

ALONE TOGETHER

DONAUESCHINGER MUSIKTAGE

17.–20.10.2024

SWR.DE/DONAUESCHINGEN / KARTEN: WWW.LITTLETICKET.SHOP

SWR»
KULTUR

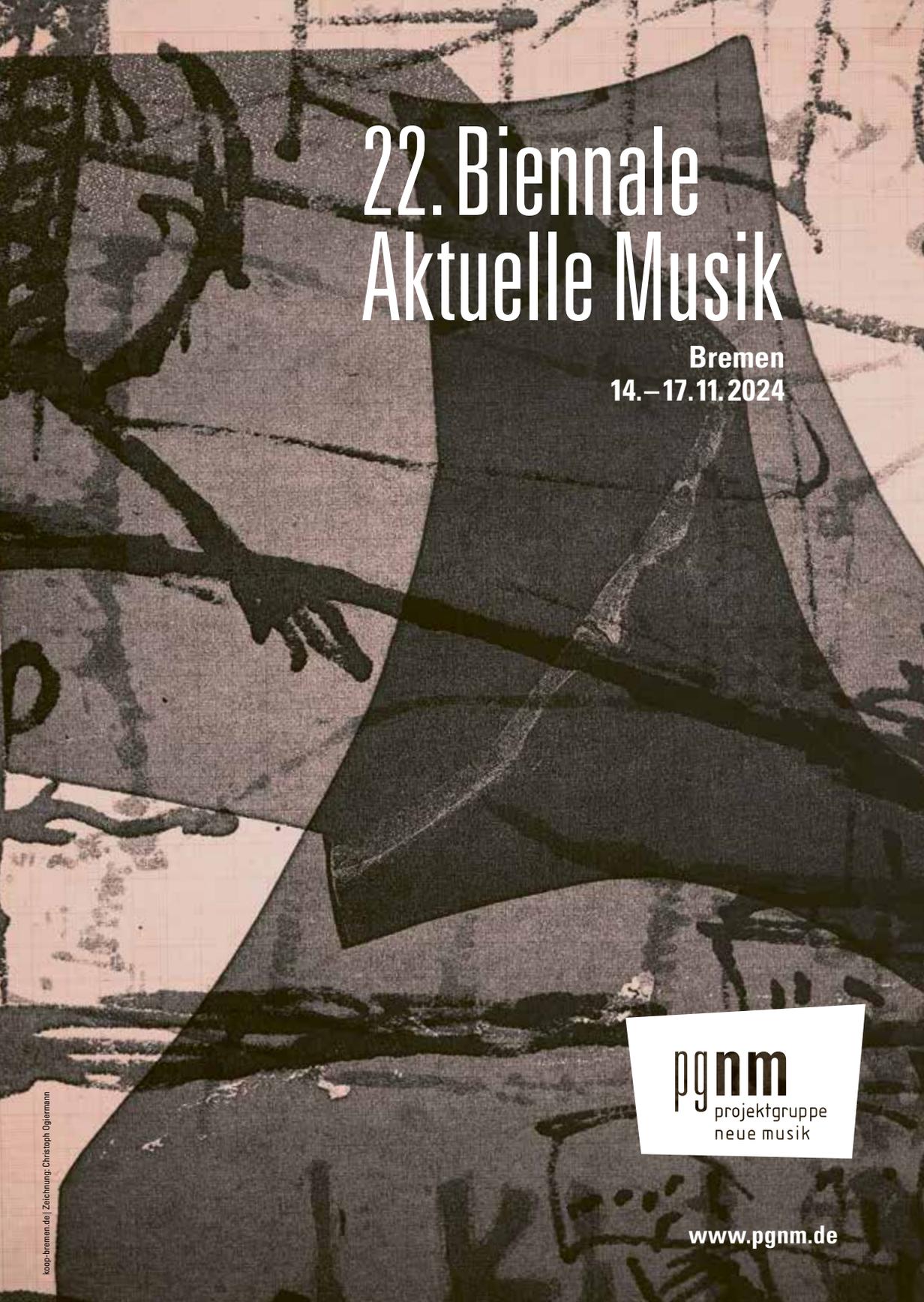


Baden-Württemberg

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

ernst von siemens
musikstiftung



22. Biennale Aktuelle Musik

Bremen
14. – 17.11.2024

pgnm
projektgruppe
neue musik

www.pgnm.de



WE0043

**FRANK GRATKOWSKI & ENSEMBLE MODERN
MATURE HYBIRD TALKING**

Nächste Produktionen:

→ Carola Bauckholt

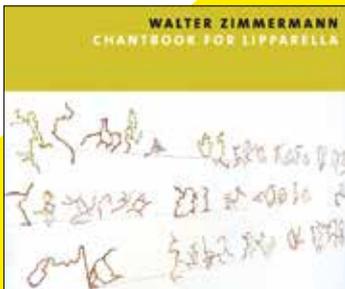
→ Robert HP Platz

→ Mona Burmann



WE0042

**Johannes S. Siermanns
UN ENT LOS**



WE0041

**Walter Zimmermann
CHANTBOOK FOR LIPARELLA**

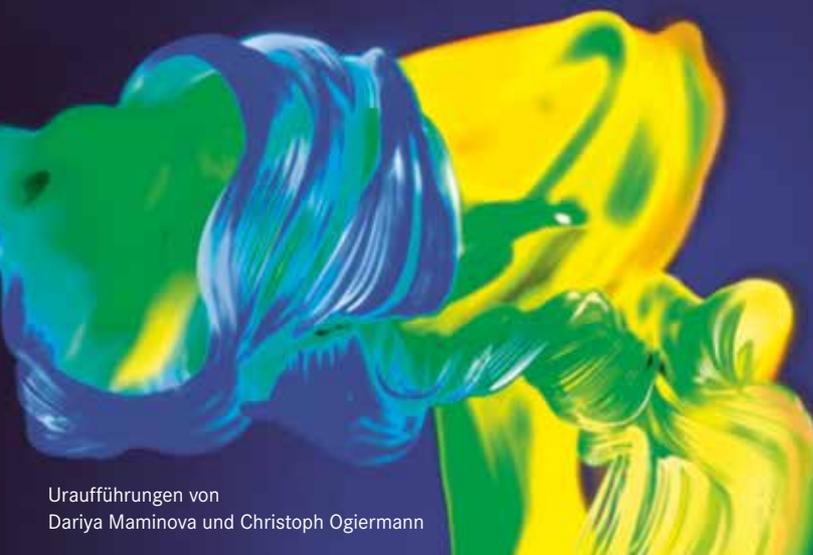


WE0040

**Maria De Alvear
MAGNA MATER**

SINGING FUTURE 4

Vokal-Festival für Neue Musik und Improvisation



IRENE KURKA
lädt ein:

6. Oktober 2024

19:00 Uhr

Neanderkirche Düsseldorf

Daniel Gloger

Irene Kurka

Dariya Maminova

Christoph Ogiermann

Uraufführungen von
Dariya Maminova und Christoph Ogiermann

www.irenekurka.de



AUSKLINKEN

EINTAUCHEN

**15.00 UHR BIS
15.00 UHR**

INFORMATIONEN ZU PROGRAMM UND TICKETS
→ WWW.NEUE-MUSIK-RUEMLINGEN.CH

SEA F—EST
NAPS IVAL

THE ONGOING NOW

TRANSDISCIPLINARY APPROACHES IN
EXPERIMENTAL MUSIC AND CULTURE



19 –
22.09.2024
LEIPZIG

MUSIKFONDS

Gefördert vom Musikfonds e. V.
mit Projektmitteln der
Beauftragten der
Sächsischen Regierung für Kultur und
Medien

**Kulturstrategie
Freistaat
Sachsen**

SACHSEN

Geldern, Markt, des
Kulturpolitik des Freistaates
Sachsen. Diese Maßnahme
ist ein Mittel zur Förderung
des vom Sächsischen Landtag
beschlossenen Haushalts.

Stadt Leipzig
Kulturamt

pr:helvetia
schwarze Kulturförderung

Abo abschließen Vier Ausgaben im Jahr Jetzt Abo abschließen

POSITIONEN



Positionen liest sich am besten im Abo

Deutschland: 46 € / Die Welt: 58 € / Digital: 22 €

Und das Beste, es gibt Studierendenrabatte!

www.positionen.berlin/bestellung www.positionen.berlin/bestel

Das Festival rainy days bietet unter der künstlerischen Leitung von Catherine Kontz ein Kaleidoskop zum Thema «extremes». Fünf Tage neuer Musik, die eine Vielzahl an Ein- und Ausblicken in unterschiedlichen kompakten Formaten aneinanderreihen und sich ebenso an ein Expertenpublikum richten, wie an Neugierige, die sich einen ersten Eindruck von all dem verschaffen wollen, was gerade vorgeht in der weiten Welt der neuen Musik – aufregende Erfahrungen für die Gegenwart ebenso wie die Probe aufs Exempel fürs eigene Erleben von Extremen!

rainy days 2024

EXTREMES



**Festival de musiques nouvelles
Philharmonie Luxembourg
20.-24.11.2024**

POSITIONEN 140

03/2024 Mainstreaming

- 8 **Impressum**
- 9 **Editorial**
- 11 I **MAINSTREAMING**
- 12 **Auf Traktoren und abseits des Kanons – Komponistinnen der elektronischen Musik des 20. Jahrhunderts in Osteuropa**
von Marta Beszterda van Vliet
- 24 **100 Jahre Else Marie Pade – Von der vergessenen Pionierin zur gefragten Ikone**
von Katja Heldt
- 36 **(Wieder) eine Wiederentdeckung von Else Marie Pade**
von Sune Anderberg
- 42 **Der langsame Satz – Die Musik von Éliane Radigue**
von Jo Hutton
- 52 **»I'm in charge« – Eine Würdigung der Komponistin Therese Birkelund Ulvo**
von Rita Argauer
- 58 **Idealismus der Schwärze – Replik auf Christoph Haffter**
von Leon Ackermann
- 70 **Cage als Sündenbock**
von Patrick Becker
- 77 II **SPECIAL Wicked Problems in Kilpisjärvi – Zusammenhänge zwischen scheinbar entfernten Orten und künstlerischen Praktiken**
von Till Bovermann
- 97 III **POSITIONEN**
MaerzMusik, Berlin; MadeiraDig, Madeira; Meredith Monk; Maria de Alvear; Space21, Irak; INMM-Frühjahrstagung, Darmstadt; Oscillations, Berlin; Acht Brücken, Köln; Steffen Krebber; Wittener Tage für neue Kammermusik; Ensemble Nickel; Draksler-Eldh-Lillinger; Alain Roche; Jim C. Nedd; Ákos Rózmann; Chiku Komiya, Cornelius Cardew; Nomi Epstein / Paul Newland; Gibanja, Kroatien; Die Doppelgänger, Schwetzingen

Positionen. Texte zur aktuellen Musik

Gegründet 1988 von Gisela Nauck und Armin Köhler

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

Herausgeber + Chefredaktion Andreas Engström + Bastian Zimmermann

Gastredaktion Katja Heldt

Chef vom Dienst Bastian Zimmermann + Patrick Becker

Praktikum Johanna Pohlmann

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

Cover Else Marie Pade (Foto: Mikkel Bache)

Anzeigen marketing@positionen.berlin

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

Korrespondent*innen Philipp Krebs (Hamburg), Nina Polaschegg (Wien), Christoph Haffter (Basel), Monika Pasiecznik (Warschau), Heloisa Amaral (Brüssel), Sven Schlijper-Karssenbergh (Amsterdam), Tim Rutherford-Johnson (London), Anette Vandsø (Århus), Karolina Rugle (Zagreb), Rūta Stanevičiūtė (Vilnius), Iuliia Bentia (Kyjiw), YAN Jun (Peking), Tomomi Adachi (Kanazawa), Giuliano Obici (Rio de Janeiro)

Druck Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak sp.j., Poznań

Redaktionsadresse

Positionen GbR, Edelweißstraße 3, 81541 München

E-Mail 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), Auslandsabonnement Normal 58 € & Institution 68 € (beide inkl. 20 € Versand), Förderabonnement 100 €

E-Abonnement Einzelheft 6 €, Jahresabonnement 22 €

ISSN 0941-4711

Positionen ist Mitglied im Netzwerk



EUROZINE

radialsystem.de

radialsystem.de

Der Ruf nach einem Kanon, also die Zusammenstellung von mustergültigen Werken mit zeitüberdauernder Bedeutung, taucht immer wieder und in immer neuen Kontexten auf – besonders im Unterricht an Schulen und Hochschulen, aber auch bei der Verleihung von Preisen, der Veröffentlichung von Sachbüchern oder im alltäglichen Gespräch. Das Selbstverständnis vieler Sub- wie Hochkulturen basiert auf Kanons. Und jedes Mal, wenn eine Änderung dieses Selbstverständnisses, eine Öffnung des Mainstreams, eine Reflektion der blinden Flecken einer prinzipiell funktionierenden, aber vielleicht doch ächzenden Maschine gewünscht ist, wird auch am Kanon gerüttelt. Aktuelle Stichworte sind der Dekolonialismus oder feministische Perspektiven auf Musikgeschichte, die eine solche Irritation bewirken. BIPOC- sowie FLINTA*-Personen rücken in den Fokus – und werden der neue Kanon? Marta Beszterda van Vliet beschreibt in ihrem Essay die in der Kanonisierung auftretenden Paradoxien von Geschichtsschreibung wie folgt: Diese Form von Mainstreaming sei bloß ein »neuer Wein weiblicher Komponistinnen in den alten Schläuchen des bestehenden Kanons«, denn: »am Kanon selbst wird nicht gerührt.« Ist es also möglich einen Kanon zu schreiben, der sich selbst nicht vergisst? Was sind die alten wie neuen Ein- und Ausschlusskriterien dieser gleichsam alten wie neuen Listen von Held*innen? Ein Mainstreaming scheint unumgänglich.

Die Texte von Katja Heldt, die das Heft auch redaktionell mitverantwortet, und Sune Anderberg reflektieren die neuere Heroengeschichtsschreibung zur dänischen Komponistin Else Marie Pade. Jo Hutton wiederum probiert die Erzählung einer Geschichte von Éliane Radigue anhand ihrer technischen Geräte, Rita Argauer hat für den Arne Nordheim-Preis eine Würdigung der norwegischen Komponistin Therese Birkelund Ulvo verfasst – in der Textsorte wiederum ein klassischer Moment von Kanonbildung.

Leon Ackermann richtet sich mit seiner Replik gegen die These einer Kritik von Christoph Haffter in Heft #138, in der dieser Klaus Langs kompositorische Sprache verdächtig nahe am rechten Rand angesiedelt sah. Ursprünglich als thematisch verwandte »Position« geplant folgt darauf Patrick Beckers Besprechung eines neu publizierten querdenkerischen bis sogar neurechten Buchs, das versucht, den Kanon der Musikgeschichte und insbesondere John Cage als Anführer einer antidemokratischen Revolution linker Intellektueller umzudeuten.

Im Special werden diesmal Fragen an eine musikalische Ethik weitergeführt, die in Heft #129 und den Entwürfen einer Ethik der Improvisation als »Code of Silence« begonnen haben: Till Bovermann fragt nun nach den künstlerischen Handlungsräumen im Dialog mit der Natur.

Wir wünschen viel Spaß und Anregung beim Lesen des Hefts #140

Bastian Zimmermann, Katja Heldt, Patrick Becker & Andreas Engström

Mainstreaming



Auf Traktoren und abseits des Kanons

Komponistinnen der elektronischen
Musik des 20. Jahrhunderts in Osteuropa

MARTA BESZTERDA VAN VLIET

In den letzten Jahren haben Musikwissenschaftler:innen und Kurator:innen eine ganze Reihe von weiblichen Komponist:innen elektronischer Musik aus dem 20. Jahrhundert wiederentdeckt und zu popularisieren versucht. Häufig werden diese neuen (oder gar nicht mehr so neuen) Komponistinnen als ›Pionierinnen‹ oder ›Wegbereiterinnen‹ elektronischer Musik überhaupt präsentiert. Dazu zählen westeuropäische Künstlerinnen wie Éliane Radigue und seit kurzem auch Else Marie Pade sowie viele weitere Frauen, die hauptsächlich aus Nordamerika und Großbritannien kommen und von denen 2020 einigen mit dem Film *Sisters with Transistors* ein Denkmal gesetzt wurde. Die Forschenden, die sich dieser Verjüngungskur verschrieben haben, argumentieren häufig, dass diesen Frauen ein Platz im Kanon elektronischer Musik zusteht – oder wenigstens zugestanden werden sollte. Sie seien legitime Mitglieder einer Reihe ›großer Männer‹ der europäischen experimentellen Musik, zu denen Pierre Boulez, Pierre Schaeffer und Karlheinz Stockhausen gehören. Feministische Musikkritiker:innen, denen die Anerkennung weiblichen musikalischen Schaffens eigentlich ein wichtiges Anliegen ist, haben diese Strategie des Beitrags von Frauen zur elektronischen Musik allerdings kritisiert: Das Konzept ›Kanon‹ selbst ist ihnen verdächtig geworden.

Gender und Kanon

Die Kanon-Skepsis gehört zu den Grundfesten der New Musicology, einer kulturwissenschaftlichen Wende in der zuvor häufig bloß analytisch verfahrenen Historischen Musikwissenschaft seit den 1990er Jahren. Die Gründe dafür überlappen sich mit der Kritik, die Feminist:innen am Kanon der Künste im Allgemeinen formuliert haben: Der Kanon westlicher Musik ist Ausdruck sozialer Eliten (darunter besonders häufig weiße Männer) und wird von ihnen reproduziert – unterstützt von Institutionen wie dem Konservatorium, dem Konzerthaus oder eben auch: dem elektronischen Musikstudio, zu dem Frauen und andere marginalisierte Gruppen traditionell schwierigeren Zugang haben. Eingefahrene musikalische Wertvorstellungen haben dazu tendiert, viele musikalische Gattungen, Instrumente und Ausdrucksformen auszuschließen – besonders Formen sogenannter Volksmusik, des Laienmusikwesens und der populären Musik. Selbst poststrukturalistischen Ansätzen, die schon die Existenz einer Vielzahl unterschiedlicher Kanons anerkennen, ist es bisher nicht gelungen, die grundsätzlichen Probleme der Kanonbildung zu lösen. Schließlich sorgt die Bedeutung des Kanons mit seiner distinkten Wertigkeit dafür, dass auch Musikgeschichte lediglich in Hierarchien oder als Folge außergewöhnlicher Künstlerpersönlichkeiten vorstellbar bleibt. Kanons verschleiern das kollaborative, netzwerkbasierte und plurale Wesen musikalischer Kreativität.

Im Bereich der elektronischen Musik sind es nicht selten jene Zuschreibungen an Technologie, die solche Musik überhaupt erst möglichen machen, die dann auch erklären, wieso dieses Feld so von maskulinem Denken bestimmt wird. Seltsamerweise wurden die Klangexperimente der elektronischen Musik häufig völlig abgetrennt von Aspekten wie Gender angesehen – elektronische Musik sei »Post-Gender« oder »Gender-neutral«, wie die Forscherin Marie Thompson erklärt.¹ Dennoch wirkt Gender auch in diesen Bereichen, die vermeintlich Post-Gender sind: Wie Geschlecht replizieren sich auch der Kanon und seine Mechanismen fortwährend selbst; sogar dann, wenn sich eine völlig neue Ausdrucksform wie die elektronische Musik bildet. Originalität und Übersteigerung, so weit kann man gehen, scheinen das Material selbst zu sein, aus dem der Kanon gemacht wird – und dadurch halten auch explizit gegenderte musikalische Werturteile Einzug. So bleibt der Kanon bestehen.

Der Kanon elektronischer oder experimenteller Musik ist ein Zeugnis für die Hartnäckigkeit und Anpassungsfähigkeit des Kanons überhaupt, zeigen sie doch, dass »beinahe sämtliche Formen künstlerischen Radikalismus sich im Laufe der Zeit Richtung Normalität und Akzeptanz entwickeln.«² Wie so viele Radikalitäten und Neuheiten in der Musik des 20. Jahrhunderts – Luigi Russolos *L'arte dei Rumori*, die Zweite Wiener Schule, Pierre Schaeffers *musique concrète*, der Serialismus und Aleatorik, die Darmstädter Schule wie auch die experimentelle Musik aus Nordamerika – elektroakustische und elektronische Musik haben letztlich trotz ihrer

1 Marie Thompson, »Feminised Noise and the Dotted Line« of Sonic Experimentalism«, in: *Contemporary Music Review* 35 (2016), H. 1, S. 85–101, hier: S. 89

2 David Nicholls, »Avant-Garde and Experimental Music«, in: *The Cambridge History of American Music*, hrsg. von dems., Cambridge 1998, S. 517–534, hier: S. 517

Opposition und Überschreitung Eingang in den angestammten Kanon westlicher Kunstmusik gefunden.

Kanons sind, das lässt sich festhalten, äußerst nützlich. Wir benötigen sie als Grundlage eines gemeinsam geteilten Verständnisses von Musikgeschichte. Wir benötigen Kanons, um Gattungen, Stile, Ästhetiken und Menschen in kohärente Narrative, Traditionsketten und künstlerische Schulen verorten zu können. Wir benötigen Kanons, um das Publikum zum Kauf von Konzerttickets zu bewegen. Manche Kommentator:innen

Zurzeit entwickelt sich der westliche Kanon nirgendwo hin.

argumentieren sogar, dass wir Kanons benötigen, damit Musikgeschichte als universitäre Disziplin in der heutigen Wissenschaftswelt weiterbestehen kann. In anderen Worten: Zurzeit entwickelt sich der westliche Kanon nirgendwo hin – obwohl wir fortwährend Komponist:innen hinzufügen und daraus tilgen, die Zahl der bestehenden Kanons vervielfachen und die Idee von Kanon selbst angreifen.

Lässt sich dann der westliche Kanon – vor allem der Kanon elektronischer Musik – feministischer machen oder ist der einzig mögliche feministische Kanon die Aufgabe von Kanon selbst? Scheinbar ist eben die zweite Option die einzig mögliche, verstärkt die bloße Hinzunahme von Frauen doch bloß dessen normative Kraft. Musikwissenschaftler:innen bezeichnen diese Praxis als »mainstreaming.«³ Hier werden Frauen bloß »untergehoben«, der neue Wein weiblicher Komponistinnen in den alten Schläuchen des bestehenden Kanons, der weder selbst noch in seinen Kanonisierungsmechanismen angegriffen wird.⁴ Das Ergebnis? Frauen werden »in wohlbekannte historische Strukturen integriert, um zu zeigen, wie sie stilistisch zu männlichen Komponisten stehen.«⁵ Ihre Werke werden so populärer, gleichzeitig bleiben sie aber auf ewig verdammt, bloß mit derselben Terminologie, denselben Paradigmen und Kategorien wie die Werke ihrer männlichen Kollegen betrachtet zu werden.⁶

Das Problem des Mainstreaming liegt also darin, dass nicht am Kanon selbst gerührt wird. So gibt es nicht wenige weibliche Komponistinnen aus dem 20. Jahrhundert, die man mittlerweile unter dem Begriff des »Ausnahmetalents« in den Kanon aufgenommen hat: Nadia Boulanger, Florence Price und Ruth Crawford Seeger beispielsweise. Außergewöhnlichkeit meint dann häufig so etwas wie Erfolg, soll bei Frauen aber in den meisten Fällen das Atypische unterstreichen – die erfolgreiche Frau wird als Ausreißerin aus einer statistisch mediokren Masse gebrandmarkt: noch nicht ganz exzellent, aber immerhin »schon« ungewöhnlich. Die Beispiele von Fanny Mendelssohn und Clara Schumann im 19. Jahrhundert machen es deutlich: Die eine oder andere Frau unter diesen Prämissen in den Kanon eingehen zu lassen, gibt ihm den Anstrich von Objektivität, dass er eben nicht auf Grund

3 Emily Wilbourne, »Feminist Pedagogy in the Undergraduate Music Survey Course: A Reflective Essay«, in: *The Oxford Handbook Topics in Music*, online veröffentlicht am 5. April 2017

4 Vgl. Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Champaign 2000, S. 43

5 Ebd., S. 219

6 Ebd., S. 222

von Geschlecht entscheidet, sondern lediglich auf (künstlerische) Leistung blickt. Dass der Kanon damit aber auch völlig die Bedeutung von Geschlecht, Sozialisierung und weiteren wichtigen Faktoren ausblendet, sie der genaueren Betrachtung zu entziehen versucht – davon ist dann keine Rede mehr.

Zentrum und Peripherie

Dieses Konzept eines Kanons europäischer Kunstmusik tritt im historischen Kontext der ehemaligen Ostblockstaaten noch um ein Vielfaches komplexer auf. Der ›europäische‹ Kanon? Das ist hauptsächlich der Kanon der Musikszene in Frankreich, Deutschland und Italien, mit berühmten Namen wie Schaeffer oder Pierre Boulez, Institutionen wie dem Studio für Elektronische Musik des WDR oder Luciano Berios und Bruno Madernas Studio di Fonologia in Mailand.⁷ So ist der Kanon elektronischer Musik im 20. Jahrhundert nicht bloß von Männern bestimmt, sondern auch noch geografisch auf Westeuropa (und bis zu einem gewissen Grad auf die USA) beschränkt.

Aus dieser Perspektive sind weibliche Komponistinnen elektronischer Musik aus Osteuropa doppelt vom Mainstream-Kanon ausgeschlossen: auf Grund ihres Geschlechts und auf Grund ihrer Herkunft bzw. ihres Lebensmittelpunkts in den Staaten des ehemaligen Warschauer Pakts. Genau diese Schwierigkeit birgt aber die Chance, einmal darüber nachzudenken, wie Frauen kanonisch werden können, ohne dass man den Kanon und seine Mechanismen stillschweigend voraussetzt. Stattdessen laden uns die einzigartigen persönlichen und künstlerischen Biografien dieser Frauen vor dem Hintergrund größerer geschichtlicher Prozesse im Staatssozialismus ein, Chronologien zu entwickeln, die sich eben nicht immer nahtlos in die Logik der Musikgeschichtsschreibung aus dem Westen eingliedern lassen.

Ich werde dies anhand von drei Beispielen tun: die serbische Komponistin Ludmila Frajt (1919–1999) aus Jugoslawien, die in Frankreich lebende polnische Komponistin Elżbieta Sikora (*1943) und die in Estland lebende Ukrainerin Valentina Gontscharowa (*1953). Dabei fokussiere ich mich vor allem auf den Zugang dieser Frauen zu musikalischer Ausbildung, ihre Teilhabemöglichkeiten an Musikinstitutionen im Staatssozialismus und ihre Beziehung zur zeitgenössischen Musikszene in Westeuropa. Wenn sie auch alle drei aus Osteuropa bzw. dem ehemaligen Ostblock stammen, so ist diese Region doch kein großer Monolith: Diese drei Frauen stammen aus unterschiedlichen Generationen und aus verschiedenen geopolitischen Zuständen, die jeweils auf ihre ganz eigene Art Einfluss auf das Schaffen dieser Komponistinnen geübt haben. Sie sind eben nicht eine homogene Gruppe gleichen Geschlechts, gleicher Religion und gleicher ethnischer Herkunft bei einer ähnlichen Geschichte. Ihnen fehlt nicht die Fähigkeit zu handeln, sie sind nicht apathisch oder passiv, wenn es um die Emanzipation der Geschlechter geht.

⁷ Vgl. für die Analyse von Macht- und Genderstrukturen am IRCAM um 1985 Georgina Born, *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley 1995



Elżbieta Sikora,
Widok z okna (Blick
aus dem Fenster,
1971) für Tonband.
Das erste Werk, das
Sikora im Experi-
mentellen Studio des
Polnischen Rund-
funks komponierte

Nicht wenige Feminist:innen aus der Region haben sich gegen solche Stereotype gewandt und gezeigt, wie der (post-)sozialistische Raum eben nicht homogen war.⁸ Der Stereotyp politischer Apathie und Passivität osteuropäischer Frauen mit Blick auf den sozialistischen Staat und seine Gender-Politik bestimmt häufig die historische Einordnung von Komponistinnen aus der Region. Tatsächlich stehen viele weibliche Künstlerinnen dieser Generationen feministischen Diskursen und Aktionen nordamerikanischer und westeuropäischer Prägung reserviert gegenüber. Dies hängt aber eher mit den Erfahrungen dieser Frauen zusammen, die sie mit der Lohnarbeit, dem Unterschied zwischen Öffentlichem und Privatem und mit der sozialen Funktion der Familie im Kommunismus machten. Die Art, wie die Machthaber diese Elemente beeinflussten, lässt sich nur schwer mit dem Vokabular westlichen Feminismus beschreiben. Dennoch hatten Frauen in Osteuropa – gerade auch im Vergleich zum Westen – während des Staatssozialismus bessere Chancen, Komposition an Hochschulen zu studieren und, im Anschluss daran, selbst Lehrkräfte an Konservatorien zu werden. Da der Staat durch Kompositionsaufträge und staatlich finanzierte Wettbewerbe nicht wenige Anreize für die kreative Arbeit lieferte, war eine Bevorzugung der männlichen Kollegen von vornherein zumindest erschwert.

Besonders während der frühen Periode des Stalinismus nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs bis ungefähr zur Mitte der 1950er Jahre – Stalin starb 1953 –, unterstrichen kommunistische Regierungen in Osteuropa, dass sie Frauen aus der Arbeiterklasse auf ein neues Niveau gehoben hatten, die Lohnunterschiede zwischen den Geschlechtern eliminiert wurden und Frauen nun bessere Bildungs- und Arbeitsmöglichkeiten hatten. Sikora und ihre polnische Kollegin Lidia Zielińska (*1953) berichten beispielsweise, dass selbst im Spätsozialismus, als die emanzipativen Parolen der frühen Nachkriegszeit längst verklungen waren, die elektronische Musikszene in Polen in ihren Augen relativ egalitär war – besonders, wenn sie sie mit den Erfahrungen verglichen, die sie in Deutschland, Frankreich, den Niederlanden und anderen westeuropäischen Ländern gemacht hatten.⁹ Laut Sikora, die in den 1960er Jahren ihre Karriere zunächst als Tonmeisterin und dann als Komponistin begann, überstieg der Gedanke unbegrenzter Karrieremöglichkeiten für Frauen den Druck, den sie durch ihren sozialen Hintergrund spürte. Augenzwinkernd paraphrasierte Sikora die Situation der 1960er und 1970er Jahre unlängst in einem Interview mit einem berühmten Partei-Slogan aus dieser Zeit: »Frauen fuhren damals Traktoren, wieso sollten sie nicht auch komponieren?!«¹⁰

Den Unterschied zwischen Ost und West unterstreicht Sikora immer wieder, erklärt, dass sie sich in Polen nie als »weibliche Komponistin« fühlte, während man im Westen für die Aufnahme von Frauen in das Musikleben regelrecht kämpfen musste.¹¹ Später zog Sikora, die als erste Frau überhaupt im 1957 gegründeten Experimentalstudio des Polnischen Radios gearbeitet hatte, nach Frankreich, wo sie solche Erfahrungen aus erster Hand machen konnte. Ins Warschauer Studio folgten ihr später Komponistinnen wie Lidia Zielinska (*1953) und Magdalena Długosz (*1954).

8 Vgl. Magdalena Grabowska. »Bringing the Second World In: Conservative Revolution(s), Socialist Legacies, and Transnational Silences in the Trajectories of Polish Feminism«, in: *Signs* 37 (2012), H. 2, S. 385–411, hier: S. 387; Jennifer Suchland, »Is Post-socialism Transnational?«, in: *Signs* 36 (2011), H. 4, S. 837–862, hier: S. 844

9 Vgl. Marta Beszterda, *Female Composers, Gender, and Politics in Communist Poland*, Masterarbeit, Amsterdam 2016

10 Elżbieta Sikora, »Wywiad metodą oral history« [Die Interviewmethode Oral History], in: *Archiwum Historii Mówionych Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia*, Min. 53:00–56:30

11 Ebd.



Propaganda-Poster von Witold Chmielewski, 1951,
»Jugend – vorwärts im Kampf für eine glückliche,
sozialistische polnische Heimat«!



Ludmila Frajt,
Nokturno (1975) für
Tonband. Realisiert
im elektronischen
Studio von Radio
Belgrad (gegründet
1972)



Ludmila Frajt,
Asteroidi (1967) für
Tonband. Realisiert
im Experimentalstu-
dio des tschech-
ischen Rundfunks in
Pilsen im Jahr 1967.

12 Ivana Medić.
»Playing Catch-Up:
Serbian Art Music
against the Odds«,
in *Shostakovich
Syndrome. The
Burdened Memories
of Central European
Societies in the 20th
Century*, hrsg. von
Ákos Windhager,
Budapest 2021,
S. 43–52, hier: S. 47.
Vgl. ebenfalls dies.,
»Ludmila Frajt –
druga srpska kom-
pozitorka« [Ludmila
Frajt – die andere
serbische Kompo-
nistin], in: *Sveske* 77
(2005), S. 208–214

13 Marija Čirić,
»Applied Music –
Art or a Craft«, in:
*Časopis za muzičku
kulturu Muzika* 2
(2018), S. 15/16;
vgl. ebenfalls dies.,
»Ludmila Frajt i
filmska muzika«
[Ludmila Frajt und
die Filmmusik],
in: *Muzički talas* 41
(2012), S. 16–25

Auch andere Fälle osteuropäischer Komponistinnen elektronischer Musik deuten darauf hin, dass Frauen einen guten Zugang zu musikalischen und akademischen Institutionen hatten. Während Sikora und Barbara Okoń-Makowska in Polen als Tonmeisterinnen beim Experimentalstudio des Radios in Warschau angestellt waren, arbeitete Ludmila Frajt in den 1950er und 1960er Jahren bei Radio- und Fernsehanstalten in Belgrad, der Hauptstadt des damaligen Jugoslawien. Die serbische Frajt-Forscherin Ivana Medić unterstreicht, dass Frajt zwar aus einer Musikerdynastie tschechischen Ursprungs kam, die seit Anfang des 20. Jahrhundert in Belgrad lebte, dennoch Zeit ihres Lebens eine unbekannt Figur blieb, wobei sie tatsächlich die zweite an Musikhochschulen ausgebildete weibliche Komponistin in der serbischen Musikgeschichte überhaupt war.¹² Gerade Frajts außergewöhnliche Herangehensweise an die Gestaltung der Parameter Raum, Textur und Timbre, die sich beispielsweise in elektroakustischen Stücken wie *Asteroidi* (1967) und *Nokturno* (1975) ausdrückt, verdient heute mehr Aufmerksamkeit.

Die Leichtigkeit, mit der Frajt sich zwischen verschiedenen Medien und musikalischen Ausdrucksformen bewegt, macht ihren Beitrag zur osteuropäischen Musikgeschichte besonders interessant. Frajt ist heute vor allem für ihre Arbeit in Film und Fernsehen sowie im Radio bekannt. Als Fürsprecherin der Filmmusik, die sich um deren Anerkennung als ernstzunehmendes Genre von Kunstmusik bemühte, verfasste sie 1961 das erste Handbuch serbischer Filmmusik.¹³ Gleichzeitig trat Frajt auch als Komponistin von Chormusik in Erscheinung, experimentierte in Stücken wie *Pesme rastanka* (Abschiedslieder, 1969) und *Tužbalica* (Die Klage, 1973) mit erweiterten Gesangstechniken, während sie andererseits auch melodiose Kompositionen für Kinder schuf, die Ausdruck für Frajts Interesse an der Volksmusik sind.

Bedeutsam sind vor allem Frajts professionelle Aktivitäten außerhalb der kompositorischen Praxis: Nach dem Zweiten Weltkrieg war Frajt in führenden Positionen beim serbischen Filmstudio Avala, Radio Belgrad und in der jugoslawischen Rundfunkanstalt beschäftigt. Gerade die Repräsentation von Frauen in öffentlichen Institutionen war in sozialistischen Staaten Ausdruck ihrer Emanzipation, die im jugoslawischen Fall erstmals in der Verfassung von 1946 rechtlich erwähnt wurde. Wenn auch Titos Arbeiter- und Bauernstaat vor allem Frauen niedriger sozialer Herkunft besonders stark förderte, unterstrichen die vielen öffentlich sichtbaren Frauen in Führungspositionen des Musiklebens das egalitäre Bild, dass der sozialistische Staat so gerne zeigen wollte.

Ost und West

Anders als das gängige Narrativ künstlerisch gefesselter und leidender Komponist:innen im Ostblock, die auf Grund der Reiseeinschränkungen isoliert gewesen seien, ist die Beziehung zum Westen ein wiederkehrendes Motiv in den Biografien osteuropäischer Künstlerinnen. Sikora aus



Die in Frankreich lebende
polnische Komponistin
Elżbieta Sikora

Polen beispielsweise studierte zwischen 1968 und 1970 in Paris bei Pierre Schaeffer und François Bayle – ein Wendepunkt in ihrer kompositorischen Entwicklung. In der französischen Hauptstadt erst wurde sich Sikora dessen bewusst, dass ihre Hauptbeschäftigung als Tonmeisterin sie nicht mehr erfüllte und sie sich stattdessen ganz der Komposition widmen wollte. Als sie 1981 während der tumultartigen Zeit der Solidarność-Bewegung unterstützt von einem IRCAM-Stipendium aus Polen nach Frankreich zurückkehrte, war sie in ihrer Heimat schon längst als erfolgreiche Komponistin etabliert.

Sikora gelang es so, im Westen scheinbar nahtlos an ihre Karriere im Osten anzuknüpfen. Diese Überwindung des Eisernen Vorhangs hat mehrere Gründe: Erstens waren die Reisebeschränkungen für Besuche im Westen in den 1960er und 1970er Jahren weitaus nuancierter als vor Beginn der liberaleren Tauwetterperiode Ende der 1950er Jahre. Komponist:innen waren Teil der gesellschaftlichen und kulturellen Elite des Sozialismus und somit dessen Aushängeschilder, wodurch ihnen der Eiserner Vorhang gewissermaßen poröser wurde als den Durchschnittsbürger:innen in Polen und anderswo. Zweitens waren es die technologischen Besonderheiten elektronischer Musik, die den offiziellen Stellen Auslandsaufenthalte einleuchtender machten: Elektronische Musik bedurfte nun einmal eines elektronischen Musikstudios – und von denen gab es 1957, als das Studio in Warschau gegründet wurde, europaweit bloß vier weitere. Deshalb gingen beispielsweise serbische Komponist:innen bis zur Gründung ›ihres‹ Studios in Belgrad im Jahr 1972 regelmäßig ins westliche und östliche Ausland, um dort ihre Projekte zu realisieren.

Während institutionalisierte und öffentlich geförderte Studios in der Geschichte elektroakustischer und elektronischer Musik immer noch eine Schlüsselrolle spielen, wurde das eigene Zuhause für nicht wenige weibliche Komponistinnen zum Zentrum ihrer musikalischen Praxis. Dies wird heute hauptsächlich mit Pauline Oliveros und Éliane Radigue in Beziehung gebracht, traf damals aber auch auf die ukrainische Komponistin Valentina Gontscharowa zu. Studiert hatte sie Violine und Komposition am Leningrader Konservatorium, war in der Stadt aber auch eine aktive Teilnehmerin der Rock-Szene im Untergrund und wendete sich völlig vom Hochschulleben ab, als sie Bekanntschaft mit dem sowjetischen Free Jazz Ganelin Trio machte.¹⁵ In Tallinn, wo die Ukrainerin eine neue Heimat finden sollte, nahm sie in ihrem eigenen Studio zuhause zwischen 1987 und 1991 viele Kompositionen auf, die 2020 und 2021 von dem kleinen ukrainischen Label Schukai veröffentlicht wurden.

Obwohl Gontscharowa hauptsächlich in Moskauer und Tallinner Kreisen verkehrte und vor dem Fall der Berliner Mauer nie den Westen bereiste, gibt auch sie zu, dass die Tradition der westlichen Avantgarde als Ausgangspunkt ihrer eigenen Ästhetik diene. Denn für Gontscharowa »war es nicht ein Rock-Club, sondern das Konservatorium, wo ich erstmals die Musik Krzysztof Pendereckis, Pierre Boulez', Karlheinz Stockhausens, Iannis Xenakis' und John Cages hörte. Sie alle waren Teil des verpflichtenden Lehrplans [...] Der Komponistenclub, eine studentische Organisation,



Valentina
Gontscharowa,
Recordings
1987–1991, Vol. 1,
Muscut/Shukai 2020

14 Vgl. Valentina Gontscharowa, »The Sonic Explorations of Valentina Gontscharova. Interview by Lucia Udvardyova«, in: *UNEARTHING THE MUSIC: Sound and Creative Experimentation in Non-Democratic Europe*, unearthing-themusic.

15 Ebd.



Die serbische Komponistin
und Musikerin Ludmila Frajt

[...] weitete schließlich sogar seine Aktivitäten aus: Er organisierte Festivals studentischer Kammermusik und Symphonik, lud Studierende von vielen Konservatorien überall aus den Teilstaaten der Sowjetunion ein, führte neue Werke auf und brachte auch Komponist:innen aus Europa und Amerika nach Leningrad. Angesichts der damaligen kulturpolitischen Situation war das nur in der Stadt Leningrad möglich mit ihrer reichen kulturellen Tradition, die trotz Zweitem Weltkrieg und stalinistischer Repression immer noch in den Köpfen der Menschen war. Innovation war ein bestimmendes Element dieses Denkens.«¹⁵

Dieses überraschende Niveau des Austausches zwischen Ost und West zeigt, wie durchlässig der Eisernen Vorhang während des Staatssozialismus sein konnte. Komponist:innen wie Luigi Nono, dessen politische Ansichten ihm den Besuch der UdSSR erleichterten, waren häufig mehr als einmal in Osteuropa und der Sowjetunion zu Gast, sodass die Isolation des dortigen künstlerischen Schaffens sich als Mythos entpuppt.¹⁶ Die Klangwelt von Valentina Gontscharowa mit ihren Anleihen bei der westlichen Avantgarde und der Ästhetik des Rock und Free Jazz ist nur eines von vielen überzeugenden Beispielen für ein solches Durchsickern von Musikkulturen über den Eisernen Vorhang hinweg.

* * *

Feministische Auseinandersetzungen mit dem Kanon elektronischer Musik des 20. Jahrhunderts können der Frage nach dem Kanon und kanonbasierter musikhistoriografischer Praktiken nicht entgehen. Licht auf Komponistinnen aus Kontexten jenseits von Osteuropa zu werfen kann darüber hinaus dabei hilfreich sein, Musikgeschichte so zu denken, dass sie nicht bloß immer neue und neue Namen in den Kanon aufnimmt, wo sie dann ein tristes Dasein unter dem Begriff des Außergewöhnlichen fristen müssen. Dennoch bleibt gleichzeitig festzuhalten, dass mit dem nicht absehbaren Ende des Fortbestands eines musikalischen Kanons Frauen weiterhin einen Eingang in ihn finden müssen – als gefeierte Pionierinnen auf Gebieten, in denen auch Männer tätig waren. Feministische Arbeit geht in anderen Worten also in zwei Richtungen, wenn es um die (Wieder-)Entdeckung der Lebensverläufe und Kompositionen von weiblichen Künstlerinnen geht, die einen Einfluss auf ihre Zeit ausgeübt haben: Diese Arbeit muss sowohl am Kanon orientiert sein als dass sie auch gegen den Kanon arbeiten muss. Vielleicht kann der Kanon, wie wir ihn kennen, seine Bedeutung eines Tages nur dadurch verlieren, dass wir seine Grenzen immer weiter ausdehnen und das Konzept der »Pionier:innen« selbst demokratisieren. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker

Marta Beszterda van Vliet ist eine Wissenschaftlerin, Musikkritikerin und Community Organizer im kanadischen Montréal. Sie arbeitet zu Themen über Gender, Identität, Nationenbildung und weibliche Arbeit in der osteuropäischen Kunstmusik.

16 Vgl. dazu Vida Penezic, »Women in Yugoslavia«, in: *Postcommunism and the Body Politic*, hrsg. von Ellen E. Berry, New York 1995, S. 57–77, hier: S. 70/71, zit. in: Allaine Cerwonka, »Traveling Feminist Thought: Difference and Transculturation in Central and Eastern European Feminism« in: *Signs* 33 (2008), H. 4, S. 809–832, hier: S. 820



Die in Estland lebende Ukrainerin
Valentina Gontscharowa

100 Jahre Else Marie Pade

Von der vergessenen Pionierin
zur gefragten Ikone

KATJA HELDT

Else Marie Pade, Komponistin und dänische Pionierin elektroakustischer Musik, wäre dieses Jahr 100 Jahre alt geworden. Noch lange ist ihr Name über die Grenzen Dänemarks hinweg nicht so bekannt wie die ihrer gleichaltrigen männlichen Zeitgenossen oder jener weiblichen Komponistinnen, die infolge eines steigenden Interesses für wiedergefundenen Geschichten von Frauen, die seit den 1950er Jahren elektronischen Musik komponieren, immer häufiger in Konzertprogrammen erscheinen.

In Dänemark selbst erlebt Else Marie Pade, die 2016 gestorben ist, mit ihrer Musik seit gut einem Jahrzehnt eine bemerkenswerte Renaissance und wird nachträglich in den musikalischen Kanon und in das Selbstverständnis einer dänischen Geschichte elektronischer Musik eingliedert, nachdem ihr Name seit den späten 1970er Jahren in Vergessenheit geraten war. Was als Nischeninteresse einer Handvoll dänischer Musikwissenschaftler:innen rund um Henrik Marstal und Ingeborg Okkels begann,¹ inspirierte in den frühen 2000er Jahren fünf dänische DJs (Hans Sydow, Ejnar Kanding, Thomas Knak, Jens Hørsving, Bjørn Svin) dazu, Pades bekannteste elektronische Komposition, *Syv Cirkler* (Sieben Kreise, 1958), zu remixen – was eine regelrechte Pade-Welle in Dänemark lostrat, die bis heute anhält und weit über den Tellerand einer an avantgardistischer Musik interessierten Minderheit hinausgeht.

1 Vgl. Henrik Marstal / Henriette Moos, *Filtreringer. Elektronisk musik fra tonegeneratorer til samplere 1898–2001*, Kopenhagen 2001; Henrik Marstal / Ingeborg Okkels, »Den konkrete musik og virkelighedens lydskulptur«, in: *Seismograf* 75 (2000/01), H. 7, S. 218–224



Die Komponistin
Else Marie Pade

Von Spezialausgaben des dänischen Musikmagazins *Seismograf* bis hin zum britischen *The Wire* werden ihre eigenen Texte und neue Beiträge über sie veröffentlicht, wobei sich das Interesse sogar auf das offizielle Magazin der Dänischen Staatsbahn namens *Ud & Se* erstreckt, das sie 2008 in seiner Märzausgabe als »Großmutter der elektronischen Musik« glori-fizierte. Sie wird überhaupt im dänischen Diskurs zur ersten Komponistin hochstilisiert, die Stücke der *Musique Concrète* (nach Beispiel Pierre

Pade scheint das Idealbeispiel für einen Mechanismus zu sein, im Nachgang zum Leben einer Person einen ganzen ›Geniekult‹ um sie herum zu formieren.

Schaeffers) und elektronischen Musik (nach Beispiel Karlheinz Stockhausens) komponierte, überhaupt als eine der wenigen Dän:innen in der europäischen Nachkriegs-Avantgarde mitmischte und als Widerstandskämpferin gegen die deutschen Besatzer während des Zweiten Weltkriegs im Gefängnis landete, wo sie ihre ersten Kompositionen an den Zellenwänden entwarf. Pade scheint das Idealbeispiel für einen Mechanismus zu sein, im Nachgang zum Leben einer Person einen ganzen ›Geniekult‹ um sie herum zu formieren. Seitdem 2020 Pades privates Archiv vom dänischen Verlag Edition S digitalisiert und zugänglich gemacht wurde, werden ein Großteil ihrer Stücke – elektronische, akustische und ein erst vor Kurzem entdecktes Orchesterstück – in einer CD-Reihe bei Dacapo records veröffentlicht. Vier Jahre vor ihrem Tod produzierte Pade noch mit dem dänischen Klangkünstler Jakob Kirkegaard die Kollaboration *Svævninger* (2012), die auf einigen ihrer frühen elektronischen Klängen beruht. Zeitgleich untersuchten immer neue journalistische (im Positionen-Heft #114 von 2018

gibt Helen Heß einen Überblick über Pades Leben), musikwissenschaftlich-analytische und biografische Publikationen sowohl auf Dänisch als auch zunehmend auf Englisch ihr Werk und Leben. Zudem entstand ein Podcast und kurze Dokumentarfilme, die Pades Werk porträtieren. Gerade zum diesjährigen Jubiläumsjahr werden in hoher Frequenz neue Konzerte und Projekte



Kindheitszene der Else Marie Pade aus dem Film *Kender du hende* (Kennen sie sie?)

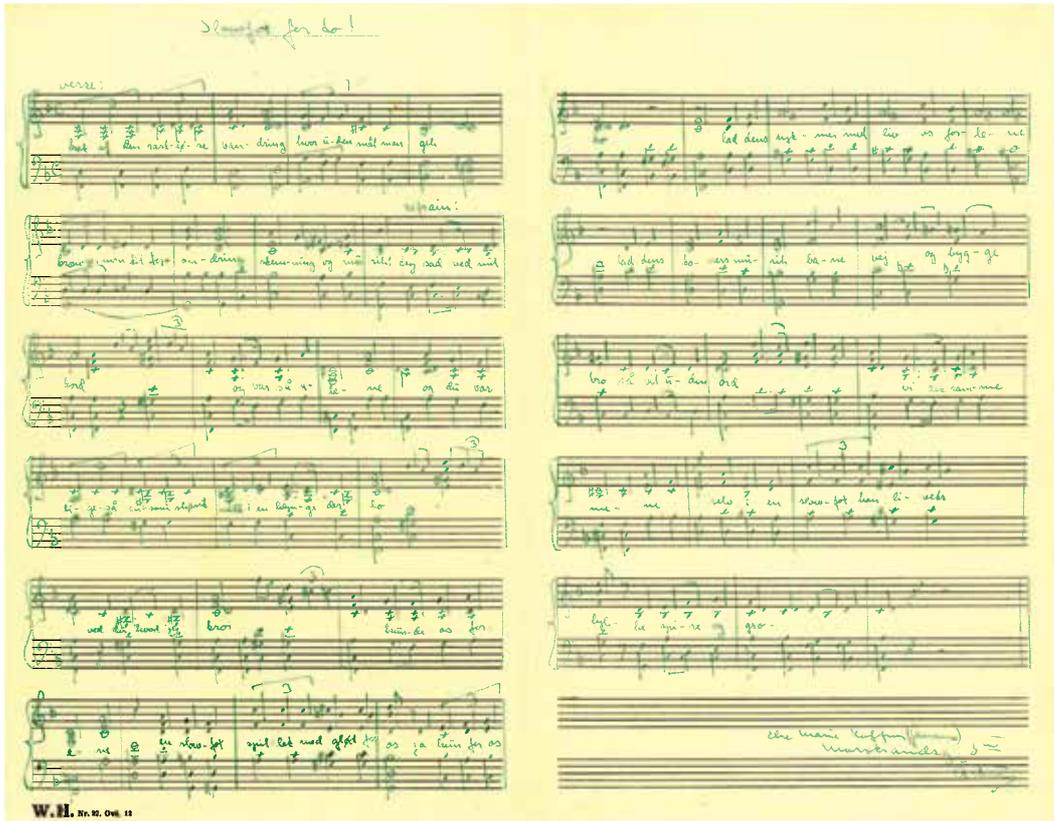
auf die Bühne gebracht – sowohl mit Pades eigener Musik als auch mit neuen Werken, die von ihr ›inspiriert‹ sind. Es scheint, als wäre Else Marie Pades Name zu einem Label geworden, unter dem sich ein Konglomerat an verschiedenen Interpretationsansätzen vereinen. Der dänische Musikjournalist Sune Anderberg reflektiert in seinem Text in dieser Ausgabe der Positionen kritisch über genau jenes dänische Narrativ, das sich in den letzten Jahrzehnten um Pade entwickelt hat. Bei all der Glorifizierung und den Mythen, die sich angesichts eines so reichen Lebens, wie das von Pade, um sie ranken, und in Verbindung zu Marta Beszterdas Reflektionen in dieser Ausgabe über eine retrospektive Eingliederung von Frauen in einen Kanon, den sie als »Mainstreaming« bezeichnet, bleibt es interessant, den Fokus darauf zu richten, welche kompositorischen, selbstvermarkterischen und publizistischen Strategien sie angewendet hat, um ihre eigene Musik umzusetzen – vor allem, wie sie sich innerhalb einer europäischen bzw. westlichen, deutlich von Männern dominierten Avantgarde platziert und wie es sich auf ihre musikalischen Ideen auswirkt.

Fantasievolle Klänge und Widerstand in den Kriegsjahren

Else Marie Pade wird 1924 im dänischen Aarhus geboren und ist als Kind auf Grund einer Niereninfektion unter den gestrengen Augen ihrer Mutter dazu gezwungen, Monate im Bett zu verbringen. Von dort aus erkundet sie die Welt mit ihren Ohren, lauscht den spielenden Kindern vor dem Fenster oder ihren Eltern im Haus und kreierte vor ihrem geistigen Inneren eine Fantasiewelt, in die sie sich zurückflüchtet und in der sie, wie sie in vielen Interviews beschreibt, bereits Klänge antizipiert, aus denen sie später ihre musikalische Kreativität schöpfen soll. In ihrer Jugend singt sie in einer Jazzband, lernt Klavier und kommt – angespornt von ihrer Klavierlehrerin Karin Brieg – während des Zweiten Weltkriegs unter deutscher Besatzung in Kontakt mit einer Frauen-Widerstandsgruppe. Sie lernt Waffen zu benutzen, verteilt Flugblätter und widersetzt sich der Gestapo, bis sie eines Nachts aus dem Elternhaus in Aarhus abgeholt und in einem Straflager interniert wird.

Hier beginnt ein weiterer Mythos, der sich um ihre Person windet, nämlich wie sie – allen Risiken zum Trotz – im Gefängnis damit beginnt, Noten an ihre Zellenwand zu zeichnen und ihren Gefängnisgenossinnen mit ihren Melodien und Liedern die Kraft und Hoffnung spendet, um die Zeit in Haft zu überstehen. Im Nachhinein bedanken jene sich bei Pade, indem sie ihr Kompositionsstudium am Kopenhagener Konservatorium unter anderem bei Vagn Holmboe mitfinanzieren. Außerdem lernt sie in der Gefangenschaft ihren späteren Ehemann Hennig Pade kennen, mit dem sie später zwei Kinder haben wird.

So schillernd ihre Zeit im Gefängnis im wahrsten Sinne des Wortes auch gemalt wird (aktuelle dänische Kinderbücher illustrieren Pade, wie



Das Stück *Sange fra Frøslev* hat Pade im Gefängnis geschrieben; hier eine später von ihr angefertigte Partitur

sie Noten an die Gefängniswand zeichnet), werden die Haftjahre Pade noch ihr ganzes Leben beschäftigen, sich 1973 sogar zu einer Form der Posttraumatischen Belastungsstörung, die umgangssprachlich auch als KZ-Syndrom bekannt ist, steigern und die Pade schließlich dazu bringt, das Komponieren völlig einzustellen.

Das Radio als Ohr zur Welt

Nach dem Ende des Krieges und der Gefangenschaft erlebt die damals 28-jährige Pade im Jahr 1952 einen Erweckungsmoment, als ihr im dänischen Radio zum ersten Mal Pierre Schaeffers Klangexperimente mit konkreten und elektronisch bearbeiteten Klängen begegnen. Jene *Musique Concrète* aus dem Studio d'Essai in Paris eröffnet ihr zum ersten Mal, dass ihre bisher unausgesprochenen Klangvorstellungen, die noch aus der Kindheit herrühren, nun auch als Musik gelten dürfen. Kurz nach dieser für sie aufregenden Erfahrung reist sie, begleitet von ihrer französisch-sprechenden Schwägerin Nete, nach Paris, um Schaeffer persönlich zu treffen – die erste ihrer vielen Reisen zu Schlüsselfiguren der musikalischen

Avantgarde im Europa der Nachkriegszeit, die sie im Nachgang mit wortgewandt humorvollen und bildhaften Textformen kommentiert:

»Nete und ich saßen in einem prachtvollen Sofa – und vor uns stand Schaeffer, der sich, nachdem er in meine Partitur zu *Symphonie magnétophonique* geblickt hatte, in einen Redeschwall stürzte und mich dabei starr anschaute – wie ein Schlangenbändiger seine Beute. Nete folgte ihm flüsternd auf Dänisch, und ich nickte und verstand, dass ich nun in eine Phase der Konfirmation eintrat, in der die eigentliche Katechese beginnen könnte [...] wie zu Hause bei der Konfirmantenvorbereitung in der dänischen Volkskirche, bei der Kindsglaube zum Erwachsenenglauben wird.«²

Es ist interessant zu beobachten, wie Else Marie Pade es gelingt, in den patriarchalen Strukturen ihrer Zeit dennoch ihren eigenen Willen durchzusetzen. Ihre Faszination und Leidenschaft für neue Musik und insbesondere elektronische Klänge jeder Art stößt im tendenziell konservativ eingestellten Dänemark auf wenig Zuspruch – zumindest von Seiten der männlichen Komponisten, die eine generelle Skepsis gegenüber den Strömungen aus Paris und Köln hegen.

Die für sie wichtige Unterstützung erhält Pade allerdings in ihrer Arbeitsstelle, dem dänischen Radio unter der Leitung von Mogens Andersen, ein der neuen Musik sehr zugewandter Programmleiter der Musikabteilung, der nicht nur viel von Pade hält, sondern es ihr auch ermöglicht, ihre kompositorischen Ideen mithilfe der Technik, die der Rundfunk zu bieten hat, umzusetzen und es ihr somit zu erleichtern, sich auch auf dem europäischen Parkett der Avantgarde zu positionieren. Ihr erstes an der Musique Concrète orientiertes Stück – das gleichzeitig als vermutlich erstes dänisches Stück elektronischer Musik überhaupt in die dänische Musikgeschichte eingeht – ist *En Dag på Dyrehavnsbakken* (Ein Tag im Dyrehavnsbakken, 1954/55), ein dokumentarischer Kurzfilm über einen Tag im bekannten Kopenhagener Vergnügungspark Dyrehavnsbakken, für den sie eine humorvolle, collagenhafte Begleitmusik komponierte und für deren Realisierung sie mit einem Reisebus voller Klangregisseure und Techniker vorfährt, die sie bei der einwöchigen Aufnahmearbeit und späteren Realisierung zu unterstützen.

Mitte der 1950er Jahre komponiert Pade Hintergrundmusik für TV-Ballette (*Svinedrengen*, Der Schweinejunge, 1957) und Theaterstücke (*Den fortabte søn*, Der verlorene Sohn, 1958) sowie Klänge für das Hörspiel und andere Textformate (*Seks eventyr*, Sechs Abenteuer, 1955/56). Besonders bekannt wurde von diesen sechs Abenteuern das Stück »Den lille havfrue« (1956–1959) nach Hans Christian Andersens gleichnamigem Text über die kleine Meerjungfrau.

Bei diesem Projekt lernt Pade erstmals den Klangingenieur Holger Lauridsen kennen, der selbst bei Werner Meyer-Eppeler in Köln studiert hatte und im kleinen Studio lab iii mit einigen Kniffen die Stimme der Meerjungfrau elektronisch zum Leben erweckt. Insgesamt ist Pade im dänischen Radio von musikalisch interessierten Kollegen und umgeben,

2 Else Marie Pade, »Pierre Schaeffer«, in: *Kvinder i musik. Årsskrift*, Kopenhagen 2003, S. 13/14

denen es sichtlich Freude bereitet, ihr technisches Know-How anzuwenden, um Pades musikalische Ideen umzusetzen. Mit ihrem Stück *Symphonie magnétophonique* (1957/58), das sie zusammen mit Sven Drehn-Knudsen realisiert, bildet sie mit einzeln aufgenommenen konkreten Klängen einen ganzen Tag in Kopenhagen ab – eine Form eines musikalischen Großstadtportraits, in der sie neben alltäglichen und meist humoristischen Klängen, auch Kriegsgeräusche und Bombenexplosionen verarbeitet, um so ihre biografische und die gesamtgesellschaftliche Lage Dänemarks in der frühen Nachkriegszeit zu dokumentieren.

Ein bemerkenswerter Anteil ihrer Arbeit sind die sorgfältig angefertigten technischen Partituren zur Realisierung ihrer Werke für die Techniker und Ingenieure, die anhand ihrer Skizzen ihre Klangvorstellung verwirklichen. Im lab iii am dänischen Radio gründet sie in den späten 1950er Jahren zusammen mit Holger Lauridsen die Gruppe Aspekte, die sich regelmäßig zum Musikhören treffen und lädt u.a. Ernest Krenek und Karlheinz Stockhausen ein, der dort auch auf ihre Partitur ihres Stücks *Det Glasperlenspil I-II* (1959) aufmerksam wird: eine serielle elektronische Komposition basierend auf Herman Hesses gleichnamigen Roman, die Stockhausen im Nachgang in einer seiner eigenen Radiosendungen der Sendereihe »Kennen Sie Musik, die man nur am Lautsprecher hören kann?« von 1964/65 erwähnt.³ Auf die langjährige Freundschaft zwischen Pade und Stockhausen verweist Pades Beitrag zu den Nachrufen nach dessen Tod in der deutschen Zeitschrift *MusikTexte* von 2007, in dem sie die diversen Begegnungen zwischen ihr und Stockhausen humorvoll beschreibt.⁴

3 Stockhausens Sendereihe des WDR Köln 1964–1966: »Kennen Sie Musik, die man nur am Lautsprecher hören kann?«. Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik 1963–1970. Einführungen und Projekte. Kurse. Sendungen. Standpunkte. Nebennoten*, Köln 1971, S. 259

4 Else Marie Pade, »Der Stoff, aus dem die Träume sind. An Karlheinz Stockhausen«, in: *Musik-Texte. Zeitschrift für neue Musik* (2008), H. 117, S. 61–63

5 Andrea Bak, *Else Marie Pade. En biografi*, Kopenhagen 2009, S. 109

Brüsseler Weltausstellung 1958 als transformativer Moment

Im Jahr 1958 reist Pade zusammen mit einer Delegation vom dänischen Radio nach Brüssel zur Weltausstellung – eine Reise, die rückblickend als einschneidender und transformativer Moment für sie gewertet werden kann und der im Anschluss Pades produktivste Schaffensphase eröffnet. In Brüssel trifft alles zusammen, was in der Avantgarde Rang und Namen hat, über die Kunstgrenzen hinweg verschmelzen Musik, Kunst, Ballett und Architektur zu einem »Schlaraffenland«, wie Pade in einem ihrer Reiseberichte sagt und wo sie sich unter ihresgleichen fühlt.⁵

Inspiriert von den Konzerten der großen Studios für elektronische Musik aus Europa und den USA sowie von den vielen Begegnungen, die einen Querschnitt der verschiedenen Strömungen zeitgenössischer Musik präsentieren, tritt Pade in eine neue – man mag sagen: selbstbewusste – kompositorische Phase. Spontan trifft sie bei einer seiner Proben für das Stück *GRUPPEN*, auf Karlheinz Stockhausen, der sie nicht nur freundschaftlich empfängt, sondern sie sogar um ihre musikalische Einschätzung für eine akustische Einstellung bittet. »Es gab drei Orchester im



Else Marie Pade schreibt im Gefängnis das Stück *Sange fra Frøslev*, Auszug aus dem Kinderbuch *Kender du Hende?*

Saal, eines auf jeder Seite des Saals und eines in der Mitte. In der Mitte befand sich auch ein Mischpult, das Stockhausen bedienen musste, um den Ton zwischen den Lautsprechern zu wechseln. Er ging hinein, um die Stärke der Orchester zu testen. Er erzählte eifrig davon, nahm mich am Arm und setzte mich in die letzte Reihe in der Mitte. Ich fand es sehr unangenehm, mich einzuladen und dann ganz hinten sitzen zu lassen, aber es stellte sich heraus, dass er mich brauchte, um die Balance zwischen den Lautsprechern zu überprüfen. »Wenn Sie wollen, dass der Ton lauter ist, heben Sie Ihre Hand nach oben, und wenn Sie wollen, dass er leiser ist, zeigen Sie nach unten«, sagte er, und es funktionierte wunderbar.« In ihrer Pade-Biografie beschreibt Andrea Bak den Moment als eine Ehre für die Komponistin, die ihr eine gute Reputation bei ihren dänischen mitreisenden Kollegen einbringt. Insgesamt lässt sich beim Lesen ihrer eigenen Texte und Biografien nachverfolgen, wie Pade die Nähe zu ihren männlichen Kollegen gezielt nutzt, um sich medienwirksam auch für die Nachwelt in ihrem Selbstverständnis als anerkannter Teil der Europäischen zeitgenössischen Komponistenriege einzubringen – ein sich gegenseitig beflügelndes Narrativ zwischen Selbstdarstellung und nachträglicher Stilisierung.⁶

In Brüssel trifft Pade zudem auf Pierre Boulez, ist begeistert von den Choreografien Maurice Béjarts zu Pierre Henrys und Schaeffers *Symphonie pour un homme seul*, wo sie elektroakustische Musik zum ersten Mal außerhalb des Radios auf der Bühne sieht, lernt Mauricio Kagels und John Cages Arbeiten kennen. Sie ist inspiriert vom bekannten Philips Pavillon Le Corbusiers und Iannis Xenakis', lernt dessen *Concrete PH* und sein granulares Syntheseverfahren kennen, das Pade später in der Filmmusik für einen Kurzfilm namens *Vikingere* (1961) verwendet. Besonders beeindruckt ist sie jedoch vom Amerikaner Henry Jacobs und dessen Konzertreihe *Vortex Temporum*, die er aus San Francisco ins Brüsseler Planetarium übersetzt hat, wo elektronische Klänge zusammen mit Licht von Sternen und Planeten durch den Raum kreisen – was Pade dann dazu inspiriert, in nur wenigen Tagen nach ihrer Rückkehr Dänemarks erstes Stück elektronischer Musik, *Syv Cirkler* (Sieben Kreise, 1958) zu realisieren. Die Tonbänder schickt sie gleich nach San Francisco, aber vergeblich: Henry Jacobs nimmt sie nicht in sein Konzertprogramm auf.

Zwischen Peripherie und Zentrum

Auch wenn diese Lesart ihrer kompositorischen Ideen den Eindruck vermitteln mag, dass Pade nur unter Einfluss ihrer männlichen Kollegen zu ihren Leistungen gelangen konnte, ist es durchaus bemerkenswert, wie sie – gerade unter den Bedingungen, denen sie im peripheren Dänemark, mit seinem schwach aufgestelltem Interesse für die Geschehnisse der Elektronischen Musik begegnet – ihr Wissen nicht nur direkt in ihren eigenen kompositorischen Arbeit zu integrieren weiß, sondern wie sie sich geschickt in der Schnittstelle zwischen Dänemark und dem europäischen Ausland platziert, um sich aktiv um persönliche Netzwerke zu bemühen. Als angestellte Produzentin in der Musikabteilung des Radios wird sie geschätzt und als ausgewiesene Kennerin der neuen Musik betrachtet und weiß diesen Ruf auch zu nutzen: In mehreren Radiosendungen präsentiert sie ihre Reiseberichte aus Brüssel, Mannheim und Darmstadt, in denen sie ihre fundierten Kenntnisse und musikanalytischen Fähigkeiten sowie ihr gutes Hören beweist und kann sich so auch innerhalb Dänemarks mit ihrem europäischen Weitblick gut positionieren. Insbesondere kann sie ihre Eindrücke aus Brüssel für eine Radiosendung mit dem klingenden Titel *Musik für das Atomzeitalter* unterbringen, in der sie einen Überblick über die wichtigsten Stücke der Weltausstellung gibt und wo ihre eigenen Stücke (*Syv Cirkler* und die *Symphonie Magnétophonique*) gemeinsam mit den Werken der großen (männlichen) Namen der westlichen Avantgarde gesendet werden.

Zudem ist Pade durch ihre Tätigkeit im Radio gut über das internationale Geschehen in Kopenhagen informiert, besucht Konzerte und trifft reisende Komponist:innen, die auf ihren Touren durch die dänische Hauptstadt kommen. Auch bereist sie weiterhin verschiedene Orte in Europa, sie besucht Pierre Schaeffer erneut in Paris und Karlheinz Stockhausen in Köln, sie steht im Austausch mit Maurice Béjart sowie mit Pierre Boulez, denen sie Partituren ihrer Werke schickt und leider vergeblich darum bittet, ihre Werke aufzuführen. Im Juni 1960 reist sie nach Köln zur Versammlung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Hier begegnet sie einem institutionell bereits etablierten Kanon neuer Musik, erfährt dann aber noch während ihres Aufenthalts, dass Stockhausens Partnerin Mary Bauermeister in ihrem Atelier ein Gegenfestival zur IGNM organisiert hatte und dort Komponist:innen wie John Cage und David Tudor auftreten ließ, deren experimentelle Ansätze zu diesem Zeitpunkt im europäischen Mainstream der IGNM noch keine Unterstützung fanden.

Kurze Zeit später, 1961, gewinnt Pade einen Kompositionspreis bei den Mannheimer Musiktagen, der sich speziell an Komponistinnen richtete. Zudem verzeichnet sie mit ihrem Stück *Afsnitt I, II, III*, (Abschnitt I, II, III, 1961) für Elektronik, Violine und elf Schlaginstrumente einen beachtlichen Erfolg in Portugal, – nämlich als Hintergrundmusik zur Choreographie ihrer Freundin Nini Theilade, eine Pionierin des avantgardistischen Tanzes in Dänemark, die Pades Stück 1967 unter dem Titel *Variações sem Sentido* (Variationen ohne Bedeutung) mit der Grupo Gulbenkian

de Bailando produziert. Später choreografiert Theilade auch das erfolgreiche TV-Ballett *Grastrâet* (Der Grashalm, 1964) für präpariertes Klavier, Violine, elektronische Klänge und Tonband, basierend auf einem Gedicht der dänischen Dichterin El Forman, das in viele Sprachen übersetzt wurde.

Politische Umschwünge in Darmstadt

Insgesamt dreimal besucht Else Marie Pade in den 1960er und 1970er Jahren die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik. Für Pade bedeuten die mehrwöchigen Kurse eine intensivere und fundiertere Auseinandersetzung mit Kompositionstechniken der verschiedenen Strömungen sowie eine weitere Möglichkeit, ihre Netzwerke zu vertiefen. Neben den zahlreichen Konzerten besucht sie vereinzelt Vorträge sowie die Kurse von

Ihre Radiosendungen zeugen auch zu dieser Zeit davon, wie fähig sie soziokulturelle Kontexte und musikalische Analysen aufeinander beziehen kann.

Boulez, Stockhausen und György Ligeti, dessen Einführung in das »Komponieren mit Klangfarben« (1962), zu einem wichtigen Element für ihre folgenden Arbeiten wird, die sie in Christoph Caskels Kurs »Komposition für Schlagzeuge« (1968) weiterentwickelt. Dem Zeitgeist der Generation ihrer männlichen Kollegen entsprechend, geht sie vergleichsweise rational, mathematisch und konzeptuell vor, und weniger als zuvor mit einer emotionalen und verspielten Verbindung zu ihrer Kindheit.

Anhand von Pades privatem Material aus dem Archiv der Edition S kann man gut ihre Entwicklung ablesen: Füllt sie anfänglich noch geflissentlich ihre Notizbücher und lässt die neu erworbenen Inspirationen in ihre Arbeiten fließen, komponiert im Laufe der Jahre deutlich weniger Stücke, widmet sich aber auch neuen klanglichen Formen und Techniken wie besonders dem Komponieren mit Klangfarben. Daraus schöpft sie Inspiration wie auch aus einer Hinwendung zur Religion, die vielleicht nicht mehr zu der Ausrichtung der Ferienkurse in Darmstadt passen mag.

Else Marie Pade verfolgt auch die politischen Umbrüche um das Jahr 1968 aktiv, ihre Radiosendungen zeugen auch zu dieser Zeit davon, wie fähig sie soziokulturelle Kontexte und musikalische Analysen aufeinander beziehen kann. Dennoch kündigt sich mit den aufgewühlten Jahren um 1968 auch in Pades Leben ein Umschwung ab, die sich zunehmend aus der neuen Musik zurückzieht.

Grund dafür sind sicherlich auch ihre mehrfach erfolglosen Versuche, Boulez zu kontaktieren und ihn davon zu überzeugen, das Ballett *Immortella* (1969/70, rev. 1984) zu dirigieren. Krankheitsbedingt sagt Boulez 1968 seine Teilnahme als Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen ab,

sodass Pade stattdessen in Caskels Kompositionskurs mit dem Schwerpunkt Schlagzeug das Stück *XXI Aquarelle über das Meer* (1968–1971) zu schreiben beginnt und in dem sie kompositorisch den Versuch unternimmt, die Farbverläufe von Aquarellmalereien zusammen mit dazugehörigen Gedichten des Dichters und Malers Georg Sønnerlund Hansen in musikalische Klänge zu übersetzen. Diese Komposition wird dann vier Jahre später, bei Pades letztem Besuch in Darmstadt 1972, von Helmut Lachenmann verrissen, der Pades kompositorischen Stil und ihren emotionsgesteuerten Ansatz als naiv bezeichnet, ihre Arbeit unter dem Schlagwort »kulturelle Sedimentation« nahezu als gefährlich darstellt.⁷

Pade, die ihr Netzwerk gerade in Verbindung zu Stockhausen, Ligeti, Boulez und einer früheren Generation von Komponisten aufgebaut hatte, findet mit ihren Kompositionen in diesem Umfeld einer neuen Generation wie Lachenmann scheinbar nicht mehr ihren eigenen Raum und scheint sich der neuen Pluralität der ästhetischen Ausrichtungen der Ferienkurse nicht mehr zugehörig zu fühlen. Inwiefern Helmut Lachenmanns Zurückweisung aber der ausschlaggebende Grund für Pade war, nicht mehr nach Darmstadt zurückzukehren, bleibt Spekulation.

Religion und Krankheit

Nach der Scheidung von ihrem Mann zieht Pade ihre beiden Söhne allein groß und ist zunehmend mit der Arbeit als Produzentin am Radio belastet. Im Jahr 1971 muss sie bei einem Kompositionsauftrag des schwedischen EMS – Elektronmusikstudion in Stockholm die Erfahrung machen, dass die großen Computer und moderne Ausrüstung des 1969 als skandinavisches Flaggschiff der elektronischen Musik gegründetem Studios ihr fremd sind. Während sie in ihrem viel kleineren Stammstudio im dänischen Rundfunk von wohlwollenden Klangtechnikern und Ingenieuren umgeben ist, die ihre Stücke anhand der präzisen Partituren realisieren, ist Pade die Arbeit mit den Maschinen am EMS nicht geläufig: Pades Stück *Klangfarben från EMS* (Klangfarben des EMS, 1971), das Material aus dem früheren *Faust*-Stück von 1962 inkorporiert und um ein präpariertes Klavier erweitert, wird zunächst zurückgezogen und dann erst 1973 im dänischen Radio abgeschlossen.

Zeitgleich verschlechtert sich Pades Gesundheitszustand: Seit ihrer Gefangenschaft während des Zweiten Weltkriegs leidet die Komponistin an einer besonderen Form der Posttraumatischen Belastungsstörung, dem sogenannten Überlebensschuld-Syndrom, das in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch unter dem Namen KZ-Syndrom bekannt geworden ist. Selten setzte sie sich Zeit ihres Lebens mit diesem Thema der dänischen Geschichte und ihrer eigenen Biografie so offensichtlich auseinander wie in den bereits erwähnten Kriegs- und Bombengeräuschen der *Symphonie magnétophonique* und im Stück *Se det i øjene* (Sieh's ein) von 1970, bei der auf Dänisch die Textzeile »Hitler ist nicht tot« dutzendfach wiederholt wird. Auf Grund ihres sich verschlechternden psychischen

⁷ Im Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt kann man Pades Präsentation und die Diskussion im Anschluss anhören: IMD-M-1972MC022-01 und IMD-M-1972MC022-02

Gesundheitszustands muss sie 1973 ihre Tätigkeit beim dänischen Rundfunk aufgeben und lebt nach einem Aufenthalt in einer psychiatrischen Klinik in betreuten Wohnprojekten.

Auch ihr künstlerisches Interesse verschiebt sich, 1974 schließt sie sich einem Forschungsprojekt am dänischen Reichs Krankenhaus an, bei dem die Effekte von elektronischen Klängen in Kombination mit visuellen Bildern für lerneingeschränkte Kinder erforscht werden. Zeitgleich vertieft sich Pades Spiritualität, sie konvertiert – im protestantischen Dänemark – zum Katholizismus und zieht 1977 sogar für einige Jahre in einem katholischen Konvent, wo sie einige religiös motivierte Stücke komponiert. Das Stück *Teresa af Avila* (1980) für elektronische und konkrete Klänge und Sprechstimme ist der gleichnamigen Heiligen und Mystikerin aus dem 16. Jahrhundert gewidmet.⁸ Das Stück basiert wieder auf dem Prinzip der seriellen Komposition mit Klangfarben, bei der verschiedene Etappen des Lebens der Teresa von Ávila durch musikalisch verschieden gestaltete Abschnitte abgebildet werden sollen – eine Praxis, die sie bereits in *Klanfarver från EMS* (1971) und besonders in *Maria* (1969/70, rev. 1972–1980) anwendet. Auch hier beschreiben die verschiedenen Klangfarben die Etappen von Marias Leben auf der Erde bis hin zur Himmelfahrt. Pades Arbeitsweise ändert sich: Sie arbeitet nun länger an einzelnen Stücken, verfeinert ihr klangliches Material, lässt es von einem Stück ins nächste überfließen. In dieser letzten kompositorischen Phase sind mehrere ihrer akustischen, häufig pädagogisch orientierten Stücke entstanden – etwa die Kinderoper *Far, mor og børn. En leg med Opera* (Vater, Mutter und Kinder. Ein Theaterstück mit Oper 1974) und Stücke für Orff-Instrumentarium oder Spielzeugorchester (*Et menneske, Ein Mensch*, 1969; *Historie om skabelsen, Die Schöpfungsgeschichte*, 1969). Interessanterweise – wenn auch nicht verwunderlich – finden unter dem Label der Else Marie Pade, das nun im Nachgang um sie herum konstruiert wird, genau jene Stücke selten Erwähnung, die nicht den Tendenzen des europäischen Mainstreams folgen, sondern einen starken Fokus auf kindgerechte, fantasievolle Musik legen. Dabei umfasst Pades Gesamtwerk viele Hintergrundmusiken für TV-Ballette, Filme, und vor allem Kindergeschichten, in der sie visuelle Welten in Klängen zu übersetzen versucht.

In den frühen 1980ern wird es ruhiger um Pade. Sie scheint aus dem dänischen Musikleben und der noch jungen Geschichte elektronischer Musik in Dänemark zu verblassen – bis sie am eingangs beschriebenen Punkt unter dem strittigen Label der »Großmutter elektronischer Musik« wieder auf die Bildfläche zurückgeholt wird. Heute, anlässlich ihres 100. Geburtstags, lohnt sich die kritische Frage danach, durch welche Mechanismen solche Umschreibungen der Musikgeschichte erfolgen und unter welchen Kriterien eine Frau wie Elsa Marie Pade auch in Zukunft in Erinnerung bleiben mag. ■

⁸ Eine Übersicht über Pades religiöse Stücke bietet Ingborg Okkels, »Else Marie Pade, Jomfru Maria og de store mysterier«, in: *Seismograf*, 16.12.2022

Katja Heldt ist Musikwissenschaftlerin und promoviert in Schweden an der Universität Lund zu Frauen in den Studios für elektronische Musik der 1950er Jahre mit Fokus auf Else Marie Pade und Éliane Radigue. Sie studierte Musikwissenschaft und Romanistik in Köln, Berlin und Montréal und lebt zwischen Berlin und Malmö.

(Wieder) eine Wiederentdeckung von Else Marie Pade

SUNE ANDERBERG

Gut 20 Jahre nach der ersten Wiederentdeckung von Else Marie Pade als Pionierin der Elektronischen Musik wird sie nun als visionäre Komponistin akustischer Musik gefeiert. Wir werden anscheinend nicht müde, die Geschichte dieser einzigartigen Künstlerin umzuschreiben – und uns selbst in sie hinein.

Die Geschichte von Else Marie Pade, einer der bedeutendsten elektronischen Komponistinnen der Nachkriegszeit, ist eine gute Geschichte. So gut sogar, dass immer mehr sie erzählen. Die einen mit akribischer Kenntnis der Geschichte der Elektronischen Musik, andere mit einem, sagen wir mal, fantasievolleren Umgang mit Fakten.



Podcast auf Dänisch *Næste stop: Nørreport – Else Marie Pade*
opfinder den elektroniske musik i Gestapo fængsel

Als die Gemeinde Aarhus im Dezember 2017 den ersten Streckenabschnitt der neuen Stadtbahn einweihte, markierte das nicht bloß die Verbesserung des Nahverkehrs in Else Marie Pades Geburtsstadt. Man nutzte die Gelegenheit auch, um die Komponistin zu einem Teil der Geschichte der Stadt zu machen, die sich vorher mit dem Slogan »Aarhus – Danish for progress« gebrüstet hatte.

Und so kommt es, dass einer von fünf kurzen Podcasts über historische Haltestellen des mittlerweile über 100 Kilometer langen Schienennetzes, den die Stadtbahn Aarhus Anfang des Jahres veröffentlichte, von Else Marie Pade handelt. In ihm hören wir von Pades rebellischer Haltung gegenüber den deutschen Besatzern: Wie sie einen deutschen Soldaten auf der Straße anspuckt, aber entkommen kann, indem sie auf eine fahrende Straßenbahn aufspringt. Und wie sie danach in den Widerstand geht und in Gestapo-haft Noten in die Zellenwand ritzt.



MARTS 2008

ELECTRONICA-PIONER
ELSE MARIE PADE

'Jeg har fået mange grimme ord med på vejen om min musik. En mente ligefrem, at det var som at høre Hitler tale'

So weit, so gut. Else Marie Pades Lebensgeschichte ist so schillernd und fesselnd, dass sie einem breiten Publikum schon 2009 in Form zweier gewichtiger Biografien präsentiert wurde, von denen eine sogar bei Gylden dal, dem größten Verlag Dänemarks, erschien. Und auch wenn sowohl Andrea Baks *Else Marie Pade* und Troels Donnerborgs *Der Klang eines Sterns* den Menschen statt der Musik in den Vordergrund rücken, treibt niemand die Heldinnenverehrung der Komponistin so weit wie die Stadtbahn Aarhus.

Dem Podcast zufolge, für den sich sogar ein Historiker verantwortlich zeichnet, »erfindet« Else Marie Pade geradezu »die elektronische Musik« während ihrer Gefängnishaft. Wenn das nicht *Danish for progress* ist!

Im Großen und Ganzen kann es natürlich egal sein, ob ein städtischer Verkehrsbetrieb einem Missverständnis über eine dänische

Nischenkomponistin aufsitzt. Wenn ich diese Geschichte dennoch herausgreife, dann nicht nur wegen ihres komischen Mehrwerts, sondern weil sie vielleicht als abschreckendes Beispiel für einen Trend der dänischen Pade-Rezeption der zwei letzten Jahrzehnte dienen kann: den Versuch, im Takt mit der fantastischen biografischen Erzählung den Wert des musikalischen Œuvres zu steigern.

Denn keinem dänischen Komponisten ist eine derartige – berechnete – Welle des Wohlwollens entgegengeschlagen wie Else Marie Pade nach ihrer Wiederentdeckung im Jahr 2001, als zwei junge dänische Musikwissenschaftler die damals 76-jährige Komponistin im Ruhestand für *Dansk Musik Tidsskrift* interviewten. Ja, der Hype war mitunter so groß, dass man angesichts der massiven Berichterstattung meinen konnte, sie hätte »tatsächlich« die Elektronische Musik als solche erfunden.



Else Marie Pade im elektronischen Studio

Jetzt auch für Orchester

Ich arbeitete bei *Edition S*, dem Verlag, der später Else Marie Pades erster Notenverlag werden sollte, als ihr Sohn Morten Pade nach dem Tod der Komponistin im Jahr 2016 Partituren, Skizzen, Notizbücher, Zeitungsausschnitte, Tonbänder und was sonst noch alles aus ihrem Nachlass vorbeibrachte, und nahm sogar selbst eine der mit Archivalien gefüllten gelben Netto-Tüten entgegen. Zaghaft fragte ich meinen Chef, ob der kleine Umzugskarton mit Tonbändern von Werken wie *Symphonie magnétophonique* (1958/59) nicht besser in einem Safe aufgehoben wäre,

Pade bekommt so Züge eines isolierten Genies, für das die elektronische Musik mehr eine innere Offenbarung war, statt Teil einer größeren Entwicklung zu sein

als mitten auf dem Boden neben meinem Schreibtisch zu stehen. Doch, das sei vermutlich eine gute Idee.

Eine erste, rasche Sichtung des abgelieferten Materials, das sich nun bei uns im Büro stapelte, ergab, dass Else Marie Pade mehr als nur das schon kurz nach ihrer Wiederentdeckung im Jahr 2021 auf mehreren CDs erschienene elektronische Erbe hinterlassen hatte. Da waren Hörspielmanuskripte, Briefe über unverwirklichte Musikdramen, grafische Partituren, aber auch – Jackpot! – Noten für akustische Musik.

Edition S konnte die Geschichte von Else Marie Pade somit ein zweites Mal neu schreiben. Die englische Webseite des Verlags verkündete anfangs, dass eine »Investigation« – eine Erforschung – von Pades Archiv im Gange sei. Das Ergebnis: Die »elektronische Pionierin« sei »weit mehr« gewesen als zuvor noch geahnt wurde.

Der vom Verlag als leitender Forscher hinzugezogene Komponist Hans Peter Stubbe Teglbjærg äußerte in diesem Zusammenhang:

»Künftig wird von ihr als einer fantastisch vielseitigen Komponistin die Rede sein müssen, die Musik und Klang unabhängig von Medium oder Gattung mit großer Sorgfalt gestaltete. Wir haben es hier mit durchkomponierter Musik zu tun.«¹

Und so erschien Ende 2022 ein Album mit vier Orchesterwerken, das dem Plattenlabel Dacapo Records – einem Schwesterunternehmen der Edition S – zufolge zeigte, dass Else Marie Pade auch »hochgradig visionäre Orchestermusik schrieb.«²

Über den Wahrheitsgehalt dieser Einschätzung lässt sich streiten – die beiden längsten Stücke des Albums tragen jedenfalls die Handschrift einer jungen Komponistin,

die zum damaligen Zeitpunkt noch Privatunterricht bei ihren Kollegen Vagn Holmboe, Jan Maegaard und Leif Kayser nahm.

Das Bemerkenswerte dabei ist der Versuch, Pade zu einer Künstlerin umzudeuten, deren Werke sich jetzt an finanzstarke Orchester verkaufen lassen. Für einen klassischen Notenverlag, dessen Interesse an einer elektronischen Komponistin vielleicht nicht unmittelbar auf der Hand liegt, natürlich verlockend. Und es ist ein weiteres Beispiel für die posthumen Versuche, das Bild von Else Marie Pade zu kontrollieren und zu gestalten.

Ein Opfer ihrer Zeit?

Diese Geschichte wäre nicht erzählt ohne Henrik Marstal, einer der beiden Musikwissenschaftler, die Pade im Jahr 2001 wiederentdeckt hatten. Mit vorbildlichem Eifer hat er wohl mehr als jeder andere dazu beigetragen, die Komponistin der Vergessenheit zu

entreißen und ihre musikalischen Qualitäten ins Licht zu rücken.

Zunächst einmal mit dem gemeinsam mit Ingeborg Okkels geführten Interview in *Dansk Musik Tidsskrift*. Sodann mit dem Album *EMP RMX 333*, einer unverhohlenen Hommage, für die er und eine Reihe von jüngeren elektronischen Musikern Pades *Etude* (1961) einem Remix unterzogen. Und schließlich mit der gründlichen Biografie *Else Marie Pade* (2019), die im Gegensatz zu früheren Büchern über die Komponistin von einem ausgewiesenen Musikwissenschaftler verfasst ist.

Als ich Marstals Biografie bei ihrem Erscheinen rezensierte, war mein Einwand, dass sie Pade aus ihrer Zeit herausschrieb, statt sie in ihr zu verorten.³ Pade bekommt so Züge eines isolierten Genies, für das die elektronische Musik mehr eine innere Offenbarung war, statt Teil einer größeren Entwicklung zu sein; ein Aspekt, den der Komponist und Schriftsteller Jonas Olesen in seinem 2022 erschienenen Buch *Pioniere & Outsider: Elektronische Musik in Dänemark 1928–1980* besser herausarbeitet.

Ungeachtet ihrer (wirklich vielen) Qualitäten ist also auch Marstals Biografie nicht ganz frei von Biografismus. Die Widerstände, die Pade in ihrem Privatleben als Widerstandskämpferin und Hausfrau-Schrägstrich-Künstlerin zu schaffen machten, färben auf die Interpretation ihrer Werke ab, denen mitunter trotziger Resilienz und mehr psychobiografische Motive zugeschrieben werden als nötig.

Letzten Endes weist die Biografie Else Marie Pade eine Opferrolle zu, von der neue Interpretationen, darunter auch von Marstal, sie erst wieder befreien müssen. Immer ausgehend von der Vorstellung, ihre Gegenwart habe sie nicht verstanden, weil sie ihrer Zeit voraus gewesen sei, ein Schaden, den es nun wiedergutzumachen gelte.

Aber war Pade als Komponistin wirklich ein Opfer ihrer Zeit? Immerhin hatte sie dank ihrer Anstellung bei Danmarks Radio, dem dänischen Staatsrundfunk, wie keine

andere dänische Komponist:in der Nachkriegszeit Zugang zu elektronischen Apparaten. Auch die Anerkennung, die sie zu Lebzeiten erfuhr, fällt weitgehend unter den Tisch, und die sachliche Kritik zeitgenössischer Rezensent:innen wird oft etwas tendenziös als Abwertung ihres Geschlechts und der elektronischen Musik per se wiedergegeben.

Details wie diese belegen, dass die gegenwärtigen Porträts der Komponistin Else Marie Pade nicht der Versuchung widerstehen können, ihre Geschichte in eine bestimmte Richtung zu lenken. Der inflationär gebrauchte Begriff »Pionierin« erinnert an eine überkommene Genieästhetik – und trägt gleichzeitig dazu bei, die Welt um die musikalische Vorreiterin auszublenden.

Das Geschäftsmodell Else Marie Pade

Zyniker würden sagen, dass Pade heute tatsächlich weit mehr als nur eine elektronische Komponistin ist: Sie ist ein Geschäft – eines, dem neue Märkte erschlossen werden sollen.

Als weibliche Komponistin von Orchesterwerken aus den 1950er und 1960er Jahren ist sie auch ein begehrtes Aushängeschild für Institutionen, die sich um Diversität bemühen: Der Klassik-Radiosender DR P2 kürte *The Orchestral Album* – ein wenig überraschend – zu einer der besten Veröffentlichungen des Jahres 2022. Die Zahl derer, die auf den Pade-Zug aufspringen wollen, ist groß.

Im Begleitheft zu eben diesem Album nannte Henrik Marstal die Einspielung der vier Orchesterwerke »nichts weniger als eine kleine Sensation, die es künftig ebenso legitim macht, von Pade als akustischer wie als elektronischer Komponistin zu sprechen.«

Bleibt die Frage, warum es dann nötig war, nach Schweden zu gehen und das Opernorchester Malmö anzuheuern, um das Album zu realisieren. Gab es keine dänischen Orchester, die sich für das Projekt begeistern

konnten? Womit ein weiteres Framing von Else Marie Pade als Opfer in der Welt wäre. Übersehen wird dabei, wie wenigen Komponist:innen überhaupt die Einspielung eines Orchester-Albums vergönnt ist.

So oder so ist die Bilanz: Knapp zehn Jahre nach dem Tod der Komponistin sind wir anscheinend im Begriff, dem Mythos Else Marie Pade ein weiteres Kapitel hinzuzufügen. Ging es in den 2000er und 2010er Jahren darum, sie als Pionierin der elektronischen Musik zu positionieren, stehen jetzt Uraufführungen und Einspielungen vergessener akustischer Kompositionen im Vordergrund.

»Man ist versucht zu fragen: Was macht sie bloß *als Nächstes?*«, schreibt Henrik Marshtal begeistert im Begleitheft. Man könnte genauso gut fragen: Was machen *wir* bloß als Nächstes? Jedenfalls zeigt die Pade-Rezeption der gut letzten 20 Jahre, dass ihr Werk

nicht wenige dazu inspiriert, ihre eigene Geschichte über die Komponistin zu erzählen. So kann man Pades Musik natürlich auch lebendig halten. Aber ob die Leute sie tatsächlich ›hören‹ – und nicht bloß die vielen Geschichten über die Künstlerin hinter der Musik – steht auf einem anderen Blatt.

Next stop: Who knows? ■

Sune Anderberg ist ein dänischer Musikwissenschaftler, Journalist und Kritiker. Er schreibt sowohl für große Zeitungen als auch für Nischenmagazine und ist ehemaliger Chefredakteur von *Seismograf*.

- 1 edition-s.dk/news/else-marie-pade-investigation-at-editions
- 2 www.dacapo-records.dk/da/nyheder/fyraftensarrangement-orkesterkomponisten-else-marie-pade
- 3 seismograf.org/artikel/slaget-om-else-marie-pade



Trio Generator Berlin
Pschenitschnikova/ Aulbert/ Clementi
(Stimmen)



21.11.2024 , 20:00 "Zwischen Reduktion Und Expansion"

Teil 2 "Mit und Ohne"

Mit Werken von: Kaija Saariaho, Charlotte Seither, Alyssa Aska, Kari Besharse, Anna Clementi, Hanna Eimermacher (UA) Marina Lukashevich (UA), Danny Clay, Katia Guedes
www.trio-generator.com



Acker Stadt Palast, Ackerstraße
 169/170, 10115 Berlin

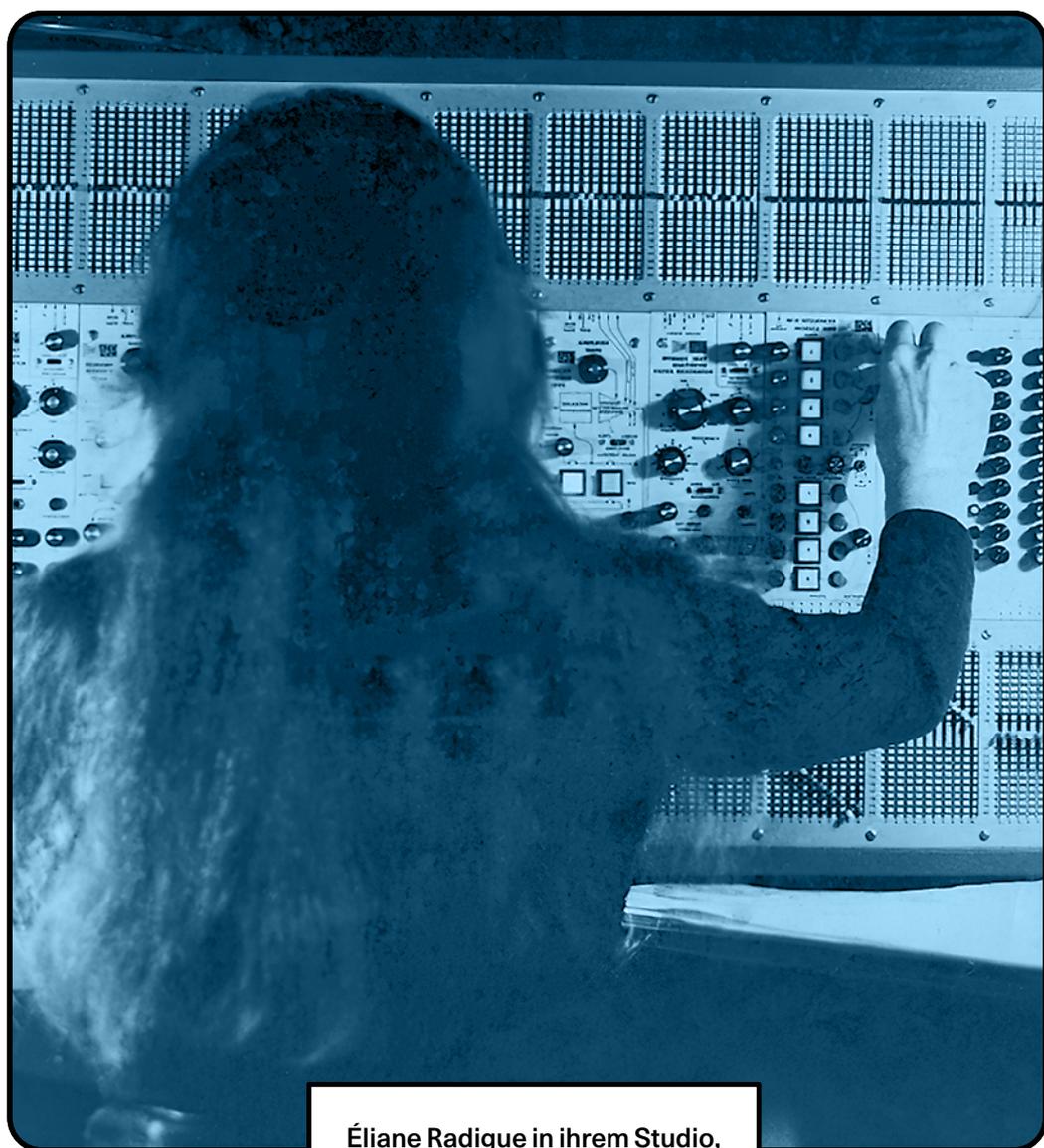
Der langsame Satz Die Musik von Éliane Radigue

JO HUTTON

Im jungen 21. Jahrhundert hat die Zahl von Aufführungen der Musik Éliane Radigues stetig zugenommen. Mittlerweile werden ihre Werke auf führenden Festivals zeitgenössischer Musik wie in London und Huddersfield im Vereinigten Königreich, dem Bergen Festival in Norwegen, der MaerzMusik in Berlin und in den USA aufgeführt. Hat sich ihr Œuvre auch in verschiedene Richtungen entwickelt, steht in dessen Zentrum immer noch der Anspruch, die Möglichkeiten übereinandergelagerter langer Töne auszuloten. Deshalb ist auch die wachsende Hörerschaft von Radigues Musik und ihre wissenschaftliche Aufarbeitung dazu geneigt, ihr einen Platz als Vorreiterin eines neuen Kanons elektroakustischer, elektronischer und experimenteller Musik einzuräumen.

Kanonisierte Musik wird vielfach aufgeführt, beschrieben, diskutiert, kritisiert und analysiert. Sie wurde bereits auf ihre Bedeutung innerhalb einer Disziplin – als Einhaltung der Normen eines Genres – und auf ihre

Originalität – als Abweichung von diesen Normen – sowie auf ihre Komplexität und Reichweite hin überprüft. Radigue gehört mittlerweile zu den wenigen Künstlerinnen, denen es gelingt, die immer noch bestehenden geschlechtsspezifischen Vorurteile bei der Festlegung eines musikalischen Kanons zu überwinden. Seit den 1980er Jahren bezieht die Kanonisierung musikalischer Genres neue Mittel zur Erforschung und Eingliederung zeitgenössischen Musikschaffens in das Musikleben ein, um so neue kompositorische Gestaltungsmittel, Technologien und Disziplinen einzubeziehen. Dieser Artikel situiert Radigues kompositorischen Ansatz und ihre mittlerweile etwa 75-jährige künstlerische Entwicklung in der größeren Geschichte elektroakustischer und elektronischer Musik, zeigt ihre Reaktionen auf allgemeine Tendenzen und widmet sich der Frage, wie Radigues Kompositionen für akustische Instrumente weiterhin diesem Kanon elektroakustischer Musik zugeordnet werden können.



Éliane Radigue in ihrem Studio,
ca. 1972

Seit ihren frühen Jahren als Klavier- und Harfenstudentin ist Radigue von langsamen Sätzen der klassischen Musik fasziniert, vom »Adagio«, wie sie mir gegenüber in einem Gespräch erklärt.¹ Diese Faszination hat ihre einzigartige Praxis der Entwicklung rhythmischer und melodischer Effekte durch die Übereinanderlagerung von langgezogenen Tönen wie kaum sonst etwas beeinflusst. Diese Anlagerung ist seit ihrer Zeit als Assistentin von Pierre Schaeffer Mitte der 1950er Jahre und als Assistentin von Pierre Henry Ende der 1960er Jahre eine beständige Begleiterin ihrer kompositorischen Praxis, die bei der *musique concrète* des Studio d'Essai

von den Reglern ihres ARP-Synthesizers zur Beeinflussung der Resonanz und der Hüllkurve. Alle diese Arbeitsschritte unterstreichen ihren ganz eigenen Gestaltungsansatz, der auf frei sich bewegende Linien ineinander verschränkter Klänge abzielt – ganz anders als beispielsweise die Schaeffer'schen Klangobjekte, die so typisch für die *musique concrète* gewesen sind.

Im Jahr 1950 heiratete Radigue den französischen Bildhauer Arman, mit dem sie drei Kinder hat und der sie nach Nizza begleitete. Während sie sich äußerlich auf die Erziehung ihrer Kinder fokussierte, bildeten sich in ihrem Kopf längst neue Ideen für neue Werke.

Je mehr man ihm zuhört, desto eher entfaltet
der Ton sein eigenes klangliches Material in Beziehung
zu den anderen ausgedehnten Tönen

ihren Ausgang nahm und sich dann zur Feedbackmusik aus Henrys Apsome-Studio weiterentwickelte. Radigue begann dann 1971 elektronische Musik mit dem ARP-Synthesizer zu komponieren, bevor sie sich im Jahr 2000 auch erstmals Stücken für akustische Instrumente zuwandte.

Ihr Interesse an langsamer Musik äußert sich in einem Hörprozess, der sich eher im Auseinanderziehen und Überdehnen einzelner Töne als elastische Elemente spiegelt, als dass Radigue den so entstandenen Klängen bloß »zu-hört«. Je mehr man ihnen zuhört, desto eher entfaltet der Ton sein eigenes klangliches Material in Beziehung zu den anderen ausgedehnten Tönen, die um ihn herum angeordnet worden sind. So entstehen hörbare Rhythmen zwischen einzelnen Tönen, deren Frequenzbereich nah beieinanderliegt: ein Rhythmus so präzise wie ein Metronom und doch durch die Übereinanderlagerung konstant sich bis zur Polyrythmik verändernd. Hohe harmonische Teiltöne werden zu melodischen Phrasen, die Radigue feinsinnig aus dem Feedback herausfiltert, unterstützt

Wieder und wieder hat Radigue erzählt, wie sie zu dieser Zeit den Flugzeugen vom nahe gelegenen Flughafen in Nizza lauschte. Sie genoss das langsame Decrescendo der Triebwerke und tauchte hörend in den Reichtum der Teiltöne ein, die sich beim Überflug der Maschinen veränderten. Zur selben besuchte sie das Konservatorium in Nizza, studierte dort weiter Harfe und Musiktheorie, während sie in ihrer Freizeit Umweltgeräusche mit einem Stellavox-Magnetbandgerät aufnahm. Als sie eines Tages Schaeffers bahnbrechende *Étude aux chemins de fer* im Radio hörte, war es um sie geschehen: Sie hatte die Musik gefunden, die sie auch selbst machen wollte. Als ihre junge Familie kurz darauf zurück nach Paris zog, wurde sie dort 1955 Mitarbeiterin in Schaeffers Studio d'Essai.

Radigue arbeitete drei Jahre lang an der Seite von Schaeffer und Henry, lernte Tonbänder zu schneiden, zu spleißen und zu manipulieren, erforschte die *musique concrète*, wobei sie sich besonders für die Auswirkungen von verlangsamten Bandgeschwindigkeiten interessierte. Letztendlich wurde ihr die *musique*

concrète doch keine künstlerische Heimat. Die geräuschbehafteten Alltagsklänge, die in der musique concrète verwendet werden, waren ihr zu ›unordentlich‹, das allgegenwärtige Hintergrundrauschen der Magnetbänder entsprach nicht ihrem musikalischen Empfinden. Sie suchte nach den reineren Klängen elektronischer Synthesizer und widmete sich schließlich auch akustischen Instrumenten.

Radigue fasste 1958 den Entschluss, sich vor allem auf die Erziehung ihrer Kinder zu konzentrieren und wandte sich vom Komponieren ab. In den 1960er Jahren, als der Ruf ihres Ehemanns Arman wuchs, hielt die Familie sich mehrmals für längere Zeit in New York auf, wo Radigue in die zeitgenössische Kunstszene eintauchte. Als junge Frau bewegte sie sich in einem Kreis, zu dem Komponist:innen wie John Cage, Philip Glass, Pauline Oliveros, Steve Reich, Laurie Spiegel sowie James Tenney gehörten, den Radigue als einen frühen Mentor bezeichnet. Obwohl sie zu dieser Zeit noch nicht selbst auftrat, hinterließ sie eindeutig Spuren in diesem Zirkel und knüpfte Beziehungen zu führenden zeitgenössischen Komponist:innen. Darüber hinaus besuchte Radigue regelmäßig das berühmte New Yorker Kitchen, wo sie später, im Jahr 1974, zwei ihrer frühesten Werke für den ARP-Synthesizer aufführte: *Biogénésis* und *Transamorement-Transmortem*. Eines ihrer frühesten Stücke aus dieser Periode ist *Chess Game* von 1964, inspiriert von einer Schachpartie zwischen Arman und Marchel Duchamp, die sie beobachtete und deren körperlich-sichtbare minimale Aktivität im Gegensatz zur äußerst dynamischen inneren geistigen Aktivität steht. Auch deshalb ist das Schachspiel eine nützliche Metapher für das Verständnis von Radigues Musik, die beim ersten oder oberflächlichen Hinhören minimal bewegt erscheint – als ob rhythmisch, harmonisch oder melodisch so gut wie nichts passiert –, doch je mehr man in diese einfache musikalische Landschaft hineinhört, desto mehr wird man sich ihrer intensiven klanglichen Aktivität bewusst.

Feedback-Arbeiten

Als Radigue 1967 aus New York nach Paris zurückkehrte, hatte Pierre Henry bereits seine Apsome-Studios (Applications de procédés sonores en musique electroacoustique) gegründet. Dort wurde Radigue als seine Assistentin angestellt. Er gab ihr zwei Tolana-Magnetbandmaschinen, um an seiner *Apocalypse de Jean* zu arbeiten, sowie die nötige Grundausstattung, um sich ihr eigenes Heimstudio in der französischen Hauptstadt einzurichten. Dies sollte bis 2006 ihr Studio bleiben: ein kleiner Raum, der nur aus dem ARP-Synthesizer und ein paar Tonbandmaschinen bestand.

In den 1960er Jahren erforschte Henry Techniken für die Verwendung der Larsen-Rückkopplung zur Erzeugung und Steuerung von Tönen. Eine solche akustische Rückkopplung entsteht, wenn die Ein- und Ausgangsfrequenzen eines elektronischen Systems identisch sind. Eine geringfügige Verzögerung zwischen den Signalen führt zu einer Veränderung des Klangs durch die zyklische Erhöhung des Pegels bestimmter Teiltöne. Die feinfühligste Bewegung eines Mikrofons in die Richtung eines Lautsprechers, über ihn hinweg und sich wieder von ihm entfernend, während er gleichzeitig denselben Ton ausstrahlt, den das umherwandernde Mikrofon – in einer Audioschleife, die sich selbst zurückkoppelt – aufnimmt, war für Radigue äußerst interessant. Sie verglich damals diesen inspirierenden Vorgang damit, dass man ›musikalische Fäden aus der Luft zieht‹. Das erste kompositorische Ergebnis dieser Periode waren die *Feedback Works*, die Radigue zwischen 1968 und 1970 entwickelte.

Gleichzeitig ersann sie auch eine eigene Terminologie, um den klanglichen Details gerecht zu werden, die mithilfe der Arbeit am Larsen-Feedback möglich wurden. Dazu gehören Begriffe wie ›Larsen Poubelle‹ (der Larsen-Eimer), bei dem die Rückkopplung in Verzerrung umschlägt, oder ›Larsen Souffle‹

(der Larsen-Atem), den sie in *Usral* (1969) und *Labyrinthus* (1970) verwendete und bei dem eine Rückkopplungsschleife mit dem Klang des Tonbandrauschens aufgenommen wird.² Radigue stellte fest, dass dieser hochfrequente Klang sehr empfindlich auf Rückkopplungen reagiert und im Frequenzspektrum schnell in Richtung Unhörbarkeit ansteigt. Diese Ultraschalltöne nahm sie damals erneut auf, verlangsamte dann das Band, um die Frequenzen zu senken und wiederholte diesen Schritt mehrmals. Noch eine weitere Rückkopplungstechnik aus Radigues

Alvin Luciers *I am Sitting in a Room* (1969) darauf, dass der Vortrag eines Texts in einer Endlosschleife wiedergegeben und neu aufgenommen wird. Die Qualität der Sprache löst sich so allmählich in abstrakte musikalische Klänge auf, da bestimmte Frequenzen bei jeder Reiteration als Reaktion auf die Akustik des Raums verstärkt oder abgeschwächt werden.

In dieser Zeit begann Radigue ebenfalls damit, die kreative Verräumlichung von Klängen zu erforschen und sie steuerte den Klang und die Musik für eine Reihe von räum-

Radigues De-Synchronisierung ermöglichte es der Musik, sich über den langen Zeitraum einer Ausstellung von manchmal gar mehreren Tagen kontinuierlich weiterzuentwickeln.

Instrumentarium sind die ›Godlars‹. Dafür arrangierte sie eine Reihe von Tongefäßen zwischen einem Mikrofon und einem Lautsprecher, die jeweils unterschiedliche Wasserstände hatten und so den Feedback-Ton verändern, während er sich über die Behälternisse bewegt.

In den 1960er Jahren war Radigue Teil einer ganzen Bewegung, die mit Audio-Feedbacks experimentierte. Das Theatre of Eternal Music, 1962 von La Monte Young mit John Cage, Terry Riley und Marian Zazeela gegründet, erforschte langanhaltende Rückkopplungstöne, die in engen Frequenzabständen übereinander geschichtet wurden, um so Schwebungsphänomene zu erzeugen. Steve Reichs *Pendulum Music* von 1968 wiederum wurde mit drei aufgehängten Mikrofonen aufgeführt, die an einer Reihe von Lautsprechern vorbeischwangen, um so Feedback-Töne zu erzeugen. Pauline Oliveros zeichnete in *The Bath* (1966) die Bewegung der Füße von Tänzern auf einer Bühne auf und spielte diese gleichzeitig in einer Rückkopplungsschleife zurück. Ähnlich wie *The Bath* und Radigues *Opus 17* (1970) ein natürliches akustisches Phänomen untersuchen, basiert

lich interessanten Installationen in Kunstausstellungen bei. Sie nannte diese Installationen ihre »Musique sans fin«-Reihe. »Endlos«, weil dabei zwei oder mehrere lange Tonbandschleifen unterschiedlicher Dauer im Abstand von mehreren Sekunden in Bewegung gesetzt wurden. Dieser langsamen De-Synchronisierung zwischen den Bandmaschinen hatte sich 1966 bereits Steve Reich in seinen beiden Stücken *It's Gonna Rain* und *Come Out* gewidmet. Radigues De-Synchronisierung ermöglichte es der Musik, sich über den langen Zeitraum einer Ausstellung von manchmal gar mehreren Tagen kontinuierlich weiterzuentwickeln. In den zwei Jahren zwischen 1968 und 1970 komponierte Radigue neun solcher nicht enden wollender Stücke, die auf Feedback-Techniken basieren. Im Gespräch mit mir erklärt Radigue, dass sie sich zu dieser Zeit nicht als Komponistin von Musik verstand, sondern es vorzog, ihre Werke als propositions du son (als Klangvorschläge) zu beschreiben.

Der Titel von *Usral* aus dem Jahr 1969 referiert auf die *ultra-sons ralentis*, Ultraschallklänge, die Radigue an der Bandmaschine so stark verlangsamte, dass die eigentlich

übermenschlichen Klänge wieder hörbar wurden. Dieses Stück entstand als Kommission zur Begleitung einer kinetischen Skulptur von Marc Halpern, die 1970 für einen Monat im Pariser Salon des Artistes ausgestellt wurde. Drei Bänder mit den Dauern 9:28, 9:33 und 9:35 Minuten wurden gleichzeitig von einem Philips CR10 Kassettenspieler wiedergegeben, dessen neuartiges Design es ermöglichte, Bänder kontinuierlich zu wiederholen. *OMNHT* (1970) wiederum wurde von der Künstlerin Tania Mouraud beauftragt, um ihre Ausstellung *One More Night* in der Pariser Galerie Rive Droite zu begleiten. Es bestand aus drei langen Bandschleifen verschiedener Längen, die asynchron Feedback-Aufnahmen abspielten und zusätzlich auch noch eigene Titel trugen: »One« (19:20 Minuten), »More« (27:55 Minuten) und »Nacht« (31 Minuten).

Darüber hinaus entwarf Radigue in dieser Periode auch interaktive Installationen. $\Sigma=A=B=A+B$ (1969) wurde vom Como Festival in Italien in Auftrag gegeben. Hier konnte das Publikum zwei Plattenteller bedienen, auf denen jeweils ein Tonträger mit Radigues Komposition bereitlag. Es war möglich, die Nadel auf eine beliebige Stelle auf der Platte abzustellen, bloß eine der beiden Platten oder beide zusammen zu spielen. *Vice Versa Etc* (1970) wiederum übertrug diese Idee auf Tonbandgeräte, bei denen die Besucher:innen auch die Geschwindigkeit und Richtung des laufenden Bands beeinflussten konnten. Obwohl Radigue diese präkomponierten Stücke in ihrem Studio produzierte, ermöglicht die Publikumpartizipation eine endlose Fortdauer der Komposition. Radigue komponiert dann 1970 *Labyrinthus*, zu dieser Zeit auf Grund der Verräumlichung des Klangs ihr technologisch herausforderndstes Werk, kommissioniert für die Expo-Weltausstellung im japanischen Osaka. Radigue gestaltete hier einen labyrinthischen Pfad, gesäumt mit Lautsprechern, die im Voraus aufgenommene Feedback-Schleifen wiedergeben. Jedes Hörerlebnis wird so einzigartig, weil es von der

Gehgeschwindigkeit und genauen Position jedes Publikumsmitglieds abhängt. Auf die Expo gelangt es schließlich in einer reduzierten Variante als Performance-Stück namens *Stress Osaka*, gelingt es den Veranstaltern doch nicht mehr, Radigues Installation pünktlich aufzubauen. Erst 2015 sollte das ursprüngliche Konzept im US-amerikanischen Mills College in Oakland, Kalifornien, nachgebaut werden.

All dies sind Radigues früheste öffentlich aufgeführte Kompositionen, die ihre Experimentierfreudigkeit und Herangehensweise an Klangphysik zeigen. In den 1960er Jahren ist ihr Werk geprägt von der Zusammenarbeit mit Schaeffer und Henry, ihrer Untersuchung von Techniken wie der Rückkopplung, der De-Synchronisierung und Manipulation von Bändern und der Arbeit mit mehreren Lautsprechern, sowie vom Einfluss anderer Künstler:innen und Musiker:innen im Milieu der zeitgenössischen New Yorker Szene.

Radigues Fokus auf die spektrale und räumliche Wechselwirkung lang ausgehaltener Töne ist zugleich verbunden mit der minutiösen Manipulation der Bedienelemente im Studio verbunden. Feinfühlig haptische Operationen steuern die Rückkopplungen, während äußerst sensible Mikrofonbewegungen erforderlich sind, um diese Feedback-Töne überhaupt erst zu erzeugen und zu kontrollieren. Diese virtuosen Fingerspitzenmanöver an den Reglern und Knöpfen des Tonbands deuten bereits auf Radigues spätere Verwendung des ARP-Synthesizers hin – auch wenn sie dort die Potentiometer mit viel langsameren, stockenden Bewegungen bedient. Derselbe Ansatz findet sich später auch in ihrer Arbeit mit akustischen Musiker:innen, wo das Aushalten der außergewöhnlich langen Töne in Radigues Kompositionen den Streichern und Holzbläsern ein Hochmaß an Konzentration und technischem Können abverlangt. Im weiteren Verlauf der 1960er und frühen 1970er Jahre aber, erklärt sie mir gegenüber, frustrierte sie zunehmend die Unberechenbarkeit akustischer

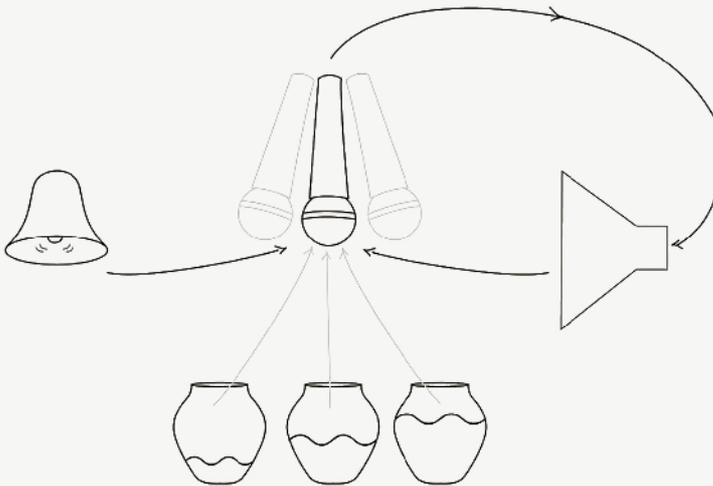
Rückkopplungen. Die Arbeit mit dem Feedback des Tonbands erforderte an den Bedienelementen der Maschinen eine Gratwanderung zwischen Ein- und Ausgang, um so den verschwindend kleinen Punkt zwischen musikalischen Tönen und explosiven Verzerrungen abnehmen zu können. So wurde Radigue des Tonbandrauschens überdrüssig und begann, ihre Aufmerksamkeit auf den rein elektronischen Klang von Synthesizern zu lenken.

Arbeiten mit dem ARP-Synthesizer

Radigue ging 1970 für eine Künstlerresidenz wieder nach New York, wo sie im elektronischen Musikstudio von Morton Subotnik arbeitete. Dort machte sie in der Arbeit mit

dem Buchla-Synthesizer ähnlich frustrierende Erfahrungen und verglich den Umgang mit seinen Patchkabeln mit dem Verzehr von Spaghetti. Ihr erstes rein elektronisches Stück heißt *Chry-ptus* und wurde 1971 realisiert, indem Material aus dem Buchla-Synthesizer auf zwei langen Tonbändern aufgenommen wurde, die entweder gleichzeitig oder mit einer Minute Verzögerung abgespielt werden können. Auch in dieser Phase zeigt sich ihr generelles Interesse an langsam sich entwickelnden Kompositionen – nur ist das Augenmerk abgerückt von den pulsierenden Rhythmen zwischen Tönen mit enger Frequenz, da die anhaltenden Synthesizertöne eine viel solidere Grundlage bieten, mit der die Stimmung der hinzutretenden Töne verändert werden kann, um solche Schläge zu erzeugen.

Kurz bevor Radigue 1971 nach Paris zurückkehrt, kauft sie einen ARP-Synthesizer. Das Modell ARP 2500 ist ein analoger,



Für die Godlars-Rückkopplung wird ein Mikrofon über Wassergefäße mit unterschiedlicher Füllhöhe angebracht, die den Feedback-Ton entsprechend verändern

monophoner, modularer und spannungsgesteuerter Synthesizer, ein Netzwerk aus verschiedenen Modulen zur Erzeugung, Manipulation und Verarbeitung elektronischer Klänge. Der Synthesizer war zu dieser Zeit im Vergleich zu den älteren Modellen von Moog und Buchla für die Stabilität seiner Stimmung bekannt, auch wenn man ihn im Nachhinein seit Einführung der Digitaltech-

Pin-Matrix sofort erkennen kann, wo die verschiedenen Moduleingänge und -ausgänge miteinander verbunden sind, was dann auch mehr Freiheit bei der Arbeit mit den Reglern für die einzelnen Funktionen lässt: »Das war im Vergleich ein Traum«, schwärmt sie.

Von zentraler Bedeutung für Radigues Praxis sollte die Qualität des Ringmodulators und der Filter des ARP werden, wie sich

Die meisten Stücke mit dem ARP führte Radigue selbst auf, verbarg sich dann aber vor den Zuschauer:innen.

nik vielleicht nicht mehr als derart klangstabil bezeichnen würde. Dennoch: In den 1970er Jahren war sein Ruf so gut, dass auch Pop- und Rockbands den ARP als elektronisches Keyboard einsetzten oder er Eingang in die Filmmusik zu Steven Spielbergs *Unheimliche Begegnung der dritten Art* (1977) fand. Radigue wiederum verwendete ihn auf ihre ganz eigene Art und ließ die Klaviatur des ARP-Synthesizer kurzerhand in den USA zurück, als sie nach Paris zurückkehrte.

Mit seinem System einer Zehn-Punkt-Pinmatrix ohne Patchkabel war der ARP wie gemacht für die langen Werke, die Radigue mit ihm entwickeln sollte *Ψ 847* für das Bourges International Festival von 1973 und *Adnos I* (1974) erreichten beide Aufführungsdauern von 80 Minuten. Dabei diente die Position der farbigen Pins und Schieberegler unmittelbar unter den Steuermodulen, mit denen Radigue die Patchkabel ersetzte, als eine Art Partitur, die eine genaue visuelle Anleitung für die Verlegung der Module bot. Diese Übersichtlichkeit ihrer Arbeitsfläche war Radigue besonders wichtig. Die langwierige und intensive Arbeit wäre auf einer Oberfläche unmöglich gewesen, die mit verwickelten Patchkabeln übersät ist und deren Knistern bei Kontakt störend sein musste. Radigue berichtete mir, dass man durch die

dies besonders im unverwechselbaren Klingeln von »Kyema« aus der Reihe *Trilogie de la Mort* niederschlägt. Radigue nahm hier ihre Arbeit mit dem ARP-Synthesizer auf Bandmaschinen auf, nutzte ihn aber auch zum Abmischen.

Die meisten Stücke mit dem ARP führte Radigue selbst auf, verbarg sich dann aber vor den Zuschauer:innen. Sie wollte, dass sich ihr Publikum so direkt und rein wie möglich ohne visuelle Ablenkung auf den Klang einlässt. Während des Soundchecks verbrachte sie viel Zeit damit, das Auditorium zu durchschreiten, um sicherzustellen, dass jede Zuhörer:in von jeder Position eine optimale Erfahrung des Klangs machen konnte, der gleichmäßig in den Raum gespielt wurde. Sie erklärte mir, dass sie immer mindestens vier kreuzweise angeordnete Lautsprecher verwendete, um die Direktbeschallung einzelner Publikumsmitglieder zu minimieren. Bei einigen Gelegenheiten wurden die Lautsprecher sogar gegen die Wände des Konzertsaals gerichtet, um die Richtung des Schalls zu variieren.

In den 1970er Jahren entwickelte Radigue ein großes Interesse am Buddhismus und entwickelte eine lebenslange Hingabe an seine Lehren. Sie betrachtet ihre buddhistische Spiritualität zwar als getrennt von ihrer

musikalischen Praxis, dennoch drückt sie sich in vielen Werktiteln der ARP-Stücke aus. So sind *Les chants de Milarepa* (1983) vom gleichnamigen tibetischen Dichter Milarepa aus dem 11. Jahrhundert inspiriert und enthalten Gesänge von Rinpoche Lama Kunga sowie Aufnahmen der Stimme von Robert Ashley, die Radigue in New York machte.³

Laetitia Sonami und *The Lappetites*, einer experimentellen Klangformation, die vom Soundkünstlerin Kaffe Matthews gegründet wurde.

Tatsächlich hat Radigue schon früher manchmal akustische Instrumente in ihre Arbeiten mit aufgenommen, wenn sie eng mit einzelnen Musiker:innen zusammenarbeitete: So sind mit Gérard Frémy 1972 *Geelriandre*

Ihre Experimente mit diesen Technologien hatten ihren Ausgangspunkt einmal in der Hoffnung, solche Musik für klassisch ausgebildete Musiker:innen zu schreiben – ein Ziel, das Radigue erst 2004 erreichte, als sie begann, für akustische Instrumente zu komponieren.

Die bereits erwähnte Reihe der *Trilogie de la Mort* wiederum beruht auf dem tibetischen Totenbuch. So spiegelt die beruhigende Wirkung von Radigues Musik und ihre scheinbare Ausdehnung der Stille, die Dynamik der unzähligen kleinen Veränderungen über einen langen Zeitraum in vielerlei Hinsicht den meditativen Klang des Gesangs in der buddhistischen Meditation wider.

Akustische Arbeiten

Radigue sagte mir, dass sie Technologie »hasst« und meint damit das Studio-Equipment zur Erschaffung von elektronischer Musik. Das ist schwer vorstellbar bei einer Komponistin, die sich 30 Jahre lang dem ARP-Synthesizer verschrieben hat und ihn dabei auch noch so eigenartig verwendete. Mir versicherte sie, dass sie schon immer mit akustischen Musiker:innen zusammenarbeiten wollte, aber in den 1970er Jahren niemanden fand, der ihre Musik spielen wollte – oder konnte. Dies änderte sich in den frühen 2000er Jahren. Sie komponierte *Elemental II* in Zusammenarbeit mit dem E-Bassspieler Kasper Toeplitz, der das Werk 2004 in Paris uraufführte. Darüber hinaus kollaborierte sie für *Elemental II* mit

für ARP und Klavier und 1974 *Schlinen* für ARP und Ondes Martenot entstanden. Seitdem hat sie eine Methode der Zusammenarbeit mit Musiker:innen entwickelt, bei der sie ein visuelles Bild entwirft, auf das sich die Beteiligten konzentrieren sollen, um einen einzelnen, lang anhaltenden Ton auf ihrem Instrument zu erzeugen. Es handelt sich um einen Kompositionsprozess, der affektiv und offen ist, aber eine intensive und anhaltende Konzentration auf die Besonderheiten des Bildes erfordert, um eine Klangwelt zu erzeugen, die in ihrer Langsamkeit und Einfachheit technisch sehr anspruchsvoll und komplex ist. Dadurch wird die komplizierte Beziehung der ausführenden Musiker:innen zu ihrem Instrument und ihre Ausdauer offenbart, die erforderlich ist, um die langen Töne bei gleichmäßiger Stimmung zu halten.

Die Geigerin Angharad Davies hat bereits einige Werke aus Radigues Reihe *Occam* aufgeführt, unter anderem 2017 bei einem Konzert in der Großen Masson-Höhle im englischen Derbyshire. Eine einzelne Note auf der Violine auszuhalten, ohne dass der Bogenwechsel hörbar wird, ist über lange Zeiträume hinweg äußerst schwierig. Die Harfenistin Rhodri Davies, mit der Radigue 2011 zusammenarbeitete, löste dieses Problem, indem sie zwei

Bögen gleichzeitig in gegenläufiger Bewegung verwendete. Der Cellist Charles Curtis arbeitete 2005 als Solist an *Naldjorlak I*, einem Stück, das vom akustischen Effekt des Wolf-Intervalls ausgeht, der am Instrument zu Tonverdopplungen und rhythmischen Schwingungen führt. Für das nächste Stück der Reihe, *Naldjorlak II*, kollaborierte Radigue mit der Klarinetistin Carol Robinson, die erklärt, dass Holzblasinstrumente zwar durch Zirkularatmung Töne viel länger aushalten können, Radigues Anforderungen aber immer wieder einen sehr schnellen und langen Atemzug notwendig machen, der dem Stück seinen Rhythmus verleiht.



Occam Delta XX, eine Partitur
von Éliane Radigue mit Rhodri Davies (Harfe),
Julia Eckhardt (Bratsche), Aura Satz (Film)

Radigues Leidenschaft für langsam sich bewegend Musik hat sie durch eine Reihe künstlerischer Schaffensperioden neuer technologischer Entdeckungen geführt und so zu der Entwicklung eigenständiger ästhetischer Ansichten beigetragen, die auf der Wechselwirkung zwischen lang ausgehaltenen Tönen beruht. Zwar ist sie nicht an Audiotechnologie per se interessiert, folgt aber letztlich in ihrem Kompositionsprozess und ihrer Tätigkeit als Interpretin doch ihrem Interesse an der Tonphysik und Akustik. Dabei hat sie sich im Verlauf ihrer kreativen Biografie der *musique concrète*, der Arbeit mit Tonbändern, akustischem Feedback und des ARP-Synthesizers bedient. Ihre Experimente mit diesen Technologien hatten ihren Ausgangspunkt einmal in der Hoffnung, solche Musik für klassisch ausgebildete Musiker:innen zu schreiben – ein Ziel, das Radigue erst 2004 erreichte, als sie begann, für akustische Instrumente zu komponieren.

Radigue war Teil einer Gruppe von Komponist:innen, die mit auditiven Prozessen, Phänomenen und Installationen seit den 1960er- und 1970er Jahren experimentierte. Als weibliche Komponistin blieb sie – leider wenig überraschend – im 20. Jahrhundert marginalisiert, auch wenn man ihre Werke häufig aufführte und deren Bedeutung anerkannte. Obwohl Radigue in direktem Kontakt mit den GRM-Studios in Paris stand, mit dem Bourges International Festival of Electroacoustic Music und in der zeitgenössischen New Yorker Kunst- und Musikszene bekannt war, wurde sie erst Anfang der 2000er Jahre bekannt, als sie begann, Musik für akustische Instrumente zu komponieren. Heute wird ihr Werk zunehmend als Teil des Kanons zeitgenössischer Musik etabliert. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker

Jo Hutton ist Autorin, Wissenschaftlerin und Sounddesignerin für elektroakustische Musik mit einem Hintergrund als BBC-Sound-/Musikrekorderin.

1 Jo Hutton, Gespräch mit Éliane Radigue am 17. März 2016

2 Emmanuel Holterbach & Éliane Radigue, *Feedback Works 1969–1970*, LP Liner Notes, S. 21

3 Vgl. Julia Eckhardt, *Éliane Radigue. Intermediary Spaces*, Brüssel 2019, S. 182

»I'm in charge«

Eine Würdigung der diesjährigen Preisträgerin
des Arne Nordheim-Preises, die norwegische
Komponistin Therese Birkelund Ulvo

RITA ARGAUER

Es gibt bei jedem komponierten Werk einen Bruch in der Entstehung. In dem Moment, in dem das Werk seine Autorin verlässt. Wenn das Kunstwerk sein Publikum findet. Wenn es aus den Händen seiner Erschafferin genommen wird. Wenn die Formungshoheit zu Gunsten der Deutungshoheit aufgeben wird. Einfacher ausgedrückt: Irgendwann muss das Werk in die Welt kommen. Und dann hat der Künstler oder die Künstlerin alles getan, dafür, dass es so erscheint, wie er oder sie sich das vorher im Kopf vorgestellt hat. Doch ob es das wirklich wird, das liegt – furchtbar subjektiv, und furchtbar unkontrollierbar – im berühmten Auge des Betrachters. Der Betrachterin.

Der Zeitpunkt dieser Kontrollaufgabe unterscheidet sich in den verschiedenen Kunstformen. Bildende Künstler und Künstlerinnen schließen ihr Werk ab, bevor es in der Welt erscheint. Genauso Filmemacherinnen und Filmemacher. Sie haben im Augenblick der Aufführung keine Einflussmacht mehr. Ebenso Schriftstellerinnen und Schriftsteller, Dichterinnen und Poeten. Und natürlich alle Misch- und Zwischenformen dieser Kunstformen.

Völlig anders ist das bei der Darstellenden Kunst, in der die Künstlerin und der Künstler eben an der Aufführung maßgeblich beteiligt sind. Performance, Theater, Musik...

Stopp. Die Musik nimmt hier – mal wieder – einen Sonderfall ein. Die Musik ist nicht nur die per se abstrakteste Kunstform von allen. Der Bruch von Aufführung, Ausführung und Erschaffung der Kunst ist in der komponierten Musik auch am größten.



Die norwegische Komponistin
Therese Birkelund Ulvo

»Als Komponistin ist man oft unsicher. Die erste Probe eines neuen Werks kann sich anfühlen, als hätte man einen sehr persönlichen Gegenstand, etwa ein Tagebuch, an die Musikerinnen und Musiker herausgegeben. In diesem Sinne: Das Orchester zu treffen kann furchtbar sein.« So beschreibt es Therese Birkelund Ulvo in einer Dokumentation über die Uraufführung ihrer Installation *13 ways to tame a beast* von 2019. Eine Komponistin gibt die Manifestation ihres Werkes in der Welt an andere Künstlerinnen und Künstler ab. »Es sind echte lebende Menschen«, sagt Birkelund Ulvo, »und die haben hier das Sagen«. Es ist ein fundamentaler Bruch in der Genese dieser Kunst. Vergleichbar vielleicht am ehesten mit einer Theaterautorin, die ihr Stück an Regisseurin und Ensemble abgibt. Doch da ist die Ausdeutung, die Interpretation des Stück durch andere Künstler in der Aufführung viel klarer als solche definiert. Nur Komponistinnen und Komponisten werden gleichzeitig so sehr mit ihrem Werk

Und ebenso identitätsstiftend ist vielleicht die
Abwesenheit der erschaffenden Künstlerin in der
Aufführung von zeitgenössischer Musik.

assoziiert, an dessen finalem Erklängen sie so wenig beteiligt sind. Offensichtlich zeigt sich das auch im Vergleich von Musikkritik und Theaterkritik: Während in der einen über die Inszenierung geschrieben wird, wird in der anderen über das Werk geschrieben.

Dieser fundamentale Bruch, diese Art frühkindliche Trennung von Werk und Autor ist konstituierend für die zeitgenössische komponierte Musik. In der Popmusik hingegen hat sich diese Trennung völlig aufgelöst; und sogar in das Gegenteil verkehrt. Die Anwesenheit und Eigenheit des Künstlers, der Künstlerin ist im Pop identitätsstiftend. Und ebenso identitätsstiftend ist vielleicht die Abwesenheit der erschaffenden Künstlerin in der Aufführung von zeitgenössischer Musik.

Die zeitgenössische Musik ist sperrig. Sie ist wenig affirmativ. Sie ist noch viel verschlossener als etwa die Gemälde eines Mark Rothko. Eine der grundlegenden Fragen ästhetischer Theorie unserer Zeit lautet doch: Warum hat sich die Moderne und mit ihr die Abstraktion in der Bildenden Kunst, in der Architektur, im Theater durchgesetzt? Und konnte ›dort‹ zur maßgeblichen Ästhetik werden? Warum nicht in der Musik? Warum baut man schlanke, nicht dekorative, schlichte Gebäude und weicht diese mit der Aufführung eines Streichquartetts von Beethoven ein? Und nicht mit der Musik von Sofia Gubaidulina? Wieso ist die Musik die einzige Kunstform, in der es eine so strikte Trennung gibt von Unterhaltungsformen, die populär sind, und ernststen Formen? Die dann also nicht populär sein sollen?

Vielleicht, weil der Komponist oder die Komponistin den Effekt ihrer Werke in der Aufführung nicht als Ausführende erleben, sondern lediglich als Zuhörerin und Zuhörer. Sie stehen erst beim Applaus auf der Bühne,

und dass bei weitem auch nicht in jeder Aufführung. Vielleicht ist deshalb ein anderer Mut zur Experimentierfreude, zur Verkantung und Verweigerung da?

Diese Gedanken sollen hier bewusst spekulativ bleiben. Interessant für jetzt ist der Bruch. Kunst, die aus einem Bruch heraus entsteht. Ein Bruch als Konstitution in der Genese der Werke.

Und damit zu Terese Birkelund Ulvo, Preisträgerin des Arne Nordheim Kompositionspreis 2024. Die überspringt diesen Graben nämlich bisweilen. Ignoriert den Bruch. Nimmt ihn nicht als solchen an. Etwa, wenn sie eben in der Installation *13 Ways to Tame a Beast* diese festgesetzten Rollen von Komponisten, Orchester und Publikum einfach mal verdreht. Nicht offensiv, nicht offensichtlich. Aber innerhalb der Kunst, werkimmanent quasi. Sie schaltet sich nämlich via elektroakustischen Mitteln in den Aufführungsprozess als Schaffende mit ein. Sie legt quasi letzte Hand an. Sie bestimmt. »I'm in charge«, sagt sie.

Therese Birkelund Ulvo ist 1982 geboren und hat an der Norwegischen Musikhochschule in Oslo und der Guildhall School of Music and Drama in London studiert. Seit Mitte der 2000er Jahre komponiert sie für verschiedene Besetzungen. Von Soli, klein besetzter Kammermusik bis hin zu großen Orchestern. Ihre Musik wird mittlerweile regelmäßig von den großen norwegischen Orchestern aufgeführt. Sie gehört zu den etablierten Komponistinnen und Komponisten des Landes, wird auch international gespielt.

Ihre Musik, ihr Stil ist subtil. Sie entwickelt Motive gerne aus minimalen musikalischen Bewegungen. Aus dem Geräusch heraus. Kratzen, Klirren, hohe, kurze Einzeltöne bilden eine Keimzelle, um die sich herum dann ein größerer Klang entwickelt. Oft in minimalen Tonabständen um den Ursprungston herum. Es ist das Umkreisen eines Zentrums, viel mehr als über größere Intervalle und Melodien klassische Motive zu entwickeln. Klangästhetisch geschieht das über Glocken, über Bögen auf Schlagzeugbecken; über Töne, die an der Grenze zum Klirren und Kratzen entstehen. Geräusch als Ursprung. Geräusch als Musik. Inspiriert ist sie aber ebenfalls von der norwegischen traditionellen Musik, in der auch Mikrotonalität vorkommt. Oder wenn sie für die Hardangerfiedel, einem traditionellen, südnorwegischem Instrument, komponiert.

Die Musik von Therese Birkelund Ulvo ist absolut zeitgenössisch. Sie verweigert sich jeder einfachen Vereinnahmung ihrer Hörerinnen und Hörer. Da gibt es selten schönen Akkorde, auf die man erst einmal fallen könnte, keine harmonischen Erinnerungen, die bedient werden, und vor allem: keine Zitate. Sie arbeitet nicht über Referenzen von außen, von früher, sondern komponiert aus einem einzigen kleinen Punkt heraus. Vielleicht hilft es sich einen Kreis vorzustellen: In den äußeren Umlaufbahnen liegen all die alten, großen Referenzen der Musikgeschichten. In den inneren Bahnen lagern Fragmente davon. Und ganz in der Mitte ist ein einzelnes, unscheinbares Geräusch. Hier fängt Birkelund Ulvo an. Und viele ihrer Stücke bleiben auch dort. Vibrieren um dieses Geräusch herum. Oszillieren in minimalen Tonabständen, schichten sich in verschiedenen Stimmgruppen auf, sind sich selbst genug.

In der Hinsicht ist Therese Birkelund Ulvo eine Hardlinerin. Wo die zeitgenössische Musik in jüngster Zeit, auch inspiriert vom US-amerikanischen Minimal, wieder öfter ins Tonale geht, bleibt Birkelund Ulvo absolut der Abstraktion der Nachkriegsmoderne verpflichtet. Wieder ein Blick auf den Anfang also: Therese Birkelund Ulvo schreibt komplizierte, versierte, zerbrechliche und kühle Musik, die sie an ein Ensemble, an ein Orchester, an eine Dirigentin oder einen Instrumentalinterpreten übergibt. In der Interpretation bekommt die Musik ein akustisches Leben. Ein Erleben dieser Musik wird möglich. Groß besetzte Werke sind hier entstanden, etwa *Woven Fingerprints*, ein Konzert für zwei Klaviere und Orchester, 2020 vom Bergen Philharmonic Orchestra uraufgeführt. Geräuschhafte Grandezza. Oder das störrische, sich in Geräusch und räumlichem Abstand zusam-

Denn über die elektroakustische Kompositionsweise entdeckt Therese Birkelund Ulvo ihre eigene Anwesenheit in der Aufführung der Komposition wieder.

menfindende *The Elephant Bird* für Bläserquintett und Schlagwerk. Stilvermischungen oder harmonischen Zugänglichkeiten verweigert sie sich. Therese Birkelund Ulvo ist also auch eine Traditionalistin. Neuere Strömungen, die die zeitgenössische Musik zurück zur Tonalität, zum Groove führen (auch in Europa), greift sie nicht auf.

Die elektroakustischen Kompositionen von Therese Birkelund Ulvo fallen da jedoch ein wenig heraus. Ähnlich wie im Werk von Arne Nordheim, des Namenspaten dieses Preises. Denn über die elektroakustische Kompositionsweise entdeckt Therese Birkelund Ulvo ihre eigene Anwesenheit in der Aufführung der Komposition wieder. Und prompt verändert das – natürlich – auch ihre musikalische Sprache.

Das beinahe schmeichelnde *Schorching Ground* von 2014 etwa: komponiert für Soprangitarre, E-Gitarre und Elektronik. Und noch viel extremer: die 2007 und 2012 komponierten *Silent Songs*, für Sopran und Elektronik, wo die Stimme ins Maschinelle verlängert wird. Über ihren Ursprung (den menschlichen Körper) herausgezogen wird. Der Interpretin quasi entnommen wird und zum Instrument für die Komponistin wird. Sehr subtil ist das. Die Interpretin, ihre Stimme formt und färbt das Stück. Aber der Hintergrund wird durch diese elektronische Einmischung flexibler.

Die elektroakustische Komposition gehört nicht zu Therese Birkelund Ulvos Hauptausdrucksmitteln. Doch derartige maschinelle, zeit- und klangübergreifende Interventionen wie die Elektronik ziehen sich trotzdem durch ihr Werk. Immer mal wieder, von den frühen 2000er Jahren bis in die Gegenwart, taucht so etwas auf. Am offensivsten in der eingangs erwähnten Installation *13 Ways to Tame a Beast*. Dass diese Grenzüberschreitung

dieser sonst sehr ehrlichen Komponistin durch den Machtzugewinn doch auch Spaß macht, berichtet Therese Birkelund Ulvo in der Dokumentation über diese Installation selbst: Normalerweise seien die Menschen im Publikum in der herkömmlichen Konzertsituation die Gezähmten. Denn sie sitzen, hören, bewegen sich nicht, intervenieren nicht. Hier ist das anders. Hier sei das Orchester eingesperrt. Normalerweise schätze sie den menschlichen, individuellen Fingerabdruck der Orchestermusiker in der Musik. Hier allerdings nicht. Hier habe sie das Sagen. ■

Rita Argauer schreibt über klassische und zeitgenössische Musik, hauptsächlich für die Süddeutsche Zeitung und den Bayerischen Rundfunk. Sie interessiert sich in der Musik besonders für Schnittstellen und Verwerfungen, die Übergänge zum Pop, Bruchstellen und Formen.



ultima oslo contemporary
music festival

12–21 September 2024

ultima.no

Idealismus der Schwärze

Replik auf Christoph Haffter

LEON ACKERMANN

Unter dem Titel »Harmlos ist nicht harmlos. Klaus Lang und die konservative Revolution« hat Christoph Haffter an diesem Ort (*Positionen*-Heft #138) eine grundsätzliche Kritik der Musik Klaus Langs formuliert, die im Wesentlichen auf deren »Harmlosigkeit« abhebt: »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. [...] Ähnlich wie bei Georg Friedrich Haas kann die Musik Langs [...] 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 Werken der Postmoderne abging. Umgekehrt hat jenes Unvertraute, dass Lang zart in die Texturen einarbeitet, nicht die Wirkung einer Verfremdung: Es darf, aber muss nicht vernommen werden.«¹ Zu guter Letzt münde diese musikalische Harmlosigkeit in die Befriedigung einer »Unterwerfungslust«, die sie »in die Nähe jener faschistischen Bewegungen, die unsere Zeit prägen«, bringe. Letztere Volte schlägt Haffter vermittelt der Kritik einer zeitdiagnostischen Selbstdeutung des Komponisten aus seinem Essay *Rückkehr des Handwerks* aus dem Festivalkatalog von Wien Modern 2022, auf die ich am Ende dieser Replik zurückkommen werde.

1 Positionen
#138, S. 22

I. Idealismus der Schwärze

Ein belesener Mensch wie Haffter wird seine Kritik der Harmlosigkeit im Bewusstsein des philosophischen Horizonts verfasst haben, in dem schon Theodor W. Adorno ihr eine sinistre Dynamik abgelesen hatte:

»Es gibt nichts Harmloses mehr. Die kleinen Freuden, die Äußerungen des Lebens, die von der Verantwortung des Gedankens ausgenommen scheinen, haben nicht nur ein Moment der trotzigen Albernheit, des hartherzigen sich blind Machens, sondern treten unmittelbar in den Dienst ihres äußersten Gegensatzes. Noch der Baum, der blüht, lügt in dem Augenblick, in welchem man sein Blühen ohne den Schatten des Entsetzens wahrnimmt; noch das unschuldige Wie schön wird zur Ausrede für die Schmach des Daseins, das anders ist, und es ist keine Schönheit und kein Trost mehr außer in dem Blick, der aufs Grauen geht, ihm standhält und im ungemilderten Bewußtsein der Negativität die Möglichkeit des Besseren festhält.«²

Die *Minima Moralia*, aus der diese Zeilen stammen, schreibt Adorno in den 1940er Jahren im US-amerikanischen Exil. Sie reflektiert die historische Erfahrung der gescheiterten kommunistischen Weltrevolution, die zeitgenössische Erfahrung des europäischen Faschismus und deutschen Nationalsozialismus, und jene Unmöglichkeit einer Lehre vom richtigen Leben unter den Bedingungen des Kapitals in seiner nachbürgerlichen

In einer Zeit, in der aber anders als in Adornos
Tagen schon die bloße Existenz von so etwas wie
Avantgarde zutiefst fragwürdig ist, verstellt solche
Verdinglichung noch ihre Möglichkeit.

Ära, die er gemeinsam mit Max Horkheimer nach der Rückkehr ins Nachkriegsdeutschland als »verwaltete Welt« auf den Begriff bringt. Vor dem Hintergrund dieser Erfahrungen und eben im Geiste seiner Kritik des Harmlosen beschreibt Adorno später in seinen ästhetischen Arbeiten das »Ideal der Schwärze«³ als wesentliche Qualität der avantgardistischen Kunst seiner Epoche:

»Um inmitten des Äußersten und Finsteren der Realität zu bestehen, müssen die Kunstwerke, die nicht als Zuspruch sich verkaufen wollen, jenem sich gleichmachen. Radikale Kunst heute heißt soviel wie finstere, von der Grundfarbe schwarz.«⁴

Dem Historischen Materialisten Adorno freilich wäre es im Traum nicht eingefallen, aus einem Ideal, das er als wirkliches Moment der ästhetischen Praxis seiner Gegenwart abliest, ein ›Ideal‹ in dem sentimentalen Sinne zu zimmern, in dem man es von außen an jede beliebige

² Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, GS 4, S. 26

³ Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 66

⁴ Ebd. S. 65

Realität halten kann, um dann empört ihre mangelnde Übereinstimmung beklagen zu können. Avantgarde lässt keine positive Bestimmung zu, nicht einmal die der Schwärze. Sofern Negativität im weitesten Sinne ihr Wesen ausmacht, ist das keine inhaltliche, sondern eine formale Bestimmung. Dass sie in sich negativ verfasst ist, dass sie also nichts als die Selbstkritik und Krise der Kunst ist, schließt gerade die Unmöglichkeit jeder äußerlichen Fixierung ein. Heinz-Klaus Metzger hat diesen Zusammenhang einmal in die unübertroffen dialektische Formulierung eines »objektiven geschichtlichen ›Stands‹ des musikalischen Materials, der die [...] Absenz eines solchen objektiven Stands ist«⁵ verdichtet.

Einer Musik nun vorzurechnen, sie trete weder als aggressive Zumutung noch als hermetisches Rätsel auf, fixiert den Begriff der Avantgarde willkürlich auf einer vergangenen historischen Stufe und verdinglicht sie zu einem Stil. In einer Zeit, in der aber anders als in Adornos Tagen schon die bloße Existenz von so etwas wie Avantgarde zutiefst fragwürdig ist, stellt solche Verdinglichung noch ihre Möglichkeit. Wer den historischen Abgrund zwischen Adorno und uns nicht wahrnimmt, denkt die Kunst unter Bedingungen, die es schlicht nicht mehr gibt. Weder die Gesellschaft noch ihre Subjekte sind mehr die, denen Adorno sich gegenüber sah. Auch was man als Harmlosigkeit beschreiben mag, nimmt darin eine andere gesellschaftliche Stellung ein. Auf die disparaten Trümmer kulturindustriellen Schutts und aufgeschnappter Talking Points, aus denen unsere heutige Subjektivität aufgeschüttet ist, mit tiefschwarzer Schockgeste einzudreschen, auf dass sie der dräuenden Katastrophe gewahr würde, liefe unweigerlich Gefahr, so altbacken und präntiös daherzukommen wie das Wort ›dräuend‹.

Es wäre überdies eine völlig redundante Übung, wo einen heute keine noch so hermetische Musik über das geschichtliche Schicksal der Sprache

Die panische Fixierung auf das Spiegelspiel staatlicher Politik scheint schließlich noch denen den unreglementierten Gedanken zu vergällen, die von Berufs wegen gelehrte Bücher über Kant, Adorno und Marx schreiben. Dagegen repräsentiert die »verträumte Kontemplation«, die Haffter jener sinistren Harmlosigkeit zieht, allemal das Bessere.

so sehr erschrecken könnte wie eine beliebige Unterhaltung unter Kommiliton:innen; wo nicht einmal die verstümmelten Subjektstümpfe des Beckett'schen Theaters – vielleicht die schwarze Kunst *par excellence* – einen auch nur halb so sehr das Entsetzen lehren könnten, wie die Leere der Augen eines beliebigen Gegenübers in der U-Bahn.

Die Katastrophe muss überhaupt niemandem zu Bewusstsein gebracht werden, die Katastrophe ist allgegenwärtig, sie wird vielmehr ohne

5 Heinz-Klaus Metzger, »Die geschichtliche Wahrheit des musikalischen Materials«, in: *Musik wozu*, S. 140

Unterlass über alle Kanäle lustvoll proklamiert und mit dem penetranten Appell zur Selbstmobilisierung zugunsten der staatlichen Schutz- und Trutzprogramme verbunden, der bloß die zeitgenössische Form der Aufforderung zum vorbehaltlosen Mitmachen beim konformistischen »Demokratentum innerhalb der Grenzen des polizeilich Erlaubten und logisch Unerlaubten«⁶ ist. Die panische Fixierung auf das Spiegelspiel staatlicher Politik scheint schließlich noch denen den unreglementierten Gedanken zu vergällen, die von Berufs wegen gelehrte Bücher über Kant, Adorno und Marx schreiben. Dagegen repräsentiert die »verträumte[] Kontemplation«, die Haffter jener sinistren Harmlosigkeit zeilt, allemal das Bessere. Wenn sich überhaupt eine notwendige Bedingung für avantgardistische Kunst formulieren ließe, dann wäre es heute zunächst die Weigerung, sich diesem aktivistischen Imperativ zu fügen. Gunnar Hindrichs hat den Aktivismus und seine musikalische Ausdrucksform einmal treffend mit Noam Chomsky folgendermaßen bestimmt:

»Aktivismus, definiert einer seiner langjährigen Wortführer, besteht im Beurteilen und Bewerten, im Überzeugen und Organisieren, nicht aber in der Machtergreifung und Herrschaft. Diese Praxis ist in die musikalische Produktion eingegangen. Deren Erzeugnisse beurteilen und bewerten die politische Lage, wollen wohl auch überzeugen und zum Organisieren beitragen, enthalten sich jedoch der Agitation zur Herrschaftserlangung und verbleiben im Vorraum der politischen Macht. Dadurch haben sie die inwendige Politik autonomer Werke durch die auswendige Politik aktivistischer Kompositionen ersetzt.«⁷

Dass Haffter, der in seiner Promotionsschrift gerade den Versuch unternimmt, den notwendigen Zusammenhang von ästhetischer Autonomie und gesellschaftlicher Heteronomie der Kunst zu begreifen, in seiner Kritik unmittelbar heteronome Maßstäbe an Langs Musik anlege, kann man ihm nicht zum Vorwurf machen. Er behauptet nicht, es solle die Musik statt Harmlosigkeit Antifaschismus verbreiten, sondern es befriedige Langs harmlose Musik immanent ein faschistisches Bedürfnis. Zum Vorwurf zu machen ist ihm allerdings, dass seine Kritik sich im »sentimentalischen Grundverhältnis« des Aktivismus bewegt, »dem Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit«.⁸ Kunstkritik hat auch ihre eigene Autonomie zu behaupten, indem sie ästhetische Wirklichkeit gedanklich durchdringt, d.h.: ihre Notwendigkeit begreift. Stellt sie sich zu dieser Wirklichkeit ins Verhältnis der Hegel'schen »schönen Seele«, die der schlechten Wirklichkeit stets nur das abstrakte Sollen eines von Wirklichkeit unbefleckten Ideals entgegenhalten kann, entmündigt sie sich selbst, das heißt dann: Sie verzichtet auf ihre eigene Wirklichkeit. Zuzugestehen ist, dass Kritik, die wie auch immer vorsichtig an der Idee der Utopie festhält, ein sentimentalisches Moment nicht ganz abstreifen können wird. Sie hätte es einerseits zu würdigen, in dem sie diese Idee wenigstens ernst genug nimmt, um sie nicht an den staatstragenden Aktivismus auszuliefern. Sie hätte es andererseits zu entschönen, indem sie ihre Konsequenzen mit soviel Ernst wie Fantasie in der Sache selbst entfaltet – in ihr verweilt und sich in ihr vergisst, statt je schon über sie hinaus zu sein.

6 Karl Marx, *Kritik des Gothaer Programms*, MEW 19, S. 29

7 Hindrichs, »Musikalischer Aktivismus und Engagement«, in: *Musik und Ästhetik*, Nr. 92, S. 26/27

8 Hindrichs, S. 29

(A)

coelum obscurum.

$\text{♩} = 54$ *legatissimo*

fl *ppp* *vibr.*

english horn

ob

cl *legatissimo* *ppp*

pn *accel* *ppp* 3 3

ped sempre al fine

pc *always let ring* 5 *rit* *vib* *ppp* 3

camp *ppp*

vl *always: legatissimo, sul tasto* *ppp* *gliss.*

va *always: legatissimo, sul tasto* *ppp* *gliss.*

vc C5 *ppp*

4

fl

ob

cl

pn 3 3 *accel* 5

pc 3 3 3 3 3 3 *rit* 3 3 3

vl

va *gliss.* *gliss.* *gliss.*

vc G3 G3 *ppp*

II. Zur Musik Klaus Langs

Dass Langs Musik nicht breitschultrig mit avantgardistischer Geste auftritt, dass sie das Zertrümmern überkommener Selbstverständlichkeiten nicht zu ihrer Aufgabe macht, dass ihre Oberfläche nicht von Schwärze geschlagen ist, ist zunächst eine Banalität. Ihr Gestus ist einer der Behutsamkeit, die vorsichtige, infinitesimal kleine Bewegung ist das Prinzip ihres Fortgangs. Der Beginn des Ensemblestücks *coelum obscurum* (2019) mag das verdeutlichen.



coelum obscurum
(2019)

Es geschieht in diesen ersten sechs Takten nichts anderes als der Schritt von *e* über *f* nach *g* im gesamten Ensemble. Die Art und Weise wie da aber zaghaft ein Instrument nach dem anderen den einen Ton für den nächsten aufgibt, macht die Rede vom diskreten ›Schritt‹ schon fragwürdig. Man hört viel mehr so etwas wie ein zeitlupenhaft gedehntes Ineinanderschleifen der Töne. Als sei dem Subjekt dieses Klangs noch der einfache Sekundschritt eine zu grobianische Verhaltensweise, fließt die Komposition im ersten Teil derart als stetig sich verändernder – und zugleich unverkennbar *ein* Klang bleibender – Ensembleklang durch den Tonraum, ohne eindeutige Konturen oder Zäsuren, in jeder Hinsicht im Fluss. Das gleiche Prinzip gilt auch für die rhythmische Schraffur dieses Prozesses in Klavier und Schlagwerk, deren Tonrepetitionen sich kontinuierlich in Gegenbewegung zwischen verschiedenen Notenwerten befinden, was sie geisterhaft zwischen Puls und Textur vagieren lässt. Alle in der Partitur angegebenen Tonhöhen und -dauern bezeichnen eigentlich nur verschwindende Orientierungsmomente in einem einzigen, stets changierenden Kontinuum. ›Musica non facit saltus‹ könnte das Motto dieser Musik frei nach Leibniz heißen (›die Musik macht keine Sprünge‹). Die Idee des kleinsten Übergangs beherrscht jede einzelne Dimension. Es gibt virtuell nur Übergangsmomente, sodass man gleichsam ein Bild von Zeit selbst vor sich hat. Langs Zeitorganisation hat eher einen Charakter von Eingedenken denn von eigentlicher Organisation: Ein jeder Moment bewahrt die vorangegangenen liebevoll in der Erinnerung, und für einen Augenblick verliert die Unumkehrbarkeit der Zeit ihren Schrecken. Mitnichten allerdings führt dieses konturlose Gleiten im Kleinen zu einem formlosen Zerfließen der Zeit, sondern es ermöglicht gerade eine äußerst plastische Konsequenz im Großen. In dieser Dialektik von amorphem Detail und deutlicher Formgestalt steckt das ganze Rätsel von Langs Form.

Deutlicher noch als *coelum obscurum* steht Langs Oktett *weisse farben* (2016) in der Tradition jener Problematik, die Heinz-Klaus Metzger schon 1965 am Werk des heute vergessenen Jan W. Morthenson als ›Krise der Figur‹ umrissen hatte. Das Werk kennt keine Regung, die sich wie gebrochen auch immer als Erbe von Motivik auffassen ließe, und selbst die unbestimmte Kategorie des Ereignis wird vor ihr zumindest fragwürdig,



weisse farben
(2016)

so sehr bildet es einen einzigen, in kontinuierlicher Wandlung befindlichen Klang aus.

Das Stück prägt überdies die technischen Merkmale, an die Haffter seine Anwürfe knüpft, (»minimalistische[] Bewegungen liegender Akkorde«, »diskretes Spiel mit nicht-temperierten Stimmungen«, »ins Unendliche verzögerte[] Vorhaltsakkorde«, »scheinbare Rückkehr zur vertrauten Harmonik«) einigermaßen deutlich aus, weswegen es sich insbesondere für die Diskussion von Langs Verhältnis zur Tonalität anbietet.

Das harmonische Material des Klangs, den *weisse farben* entwickelt, ist eine Quintschichtung von *c* bis *e*, von denen ausgehend jeweils eine sechstönige Skala vom achten zum 13. Partialton gebildet wird (jeweils der Dur-Pentachord mit mikrotonalen Abweichungen plus der ungefähre Viertelton zwischen kleiner und großer Sexte). Im Klang ist dieses Material über weite Strecken in Quinten und quasidiatonischen Clustern in enger oder weiter Lage angeordnet, sodass der jeweilige Dur-Dreiklang (genauer: die Töne, aus denen er sich bilden lässt) zumindest als im Ton-satz versenkter zweifellos anwesend ist. Nach dem Infinitesimalprinzip mutiert dieser Klang langsam von einer Obertonskala in die der nächsthöheren Quinte, er durchschreitet sozusagen Intonationsregionen, je nachdem an welchem Ton der Quintschichtung die Abweichungen von der gleichschwebenden Temperatur sich gerade ausrichten. In diesem Sinne

pitch and intonation

All pitches in the parts of the wind and the string instruments should be intonated as partials of a fundamental indicated in circletext (e.g.: ©). (The only **exceptions** are bars 43 to 66 and 151 to 174 in the piccolo flute part which should be intonated in equal temperament.) All the notes following an indication in circletext (e.g.: ©) are partials of this fundamental until the fundamental for the next section is indicated. All sections use only the following notes taken from the harmonic series.

(xn=fundamental+number of partial)

x8: +/-0cents

x9: +4cents

x10: -14cents

x11: +51cents

x12: +2cents

x13: +41cents

Instrument	Partial	Intonation
C	8	c +/- 0c
	9	d +4c
	10	e -14c
	11	f +51c
	12	g +2c
	13	g# +41c
G	8	g +/- 0c
	9	a +4c
	10	b -14c
	11	c +51c
	12	d +2c
	13	d# +41c
D	8	d +/- 0c
	9	e +4c
	10	f# -14c
	11	g +51c
	12	a +2c
	13	a# +41c
A	8	a +/- 0c
	9	b +4c
	10	c# -14c
	11	d +51c
	12	e +2c
	13	f +41c
E	8	e +/- 0c
	9	f# +4c
	10	g# -14c
	11	a +51c
	12	b +2c
	13	c +41c

könnte man sogar von einer Art restituiertem Grundton sprechen. Kann es sich hier also um etwas anderes als das Signum musikalischer Reaktion handeln?

Lassen sich die harmonischen Merkmale des Stücks dergestalt auch technisch als eine »scheinbare Rückkehr zur vertrauten Harmonik« beschreiben – »dur-moll-tonal gehört werden« kann es allenfalls mit Gewalt. Die wechselnde ›Grundton‹-Orientierung äußert sich nur als feinste Umschattierung der Intonation, und weder Quintschichtung noch Dur-Pentachord entbinden mit metaphysischer Notwendigkeit einen tonalen Zusammenhang, nur weil der Großterzdreiklang als erster in ihnen enthalten ist. Hier ist dieser Stoff zunächst als Mittel ins Werk gesetzt, um jenen ›leeren‹ Klangtyp der Quinte und die spezifisch fahle Charakteristik, die diatonische von chromatischen Sekundballungen unterscheidet, auf einen dennoch in sich reichen Klang auszudehnen und ihm eine Perspektive klanglicher Entwicklung (die hier eben wesentlich über Intonationsveränderungen zustande kommt) zu geben, in der jene fahle Leere nicht einfach gefärbt oder gefüllt (und damit vernichtet) würde, sondern in der Entwicklung erhalten bleiben kann. Der Titel *weisse farben* gibt dafür tatsächlich die exakte optische Metapher.

Tonalität ist hier weder unreflektierter Überstand von noch nicht subjektiv ergriffener zweiter Natur, noch handelt es sich um die intentionale Simulation der objektiven Geltung eines Tonsystems, deren historischen Voraussetzungen vergangen sind. Dennoch tut Lang auch nicht so, als gäbe es die tonalen Implikationen seines Stoffs einfach nicht. Während der ersten Hälfte des Stücks ist der Grad der Durchhörbarkeit jenes analytisch anwesenden Großterzdreiklangs mit größter Bewusstheit behandelt, die Terz etwa nur äußerst vorsichtig instrumentiert und häufig von benachbarten Tönen verunklart. Ab T. 98 schließlich zeichnet sich jedoch ein Dur-Dreiklang über *E* im tiefen Register des Blechs ab, zunächst nur schemenhaft, so dass er sich noch nicht als Qualität in der Klangtotale durchsetzt. Die Klimax des Stücks – die wie so häufig bei Lang in einer Selbstzurücknahme besteht – lässt nun (wo die Flöte in T. 104 dem Horn das *Gis* in der kleinen Oktave abnimmt) nach und nach einen reinen Dur-dreiklang aus dem verebbenden Ensemble hervortreten. Dieser tritt hier aber gerade nicht als Erfüllung einer vertraut-heimeligen Harmonik auf, sondern leuchtet ganz und gar fremdartig aus dem fahlen ›Weiß‹ des bisherigen Klangs heraus. Der Dreiklang selbst ist hier bestimmte Negation: Nicht fungible Klangmünze, sondern Resultat eines Prozesses der Selbstumstülpung einer Klangfarbe.

Wie es überhaupt das Verhältnis von Langs Werk zu diatonischen Klängen ist – ähnlich ließen sich etwa das Zitherkonzert *Schwarzes Licht* (2013) oder die Diatonik der *Sechs Präludien* für Klavier (2011) diskutieren –, wird hier gerade versucht, mittels Konstruktion die Klangqualität des Großterzdreiklangs ihrer geschichtlichen Überdetermination zu entkleiden. Beruhte die Geltung der Tonalität auf dem realen Schein, der objektiv notwendige Zusammenhang ihrer Elemente zu sein, wird hier versucht, bewusst abzutragen, was dem Dreiklang davon auch nach ihrem

Sturz an trügerischer Selbstverständlichkeit blieb. Eher wird hier ein spezifisches sinnliches Valeur der Tonalität entrissen, als Tonalität mit einer mikrotonalen Fassade renoviert. Sie mag hier zum Gegenstand werden,

Langs Musik mag sich an ihrer Oberfläche
jenseits der Finsternis halten, jenseits der Dialektik
des Fortschritts steht sie nicht.

die Mittel musikalischer Zusammenhangsbildung stellt sie nicht. Was Hafter nur als akzidentelle Zutaten begreift, die man »hören kann, aber nicht muss«, ist vielmehr substantielle Dimension des Sinns.

Die Schwärze hatte überdies bei Adorno selbst nicht einfach das letzte Wort, sondern ihrerseits eine historische Dialektik. Der oben zitierte Absatz der Ästhetischen Theorie setzt wie folgt fort:

»In der Verarmung der Mittel, welche das Ideal der Schwärze, wenn nicht jegliche Sachlichkeit mit sich führt, verarmt auch das Gedichtete, Gemalte, Komponierte; die fortgeschrittensten Künste innervieren das am Rande des Verstummens. [...] Das Unrecht, das alle heitere Kunst, vollends die der Unterhaltung begeht, ist wohl eines an den Toten, am akkumulierten und sprachlosen Schmerz. Trotzdem trägt die schwarze Kunst Züge, die, wären sie ihr Endgültiges, die geschichtliche Verzweiflung besiegelten; so weit, wie es immer noch anders werden kann, mögen auch sie ephemere sein.«⁹

Langs Musik mag sich an ihrer Oberfläche jenseits der Finsternis halten, jenseits der Dialektik des Fortschritts steht sie nicht. Sie ist im Verhältnis zu sinnlicher Verarmung und geschichtlicher Verzweiflung zu deuten. Ihre Anstrengung, die gesellschaftliche Formbestimmtheit von Klang auf dessen sinnliche Eigenqualität hin durchhörbar zu machen, ist eben der Versuch, der Verarmung und Verzweiflung nicht das letzte Wort zu überlassen, ohne sich dabei als Zuspruch eines unproblematischen ›alles-so-schön-bunt-hier‹ zu verkaufen. Ihre Leisheit, Feinheit, Intimität verspricht nicht die Erlösung von aller Spannung, sondern ist selbst aufs Äußerste gespannt. Ihr Erschütterndes gewinnt Langs Musik nicht aus dem Schock des Fortschritts als einer Furie des Verschwindens, sondern aus der Radikalisierung des Feinen bis auf die Schwelle, auf der es zu schmerzen beginnt: Vor ihrer beschämenden Zartheit dämmert der eigene Stand barbarischer Entsubjektivierung und zugleich die Einsicht, dass die Voraussetzungen gelingender Menschheit schon vorhanden sind – und es sich lohnte, sie zu ergreifen.

Ihre Ferne zur bedrohlichen Geste der vergangenen Avantgarde unterstellt nicht mit falschem Trost, es gebe nichts zu fürchten, sondern artikuliert ein beharrliches: »Bange machen gilt nicht!«¹⁰

Sie bildet dabei freilich (wie es bei ernstzunehmender Musik nicht anders sein kann) auch selbst höchst fragwürdige Momente aus: die zuweilen angestellt wirkende Andächtigkeit, die einem jene klingenden

9 Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS7 S. 65/66

10 Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 225

Zeitwolken in ihrer Demut aufzudrängen scheinen; der Fetischismus, zu der die Idee des bloß objektiven, reinen Klangs tendiert; der Drahtseilakt von Klangschönheit und Kitsch, bei dem es nicht allen Werke gelingen dürfte, die Balance zu halten – diese Motive wären ernst zu nehmen und im kompositionstechnischen Zusammenhang der musikalischen Faktur zu deuten. Als bloße Harmlosigkeit, die sich von der »Verantwortung des Gedankens« ausnehme, lässt sie sich nicht wegweisen.

III. Musikalischer Antifaschismus?

Das täte nicht nur der Musik Unrecht, sondern verfehlte auch den Geist radikaler Gesellschaftskritik, in dem Hafters Text sich zumindest gebärdet – womit wir bei deren Bravourstück angekommen wären: der schlicht hanebüchen zu nennenden Konstruktion einer geistigen Verwandtschaft von Langs Musik zu den »faschistischen Bewegungen« unserer Zeit. Lang schreibt in seinem Aufsatz *Rückkehr des Handwerks* den folgenden Satz: »Wir verlieren unser Zentrum.« Hans Sedlmayer – Kunsthistoriker und NSDAP-Mitglied – veröffentlicht 1948 eine historische Studie zum Zwecke der Denunziation der ästhetischen Moderne mit dem Titel »Verlust der Mitte«. Das war's schon. Nun ist die Diagnose eines Verlusts von Maß und Mitte in der Tat ein pfäffisches Geschwätz und in der Tat ist Langs Text vom Geist eines naiv-romantischen Antikapitalismus durchweht, der einmal eine ausführliche Kritik verdient hätte. (Dergleichen hat jedoch übrigens weder Wagner noch den frühen Schönberg daran gehindert, Musik auf dem technologisch fortgeschrittensten Niveau ihrer Zeit zu schreiben.)

Der hanebüchene Kniff aber, aus dem »Verlust der Mitte« per wilder Assoziation mit einem halbobskuren nationalsozialistischen Kunsthistoriker einen faschistischen Topos zu zaubern, ist intellektuell so dermaßen unredlich, dass sie eine sachliche Widerlegung schlicht nicht verdient hat. Allenfalls als Symptom kann sie vernünftiger Gegenstand werden. Abgesehen davon, dass heute von der Sozialdemokratie über das Yoga-Studio bis zum völkischen Ökodorf allüberall so gesprochen und gedacht wird, ist die Klage über den Verlust der Mitte, die Auflösung der gültigen Orientierungen des Lebens und der gemeinschaftlichen Ordnungen etc. so alt wie der Fortschritt selbst, und in keinem Sinne ein spezifisch faschistischer Gedanke.

Angesichts der Allgegenwart des moralistisch entleerten Faschismusbegriffs, mit dem Hafter hier hantiert, ist freilich damit zu rechnen, dass die feine Gesellschaft, das bekannte juste milieu, das Bewusstsein für die historische Spezifik des Faschismus – zu dem im Übrigen auch das für seine Differenz vom Nationalsozialismus gehört – nur als störende Ablenkung von ihren zum Antifaschismus verklärten Selbstbespiegelungsaufmärschen empfinden kann. Wer allerdings in dicken Büchern

LEON ACKERMANN

einen »Musikalischen Materialismus« ausruft, kann es sich schlicht nicht erlauben, dabei so unkritisch mitzutun, als hätte es die Faschismusanalysen der materialistischen Gesellschaftskritik nie gegeben. Wenn in dem Zusammenhang von Haffters Text von einer Geste der »freiwilligen Unterwerfung« die Rede sein kann, dann wäre es seine eigene: Die Selbstunterwerfung der ästhetischen Kontemplation unter die Maßgabe der aktivistischen Lautsprecherei für den Status Quo. Ob er nicht auch anderes kann, will ich freilich nicht ausschließen. ■

Leon Ackermann langzeitstudiert Musikwissenschaft in Berlin, arbeitet als Produktionsleiter für das ensemble mosaik und ist Schlagzeuger der Rockband Osta Love.

Arnold Schönberg
trifft Duke Ellington

31.

Hier geht's zum
Gesamtprogramm



TON KÜNSTLER FEST

Mit dabei:

- **Mitteldeutsche Kammerphilharmonie Schönebeck - Gesellschaftshaus Magdeburg**
- **Schmuck-Trio - Villa Westerberge Aschersleben**
- **Musik- und Kunstschule Stendal - Saal der Musikschule Stendal**
- **Darya Dadykina (Klavierabend) - Tillysaal Staßfurt**
- **KONBigBand (Jazz) - Thiem Magdeburg**
- **Christopher Jung (Gesang) und Jan Roelof Wolthuis (Klavier) Staatskanzlei Magdeburg**
- **TWM & Kapelle (Jazz), Konzerte für Schüler der 8.-12 Klasse in Stendal, Magdeburg, Aschersleben (Programmpädagogik Martha Benkendorf)**
- **Ensemble für Zeitgenössische Musik Sachsen-Anhalt - Händelhaus Halle**
- **Neuer Magdeburger Kammerchor - St. Sebastian, Magdeburg**
- **Jazzkollektiv Halle, Large Ensemble - WUK-Theater Halle**

Magdeburg, Stendal, Staßfurt, Halle, Aschersleben

15. – 22.11.2024

Cage als Sündenbock

PATRICK BECKER

Der Komponist Tom Sora hat ein Buch geschrieben: *Linke Intellektuelle im Dienst des Totalitarismus. Wie die Kunstavantgarde den Weg für die Woke-Bewegung bereitete – das Beispiel John Cage*. Das ist ein ziemlich langer Titel, der auf dem Cover dieses Taschenbuchs über einer emporgestreckten Faust vor den Farben des Regenbogens prangt. Erschienen ist das Ganze im Verlag solibro, ein Münsteraner Haus für den in München ansässigen Autoren, dessen Programm solche Schmankerln wie Kolja Zydatiss' *Cancel Culture. Demokratie in Gefahr*; Burkhard Voß' *Albtraum Grenzenlosigkeit. Vom Urknall bis zur Flüchtlingskrise* (mit einem Vorwort von Pinas glatzköpfigem Verwandten und bekanntem TV-Arzt, Joe Bausch) oder Bernd Zellers *Furcht und Elend des Grünen Reiches* (!) umfasst. Wer bei solchen Titeln schon einen geistigen Leistungsbruch erleidet, fragt sich nicht zu Unrecht, wieso man Soras Veröffentlichung überhaupt mit einer Rezension ›würdigen‹ sollte.

Die Frage ist berechtigt, denn selbst schlechte Werbung ist für die Verkaufszahlen und öffentliche Aufmerksamkeit solcher Bücher bekanntermaßen förderlich. Drei Dinge lassen eine Kritik dennoch angebracht erscheinen: Sora legt mit seinem gut 400 Seiten starken Schmöker wenigstens in Deutschland die wohl erste Auseinandersetzung mit der musikalischen Nachkriegsavantgarde vor, die aus einem dezidiert konservativ-kulturkritischen, bisweilen unverhohlenen rechten Lager kommt. Außerdem wird jedenfalls in den sozialen Medien der Eindruck erweckt, dass die Popularität dieser Veröffentlichung auch ganz unabhängig von kritischen Einwänden steigt: Sora macht mittlerweile beinahe schon im Wochenrhythmus eifrig Werbung auf seiner Facebook-Seite mit Bestseller-Ranglisten von Amazon, wo ihm aber offensichtlich die Ironie der Platzierung entgeht, dass er beispielsweise noch am 31. Mai Rang 9 in der Sparte »Diktatur«, Rang 10 in der Sparte »Musikgeschichte, Musikkritik« und lediglich

Rang 25 in der Sparte »Demokratie« machte. Ob diese Ranglisten aussagekräftig sind oder von Autor und Verlag eingekauft werden können, wie viel Verkäufe wirklich dahinterstecken – das alles ist ziemlich irrelevant, weil es der Filterblase des Tom Sora doch immer wieder Anlass zu Lobhudeleien in den Kommentarspalten gibt. Daran muss es wohl auch liegen, dass Sora nun schon durch rechte Think-Tanks wie die Berliner Bibliothek des Konservatismus und die (Online-) Feuilletons einer Presse weitergereicht wird, die denkt, sie würde Kultur bewahren, in Wirklichkeit aber dem Sturm gegen die Kultur Nahrung gibt, aus dem sich in wenigen Jahren dann der *Stürmer 2.0* entwickeln wird, wenn sich nicht rasch etwas an der jetzigen Lage verändert: *Tichys Einblick* erblickt den komponierenden Querdenker, wie er sich »[m]it Nerven aus Drahtseil«, Krupp-Stahl gibt nach dem Ende der Montanindustrie im Ruhrgebiet scheinbar auch als Sprachbild nichts mehr her, »durch die Literatur um und

Kontrafunk die Bedeutung dieser Einladung noch einmal unterstreicht, indem er darauf hinweist, dass diese selbsterklärte »Stimme der Vernunft« (Zwinker-Smiley) vom Faschisten »Björn Höcke ausdrücklich gelobt wurde und wird.« Sora quittiert's mit einem Lach-Smiley, deutlicher wird's nicht.

Schließlich sei auch noch der dritte Grund genannt, wieso man Soras Buch rezensieren sollte: Es ist schlecht gemacht. Es ist so schlecht gemacht, so hanebüchen, geschwurbelt, oberflächlich, dämlich, so an den Haaren herbeigezogen, so verzweifelt die leeren Gesten einer Wissenschaft imitierend bemüht, um wenigstens noch ein Quäntchen Wahrheit zu reklamieren. Es ist wissenschaftlich unlauter in der Art, wie der Autor Zitate aus ihren Kontexten reißt und Vieles auf Biegen und Brechen seinem Gedankengang unterordnet, wie er in völliger Absehung des Forschungsstands seine Erzählfäden spinnt; es ist typographisch und bibliophil mit seiner Vermischung von Schriftarten, den gefühlt

Wo man bei der Lektüre nicht wütend wird, wird man
erheitert ob der Dummheiten, die das Buch von sich gibt, ein
andermal birgt man sein Gesicht in den Händen.

über Cage gelesen und daran selbst weitergedacht« habe. Da wird Sora gleich zum großen neuen gesellschaftskritischen Musikwissenschaftler geadelt, der »die Geschehnisse wie eine Partitur« lese (das muss deutscher Humor sein): Er »sieht Übergänge allerorten und zeichnet Verbindungsstücke nach.« Dass dem Rezensenten die offensichtliche Nähe zu einem bekannten Internet-Meme über Verschwörungstheorien mit ihren völlig arbiträr zusammengeklauten Versatzstücken entgeht, entbehrt nicht der Ironie. Sora jedenfalls scheint sich zu freuen, sich in seiner Arbeit bestätigt zu sehen und da stört es ihn auch nicht, dass einer seiner skeptischen Follower unter einer Gesprächsankündigung beim rechten Podcast/Internet-Radio

ein Dutzend verschiedenen Arten zur Hervorhebung von Textstellen, der Unentschiedenheit von Autor und Verleger, ob man nun wie in der Schweiz kein »ß« kennt, optisch derart übergreifig, man will sich bisweilen die Augäpfel aus dem Schädel reißen. Soras Buch regt auf, aber es regt nicht an. Soras Buch ist scheiße.

Da ist es, ich hab's geschrieben: Dieses Buch ist scheiße, es ist sogar eine gequirlte Scheiße, es ist in den Worten eines jener preußischen Staatsoberhäupter, auf denen sich die neue deutsche Rechte tagein, tagaus die Nüsse reibt, ein »Machwerk aus Lumpen und Lettern«. Ich wünschte mir, die letzten zehn Romane, die ich gelesen habe, wären emotional so aufrührend gewesen wie dieser braune

Dreck im regenbogenfarbenen Cover. Ich habe keine Lust mehr mich damit auseinanderzusetzen und tue es doch, weil... das wäre eine Therapiesitzung wert. Ich muss auch sprachlich nicht mehr darauf aufpassen, den guten Ton gepflegter Buchbesprechungen zu treffen: Herr Sora ist Herr Dr. Sora, wie er und sein Verlag nicht müde werden, auf dem Klappentext, in der Biografie und anderswo zu betonen. Da bin ich lieber Parvenu.

Wo man bei der Lektüre nicht wütend wird, wird man erheitert ob der Dummheiten, die das Buch von sich gibt, ein andermal birgt man sein Gesicht in den Händen (engl. Facepalm), ein Bad der Gefühle, das nicht selten sogar in Mitgefühl umschlägt: »Who hurt you?« Man will den Autor in den Arm nehmen und ihm den Kopf streicheln, aber weil ich nun einmal auch zu den »radikalen, mörderischen und gleichzeitig selbstmörderischen Linken« gehöre (S. 16), bin ich in Soras Augen als willenloses Zahnrad im Getriebe des Totalitarismus gewissermaßen gezwungen, auf einen meiner großen Überväter zu hören – Lenin, der bei Beethoven-Sonaten auch immer alles und jeden dem Kopf streicheln wollte, nur um sich dann selbst zu regulieren und festzuhalten: »Man darf ihn nicht streicheln, man muss ihn einschlagen, gnadenlos einschlagen!« So weit möchte ich nicht gehen, aber wen darf ich kräftig schütteln? Tatsächlich ist Soras Obsession für John Cage, Dating-Ratgeber im Internet nennen das heute »hyperfixation«, eines der größten Rätsel dieses Buchs: Sicher, Cage war eine wichtige Person in der Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der ersten Jahrzehnte des jetzigen. Aber Cage beinahe allein für die vermeintlichen Übel der Welt verantwortlich zu machen, ist völlig unverständlich – gerade in Deutschland, wo die Intellektuellenszene bekanntermaßen schon immer mit einer guten Prise Anti-Amerikanismus daherkam. Der Hass – denn es müssen stärkste Gefühlsregungen sein, die Sora dazu bewegen, auf hunderten von Seiten mit Cage abzurechnen – schlägt

über die Strenge, Zwanghaftigkeit führt zu einem beklagenswerten Tunnelblick bei der Quellenauswertung, aus der manchmal eine Luft der Verzweiflung weht, die die Male des Pathologischen trägt.

Wäre man dem Autor und seinem Buch gewogen, man könnte genau diese Besessenheit zum Hebel für eine Kritik umfunktionieren, mit der dieses Gedankengebäude aus Stahlbeton einstürzen würde: Cage ist laut Sora »einer der einflussreichsten Künstler [einer] Kategorie von Elite-Propagandisten«, die der Autor als »nützliche Idioten« und »naive Mitläufer« beschreibt, weil sie sich »freiwillig in den Dienst des kommunistischen Totalitarismus stellten« (S.14). Gleichzeitig ist Cage aber – auch entgegen dem Untertitel dieser Veröffentlichung, die ja Cages Exemplarität als »ein« *Beispiel* unter vielen hervorhebt – »per se eine Art Prototyp der ›Linken‹, dessen genauere Untersuchung verspreche, »alle ihm ähnlichen ›nützlichen Idioten‹ ebenfalls [zu] verstehen.« (S.16) Es wird im ganzen Verlauf des Buches nie deutlich, wie »Cages enorme Wirkung« (S.17) mit Soras weiterer Argumentation zusammenzubringen ist, dass Cage »niemals Erfolg beim breiten Publikum« (S.15) hatte, ihn die meisten Menschen nur für 433' kennen. Einerseits sei Cage gesamtgesellschaftlich vor allem für seine kompositorischen Arbeiten irrelevant, andererseits habe er eine »Ästhetik und Kunstpraxis« begründet, an der sich »mehrere Generationen von Künstlern [...] orientiert« hätten (S.18). Was ist es denn nun? Ist Cage quasi im Alleingang an der Abschaffung des Abendlands durch linke Brigaden schuld oder ein bedeutungsloser Verrückter, den man nicht für voll nehmen muss? Wichtig wird Cage, das scheint Sora in seiner raunenden, häufig bloß andeutenden Sprache zu meinen, durch die zahlreichen anderen linken Intellektuellen, die seine Ideen aufgegriffen hätten: In einem Absatz nimmt Sora listenhaft einen ganzen Schwarm an kulturnahen Berufszweigen als »Multiplikatoren der ästhetischen und poli-

tischen Thesen Cages« aufs Korn, als hätte man ihn in der Arbeitsagentur zu viel Zeit mit der kurzweiligen BERUFENET-Datenbank allein gelassen (meine übliche Empfehlung für die berufliche Umorientierung: Weihnachtsmann/-frau).

Sorgen bereitet vor allem Soras Annahme, dass dieses Netzwerk von Menschen nicht bloß – beispielsweise den Regeln vernünftiger Gesellschaftstheorien entsprechend – lose interagierende Interessengemeinschaften oder ähnliche Kollektivformen annimmt, deren Handlungen im Verbund nicht-intentional (siehe Norbert Elias) und kontingent (siehe Niklas Luhmann) Wandel in gesellschaftlichen Teilbereichen wie beispielsweise der Kunst und Kultur hervorbringen können, ohne dass solcher Wandel auf einem unter den Mitgliedern einer Gruppe fest ausgemachten Ziel beruht. Hier wird's bei Sora faschistisch durch und durch: Der »Neomarxismus«, der für Sora nicht nur ein »strategisches«,

sondern auch noch ein »Endziel« habe (bitte Clausewitz lesen!), will »die Erlangung der totalen Herrschaft und die bedingungslose Unterwerfung aller Gegner[,] die Zerstörung der westlichen, sogenannt[recte: -en] bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft und ihre Ersetzung durch eine kollektivistisch verwaltete Menschenmasse.« (S. 13) Die Trittbrettfahrer und Dummchen aus der Intelligenzija, von denen Sora so voller Sarkasmus mitfühlend redet, seien nicht bloß eine verschworene Gruppe, »Anwälte des entsprechenden politischen Systems«, sondern leisten angeblich auch noch ganz »planmäßig«

durch »jahrzehntelange Maulwurfsarbeit« die »Infiltration aller Institutionen«, »um die westliche Gesellschaft zu destabilisieren und letztendlich die westliche Zivilisation und Kultur zu zerstören.« (S. 14). Das ist erschütternd und macht zugegebenermaßen sogar Angst: Da wird eine Gruppe von Individuen zum Kollektivfeind erklärt, der in Absprache operiere und dessen Organisation weit genug fortgeschritten sein soll, dass über Jahrzehnte hinweg angebliche Ziele verfolgt und erreicht werden können, die Sora nicht verwirklicht sehen will. Scheinbar bin ich entweder zu dumm oder nicht links genug, um Teil dieser herrlichen Weltverschwörung linker Intellektueller und Künstler:innen zu sein, die so erfolgreich ist, dass je nach Statistik schon in Deutschland 30 bis 50 Prozent von ihnen unter der Armutsgrenze leben.

Problem ist natürlich auch, dass niemand – auf Englisch: »No one in their right mind« – der sich sogar bereitwillig einer vermeintlich existierenden Woke-Bewegung, Cancel Culture oder anderer progressiver

und emanzipativer Strömungen der Gegenwart zurechnen würde, von sich selbst als einem Neomarxisten denkt. Sora ist Musikwissenschaftler, vor allem aber ein schlechter Beobachter der Zeitgeschichte, wenn er übersieht, dass die Zuschreibung (Neo-)Marxist:in in linken Kreisen heute schon eine Beleidigung ist, weil man mal Marx' Ausblendung der Rolle der Frauen, seine rassistisch-orientalistischen Konstruktionen wie die einer vermeintlich »asiatischen Produktionsweise«, mal seine desaströse Bilanz aus ökologischer Perspektive zum Anlass der Kritik nimmt. Marx ist tot! Get over it (and him)!



Beliebig zusammengewürfelte Symbolwelten

Sora würde die Standardannahme vieler emanzipativer Bewegungen der letzten Jahre, dass Sprache das Bewusstsein bzw. die Wirklichkeit prägt, sicher nicht ohne weiteres unterschreiben. Sein Schreibstil ist aber der beste Beweis für die Stichhaltigkeit dieser These: Es ist die Sprache des bestimmten Artikels, mit der Sora arbeitet. Beispiele: »Nach dem Zusammenbruch des Sowjetimperiums [...] hat man geglaubt, dass *die* totalitäre Bedrohung aus der Welt verschwunden wäre.« (S. 11, eig. Herv.) Nun

Dabei ist er völlig blind gegenüber der Tatsache, dass vieles von dem, was er so behauptet und sich über John Cage ausmalt, seine eigene Deutung ist. Als hätte er von der hermeneutischen Wende nichts mitbekommen, die er als 1956 Geborener seit den 1960er Jahren sogar in Zeitgenossenschaft mitverfolgen müsste, nimmt er für bare Münze, was in Wirklichkeit Interpretation ist. Das ganze Buch jedoch steht auf wackligen Füßen, wenn Sora sich sogar selbst noch eingesteht, dass Cage »ein Neo-

Was aber ist denn »*die* totalitäre Bedrohung« heute?

gut, vor 1989 kannte das 20. Jahrhundert vor allem zwei aktive Formen des Totalitarismus, nämlich den Kommunismus und den Faschismus/Nationalsozialismus – und schon die dutzenden Spielarten in verschiedenen Ländern werden damit völlig unter den Teppich gekehrt. Was aber ist denn »*die* totalitäre Bedrohung« heute? Es geht immer so weiter: Da gibt es »*die* ›Woke‹-Doktrin« (S. 13), *den* »great reset« (S. 14), Ideologien und Gruppen (*die* Linke) werden bestimmt, Ziele werden bestimmt, mögliche zukünftige Gesellschaftsformen unter einem obskuren Neomarxismus werden bestimmt – in Wirklichkeit werden aber nur bestimmte Artikel benutzt, man erhält nicht eine Information darüber, was sich dahinter verbirgt, Sora spricht große Worte gelassen aus und seine Anhänger nicken eifrig, weil in deren braun versiffter Parallelgesellschaft scheinbar völlig klar ist, was der Autor damit meint.

Kommen wir zum letzten Kritikpunkt eines Buchs, das entweder zur Gänze oder gar nicht besprochen werden sollte: Sora und die Fakten. Für den Autor selbst scheint die Sache klar zu sein: Er ist etwas ganz Großem auf der Spur. Er doziert, er vermittelt und was er vermittelt, sind Wissen und Wahrheit.

marxist [war], obwohl er sich selber nie als solcher bezeichnet hat. Und auch niemand anderer hat ihn so bezeichnet« (S. 15). Soras Buch – und das hüllt der Autor in den Mantel wissenschaftlicher Objektivität – ist eine Interpretation, eine Auslegung von Quellen (und zwar rein von ›Diskurs‹-Quellen: Texten, Geschriebenem, Literatur; keine Note wird analysiert, kein Klang besprochen), von Daten und Fakten, die allein noch kein Bild einer Persönlichkeit – geschweige denn eine geschichtliche Narration – abgeben können, sondern stets des ordnenden, deutenden Blicks der Forschenden bedürfen. Diese Tätigkeit kommt nicht umsonst unter Historiker:innen der Aufgabe gleich, eine »Logik unter den Reiskörnern« zu entdecken: Es gibt per se keine Logik, sie entsteht erst in der Auseinandersetzung mit dem Reis. Soras »kleine Wahrheit«, um ein Wort seiner Landsfrau Herta Müller zu zitieren, tickt nicht richtig, weil sie sein Blick auf die Dinge ist und nicht die »große Wahrheit«, mit der gesellschaftliche Probleme der Gegenwart aus dem Weg geräumt werden könnten oder mit denen das Kunst- und Kulturleben der letzten Jahrzehnte besser zu verstehen wäre.

PATRICK BECKER

Alle Einwände sind einerlei: Soras Autobiografie, die uns hoffentlich erspart bleibt, müsste den Titel *Ich, einfach unverbesserlich* tragen. Mit Sora zu reden ist wahrscheinlich fruchtlos. »[M]it 14 Jahren« wusste er schon, »dass die Utopie eine der Quellen des Marxismus war.« (S. 23). Das ist schön. Mit 14 Jahren wusste ich schon, dass Pluto nicht mehr als Planet galt (dafür habe ich mich in der dritten Klasse mit meiner Sachkundelehrerin angelegt und bin aus dem Unterricht geflogen) und dass übermäßiges Masturbieren zu einer Sehschwäche führen kann (deshalb sind meine Brillengläser heute so teuer). Manche Sachen weiß man und interessiert sich eben doch nicht dafür. Heute interessiert sich Sora aber sehr für die großen Einsichten des kleinen Jungen: Bei Cage könne man selbst »über die [...] lange Zeitspanne [von 50 Jahren] keine Entwicklung auf einer intellektuellen Ebene oder keine Reifung seiner Persönlichkeit beobachten.« (S. 21) Immer schön an die eigene Nase fassen, Herr Dr. Sora. ■

Patrick Becker ist Musikwissenschaftler und neuer Co-Redakteur dieser Zeitschrift. Studium an der Humboldt-Universität zu Berlin; Promotion 2021 an der Universität der Künste Berlin mit einer Dissertation zum Musiktheater im sozialistischen Bulgarien. 2023 Quarterlife Crisis; 2024 genießt er den Sommer.



überschlag

Internationales Schlagzeug Festival

28.08. —
01.09.2024
Hannover

- Benny Greb
- Dame Evelyn Glennie
- Third Coast Percussion
- Casey Cangalosi
- Vivi Vassileva
- binkbeats
- Pascal Schumacher
- Vanesza Porter
- Enikő Kuyumcuyan
- Santiago Moreno
- Dominik Schad (STOMP)
- Christin Neddens
- Hilko Schomerus
- Stuart Gerber
- Mescha Juno
- Bundesbeat
- Rummisfeld
- Romanesco
- Shift
- .. und mehr

- ü Europas größtes Festival für Schlagzeug
- ü Internationale Top-Stars
- ü über 20 Konzerte
- ü 96 Künstler:innen aus 19 Ländern
- ü Programm von morgens bis nachts
- ü Hunderte verschiedene Schlaginstrumente!



Tickets unter
ueberschlagfestival.de und bei reservix



ueberschlagfestival.de
@ueberschlag_festival

Gefördert durch

Gefördert von

KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

Niedersächsische Sparkassenstiftung

Sparkasse Hannover

Sparkasse Hildesheim Goslar Peine

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur

NDR Musik 21

Stiftung Niedersachsen

KULTUR REGION

Landeshauptstadt Hannover

KulturBis

Partner und Sponsoren

YAMAHA

KOLBERG

STERN

MONSIEUR

ILLUMASON

SMITHSONIAN

Funck

FUSCATION

Greenbiofor

STAATSBIBLIOTHEK

Pavillon

HÖME

GOP

HANNOVER

vtb

Medienpartner

SPECIAL



Wicked Problems in Kilpisjärvi

Zusammenhänge zwischen
scheinbar entfernten Orten und
künstlerischen Praktiken

Till Bovermann

Künstlerische Forschung kann dazu beitragen, komplexe Zusammenhänge unserer Lebenswelten nachzuvollziehen. Faktoren wie Geografie, Klima, Kultur, Politik und Wirtschaft sind auf vielfältige Weise miteinander verflochten und wirken sich in erheblichem Maße auf unser Leben und unsere Umwelt aus. Die damit einhergehenden vielschichtigen und eng miteinander verknüpften Herausforderungen wie der Klimawandel oder soziale Ungleichheit werden oft als Wicked Problems bezeichnet, ein Begriff, der 1973 von Horst Rittel und Melvin Webber geprägt wurde. Mit Wicked Problems werden dabei Probleme bezeichnet, die schwierig oder unmöglich zu lösen sind. Eines ihrer Merkmale ist, dass sie nicht abschließend formuliert werden können: Dies bedeutet, dass das Problem erst nach der Formulierung einer Lösung verstanden werden kann.

Sowohl künstlerische Praxis als auch der Kunstgenuss können Ähnlichkeiten zu solchen Wicked Problems zeigen: Beide sind komplex, vielschichtig und vernetzt, und bestehen aus Facetten und Dimensionen, die erst im Prozess der wiederholten Auseinandersetzung erkennbar werden. In diesem Zusammenhang habe ich die Erfahrung gemacht, dass die Beschäftigung mit künstlerischer (Forschungs-)Praxis dazu beiträgt, Wicked Problems besser nachzuvollziehen, da sie unterschiedliche Perspektiven auf Themen eröffnen und somit den Prozess des Verstehens und der Annäherung an Lösungsansätze erleichtern. Hierbei tritt das Medium des Kunstwerks hinter den Prozess der künstlerischen Praxis zurück. Diese sollte, damit sie in Bezug auf Wicked Problems effektiv ist,

- inklusiv sein, d.h. sie sollte Perspektiven und Standpunkte aus verschiedenen Disziplinen und Hintergründen einbeziehen, unabhängig davon, ob sie ethnischen, kulturellen oder wissenschaftlichen Ursprungs sind;

- anpassungsfähig sein, d.h. auf einem dynamischen Denkprozess beruhen und dadurch offen für Veränderungen und Anpassungen aufgrund äußerer Einflüsse sein; und
- transparent sein, d.h. nicht nur dokumentiert und der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt werden, sondern auch für verschiedene Zielgruppen zugänglich sein.

Im Folgenden möchte ich eine solche Praxis beschreiben. Sie beruht auf Erfahrungen und Beobachtungen, die ich während künstlerisch-forschender Aufenthalte in Kilpisjärvi, einer Region im Norden Finnlands gemacht habe.

Kontexte

Ich bin kein Komponist im traditionellen Sinne, sondern sehe mich eher als Künstler, der Klang als Medium nutzt, um meine Lebenswelt zu erforschen und zu reflektieren. Mit meinem Hintergrund in Informatik und Sonifikation arbeite ich mit Klang, Daten und Technologie. Weshalb meine Arbeit oft ortsspezifisch ist, beschreibe ich in diesem Text.

Im Laufe der letzten zehn Jahre hatte ich das Privileg, regelmäßig Zeit in Kilpisjärvi, einem kleinen Ort im Norden Finnlands, zu verbringen. Obwohl ich schon einmal zuvor in Kilpisjärvi war, begann ich mich erst 2013 nach dem einwöchigen Field_Notes – Deep Time intensiver mit der Region auseinanderzusetzen. In einem Abstand von jeweils ungefähr zwei Jahren folgten dann weitere Residenzen und Field_Notes-Veranstaltungen am gleichen Ort.

Kilpisjärvi ist eine Siedlung im finnischen Teil von Sápmi, einer subarktischen Region, die traditionell von Sami bewohnt ist. Geografisch ist die Region durch eine Gebirgskette geprägt, die ganz Skandinavien bedeckt. Neben Tourismus und Rentierzucht ist die

biologische Forschungsstation, die von der Universität Helsinki betrieben wird, ein prominenter Arbeitgeber. Forscher und Wissenschaftler aus der ganzen Welt kommen hierher, um Flora und Fauna, Geologie und klimatische Gegebenheiten zu studieren. Dank der langjährigen Kooperation der Station mit der finnischen Bioart Society haben auch Künstler:innen die Möglichkeit, die Station für Residencies zu besuchen um dort zu arbeiten und zu leben.

Schon nach kurzer Zeit in Kilpisjärvi wird einem Besucher aus einem westlichen städtischen Umfeld klar, dass die Region durch ihre Abgeschiedenheit und Knappheit an natürlichen Ressourcen geprägt ist. Die Siedlung und die Station sind Teil eines größeren Netzwerks von menschlichen und nicht-menschlichen, entfernten und lokalen, großen und kleinen Akteuren, die das Gebiet beeinflussen und von ihm beeinflusst werden. Obwohl die Anzahl der Akteure in Kilpisjärvi tatsächlich geringer als in städtischen Räumen ist, sind die Verflechtungen und Wechselwirkungen zwischen ihnen jedoch immer noch zu komplex, um sie vollständig zu verstehen. Dies führt sehr oft dazu, dass Besucher:innen nach einer anfänglichen Euphorie, die darauf beruht, dass sie denken den Ort verstehen zu können, in eine Art »Kilpisjärvi-Depression« verfallen, da die Verschränkung der Faktoren letztendlich doch zu komplex ist.

Field_Notes, Ars Bioarctica Residency und Kilpisjärvi Science Trails: die künstlerischen Programme an der Forschungsstation

Field_Notes ist eine Veranstaltungsreihe, die darauf abzielt, die Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft im Kontext der biologischen Station Kilpisjärvi zu erkunden. Die Veranstaltungen bieten Künstler:innen und Wissenschaftler:innen eine Plattform, um zusammen die lokale Umwelt und ihre Herausforderungen zu erkunden. Die Veranstaltung findet in der Regel alle zwei Jahre zu einem übergeordneten Thema wie z.B. *Deep Time* oder *The Heavens* statt. Zwischen 15 und 35 Teilnehmer:innen teilen sich auf ca. siebenköpfige Gruppen auf, die sich mit unterschiedlichen Aspekten dieser Themen auseinandersetzen. Eine solche Gruppe war *Wait and Hear*, die bei Field_Notes – *The North Escaping 2023* von mir betreut wurde. Unsere Ausrichtung war, die Station und ihre Umgebung somatisch zu erfahren und die gewonnenen Eindrücke für ein besseres Verständnis der zutage tretenden Wicked Problems zu verwenden.

Längere Aufenthalte für Künstler:innen ermöglicht die *Ars Bioarctica Residency*, bzw. einmalige Künstlerresidenzen wie *Kilpisjärvi Science Trails*, für die ich in 2023 von der Universität Helsinki eingeladen wurde, um zusammen mit Wissenschaftler:innen die lokale Forschung bekannt zu machen. Dafür wurde eine Smartphone-App entwickelt, über die man sich beim Wandern durch die Region zu Forschungsprojekten informieren kann. Hierzu untersuchte und portraitierte ich kleine, leicht zu übersehende Ökosysteme im Rahmen meiner Arbeit an *Microworlds* (seit 2019), die dann in die App aufgenommen wurden.



Science
Trails App











Methoden und Praktiken – Forschung und Beobachtung

Forschung miterleben

Beobachten, Einbeziehen und Reflektieren
von Forschung und Praktiken Anderer

Ein zentraler Aspekt meiner künstlerischen Forschungspraxis ist die Zusammenarbeit mit Forscher:innen. Abgesehen davon, dass ich prinzipiell an kooperativer Arbeit interessiert bin, reizen mich vor allem wissenschaftliche Erkenntnisse, die mir nicht ohne weiteres zugänglich sind, da es Jahre dauern würde, sie mir anzueignen. Als Künstler an Forschungsarbeiten teilzuhaben, bedeutet, dass ich etwas über die Methodik in diesem Bereich lerne und aus diesen Beobachtungen heraus Aspekte für meine eigene Praxis ableiten kann.

Als wichtigen Teil künstlerischer Forschung sehe ich an, dass sie den Status quo stört, um dadurch für holistische Konzepte und Kontextualisierungen in gängigen Forschungspraktiken zu sensibilisieren. Dies gelingt meiner Ansicht nach nur dann, wenn ein Vertrauensverhältnis zwischen den Kooperationspartnern herrscht.

Dies steht im direkten Gegensatz zu einem wichtigen Aspekt, als Künstler:in zu arbeiten: Hier ist es unablässig, sowohl die eigene Arbeit als auch die von anderen kritisch zu betrachten. Dies hilft, Stärken und Schwächen der Arbeiten zu erkennen. In der Kooperation, gerade im künstlerisch-wissenschaftlichen Umfeld wirkt offene Kritik allerdings oft als Hindernis: Zu urteilen, ohne (scheinbar) die Beweggründe hinter den Praktiken des Gegenübers zu verstehen, bedeutet, dass das Gegenüber den Eindruck hat, dass der Hintergrund ihrer Arbeitsweise ignoriert wird. Dies erscheint dann nicht nur respektlos, sondern auch kontraproduktiv, da der andere sich verschließt. Dies hindert wiederum daran, aus der gemeinsamen Arbeit zu lernen und, schlussendlich, Meinungen und Ansichten zu vermitteln.

Es ist daher wichtig, auf die Kooperationspartner:innen einzugehen, ihnen zuzuhören, und erst einmal eine positive Haltung anzunehmen. Dadurch kann eine Vertrauensbasis erlangt werden, die es ermöglicht, Details über die Arbeitspraxis zu erfahren und somit durch die eigene künstlerische Intervention gezielt eine Plattform für Reflexion und letztendlich auch Veränderung zu schaffen.

Praxis

- 1 Wähle einen Ort, mit dem Du einen Bezug aufbauen kannst.
- 2 Nimm dir Zeit und Gelegenheit, diesen Ort in kürzeren Abständen aufzusuchen, z.B. mehrmals innerhalb einer Woche.
- 3 Wenn es sich um einen Ort handelt, der weit von deinem täglichen Leben entfernt ist, ist es dir vielleicht nicht möglich, ihn über einen längeren Zeitraum regelmäßig zu besuchen. Dies ist nicht schlimm. Vielmehr hilft es dir, langsame, langfristige Veränderungen leichter zu erkennen.
- 4 Bei deinen Besuchen solltest du dich auf eine dir sinnvolle Art mit dem Ort beschäftigen. Zum Beispiel, indem du dort Zeit verbringst um Notizen, Fotos oder Audioaufnahmen zu machen.

Fragen stellen

Es ist eine gute Strategie, Fragen zu stellen, um Einblicke in einen Ort zu gewinnen. Nicht unbedingt, um direkte Antworten zu finden, sondern um einen Raum für unterschiedliche Interpretationen bestimmter Umstände zu eröffnen. Ein gutes Beispiel für eine solche Sammlung, ist *Fragebogen* von Max Frisch: Er besteht aus Fragen, die schnell in das persönliche Leben der Leser:innen eindringen. Obwohl die von Frisch gestellten Fragen sehr persönlich sind, wird er durch die Tatsache, dass es sich um Fragen und nicht um Aussagen handelt, und durch seine Form als Heft weniger aufdringlich und dadurch zugänglicher.

Gesammelte Fragen können je nach Kontext und Zweck der Untersuchung auf unterschiedliche Weise organisiert werden. Im Fall von *Wait and Hear* hielten wir es für sinnvoll, die Fragen in zwei Gruppen zu unterteilen, von denen die eine

hauptsächlich gruppenspezifische Fragen enthält, während die andere in den angesprochenen Themen auf ein breiteres Publikum abzielt. Unsere gesammelten Fragen sind im Blogpost der Gruppe versammelt.

Methoden

- **Fotografie:** Mache Fotos des Ortes zu unterschiedlichen Zeiten, aber aus ähnlicher Perspektive.
- **Tonaufnahmen:** Nimm Geräusche des Ortes zu ähnlichen Tageszeiten auf.
- **Live-Coding:** Praktiziere Live-Coding an und mit dem Ort.
- **Schlafen:** Verbringe Zeit an dem Ort, indem Du dich entspannst und erholst.
- **Schreiben:** Mache dir Notizen über deine Beobachtungen und Gefühle an und über den Ort.
- **Zeichnen:** Skizziere den Ort und seine Umgebung.

Revisitations/Wiederholungsbesuche

Diese Methode hat ihren Ursprung in meinem anhaltenden Interesse an *Microworlds*; einem Projekt, an dem ich seit 2019 arbeite, und in dem es um kleine Orte in der Region um Kilpisjärvi und deren Individualität geht.

Während meiner Aufenthalte an diesen Orten stellte ich Veränderungen der natürlichen Umgebung. Durch das Wiedererkennen und Wiederaufsuchen derselben Orte nach einer längeren Zeitspanne bin ich in der Lage, Veränderungen (oder ihr Fehlen) zu beobachten und über sie zu reflektieren.

Erkenntnisse

- **Veränderungen beobachten:** Wenn du denselben Ort immer wieder besuchst, kannst du über die Zeit beobachten, wie er sich verändert.
- **Empathie für einen Ort:** Je mehr Zeit du an einem Ort verbringst, desto mehr interessierst du dich für ihn und seine Bewohner.

Field Recording



Im September 2023 besuchte ich die Kilpisjärvi Biology Station im Rahmen eines Artist-in-Residence-Programms. Unter anderem sammelte ich Feldaufnahmen der verborgenen Geräusche der Station und ihrer unmittelbaren Umgebung. 2024, während ich diesen Text zur künstlerischen Forschung im Kontext der Forschungsstation schrieb, kehrte ich zu den Aufnahmen zurück und schuf einen durchgehenden Track, der die Atmosphäre und Infrastruktur der Station widerspiegeln soll.

Bis vor zehn Jahren habe ich hauptsächlich mit synthetischen Klängen gearbeitet. Zwar war ich nicht gelangweilt von meiner künstlerischen Praxis; ich denke, ich war einfach neugierig, mich in einem anderen Raum zu bewegen, und statt der generativen Arbeit, auch perzeptive, sammelnde Techniken auszuprobieren. Meine persönliche Field Recording-Praxis entwickelte sich schnell zu einer Ergänzung meiner bestehenden Klangkunst-Praxis. Vor allem leise Klänge aus meiner direkten Umgebung hatten es mir angetan.

In dieser Anfangszeit stellte ich fest, dass sich viele Diskussionen um Field Recordings auf technische Aspekte des Aufnehmens von Naturgeräuschen, also der Biophonie (Tiergeräusche) oder Geophonie (bspw. Wind, Donner, Wasser) konzentrieren. Dabei findet oft eine Romantisierung des Umfeldes statt, dessen Originalität durch Anthropophonie, also Geräuschen menschlichen Ursprungs, gestört werden. Diskussionen jenseits der Technologie drehten sich daher oft um die Schwierigkeit ungewollter Einstreuungen von Geräuschen überfliegender Flugzeuge, oder von Autos auf anliegenden Straßen.

Meiner Meinung nach werden Aufnahmen aber gerade dadurch spannend und künstlerisch

wertvoll, wenn sie mit der Romantik brechen – bspw. dadurch, dass sie in einem hybriden Umfeld entstehen und anthropophonische Klänge, wenn sie erst einmal auch unangenehm erscheinen, zulassen.

Bald stellte ich fest, dass Field Recording mir hilft, konzentriert und aufmerksam die Umgebung wahrzunehmen. Es ermöglichte nicht nur, kleine Geräusche zu verstärken, die ich sonst nicht wahrgenommen hätte, sondern eröffnete mir eine ganz neue Welt der Klänge, die ich durch unkonventionellere Sensoren wie bspw. Geophone, Hydrophone oder elektromagnetischer Sensoren erweiterte, um ansonsten unhörbare dynamische Prozesse festzuhalten.

Ein besonderer Fokus meiner Field Recording-Praxis liegt jedoch zunehmend nicht auf der Aufnahme selbst, sondern in der Tatsache, dass ich durch sie gezwungen bin, viel Zeit an einem Ort zu verbringen. Anders als in der Fotografie, bei der ein Moment in einem Bruchteil einer Sekunde eingefangen wird, dauert eine Aufnahme von, sagen wir, 30 Minuten wirklich mindestens eine halbe Stunde. Da ich meine Aufnahmegeräte nicht völlig unbeaufsichtigt lassen möchte, muss ich mich still verhalten, wenn ich auf der Aufnahme nicht zu hören sein will. Diese Zeit, die ich Stille verbringe, »muss« ich geradezu damit verbringen, der Umgebung zuzuhören. Ein Umstand, der mir einen Einblick in die Dynamik eines Ortes ermöglicht, den ich sonst nicht hätte.



Barfuß auf Steinen

Sich einem Ort
näher und ihm zuhören

Initiiert von Bart H.M. Vandeput (Bartaku)
und Jan Christian Schulz im Kontext von
Wait and Hear während Field_Notes 2023
The North Escaping.

Diese Übung ist eine einfache Möglichkeit, sich einem Ort zu nähern. Sie kann allein oder in einer Gruppe durchgeführt werden und eignet sich für jeden Ort mit großen Steinen oder Felsen, auf denen man stehen kann. Auch wenn es keine Steine gibt, ist es möglich, barfuß auf dem Boden zu stehen.

Vorbereitung

Je nach Wetterlage kann der Boden nass oder kalt sein. Achte daher darauf, dass du angemessene Kleidung trägst und ein Handtuch oder eine Decke mitbringst, auf die du dich gegebenenfalls stellen kannst.

Durchführung

Suche dir leise einen Platz, zum Beispiel auf einem großen Stein, am besten allein. Ziehe deine Schuhe aus. Nimm dir etwa eine Minute Zeit, um dich auf den Ort einzustimmen. Schüttele dabei deinen Körper durch und gib deiner Muskulatur dadurch die Chance, sich zu entspannen. Stehe für fünf bis zehn Minuten barfuß, atme und bewege deinen Körper. Du kannst die Augen dabei offen oder geschlossen halten, je nachdem, was sich für dich angenehm anfühlt. Versuche dabei, einen ruhigen und entspannten Atem- und Bewegungsrhythmus zu finden.

Wenn du bereit bist, die Übung zu beenden, ziehe leise deine Schuhe wieder an und gehe schweigend dorthin zurück, wo du begonnen hast. Tausche Dich mit deinen Gefährt:innen über deine Erfahrungen aus.

Origins: »Sonic (wild) code« und »Sonic wilderness«

In den 2010er Jahren machten sich zwei Gruppen auf den Weg, um der Landschaft und der Wildnis – die Spezifika der Begriffe waren noch nicht definiert – mit und durch Klänge zu begegnen. Beide Gruppen wurden von Antye Greie-Ripatti geleitet, einer Klangkünstlerin und Musikerin, die seit vielen Jahren mit Sound und Technologie arbeitet. Ich hatte die Chance, an beiden Expeditionen teilzunehmen.

Die erste Gruppe, Sonic (wild) code, machte sich während Field_Notes – Hybrid Matters 2015 auf den Weg, um zu erkunden, inwieweit Landschaft in der Lage ist, durch Klang (mit ihnen) zu kommunizieren. Passend zum Kontext *Hybrid Matters* wurde hauptsächlich mit technischen Klangerzeugern experimentiert, um zu sehen, wie die Landschaft auf die von der Gruppe erzeugten Klänge reagiert.

Die zweite Gruppe, Sonic Wilderness, machte sich 2016 mit ähnlichen Zielen zu einer SOC-COS-Mini-Residency in Hailuoto auf. Die Teilnehmer wurden im Vorfeld gebeten, zum einen ein Gerät zur Klangerzeugung mitzubringen das sie vor Ort einsetzen könnten, zum anderen kurze Interventionen vorzubereiten, die dann von allen Teilnehmern gemeinsam mit der Umgebung performt werden sollten.

Aus den Erfahrungen der Gruppen entstand später »Instrumentality in Sonic Wildness«, ein Buchkapitel von Antye Greie-Ripatti und mir in *Musical Instruments in the 21st Century – Identities, Configurations, Practices* (2017) mit Einzelheiten zu den Methoden und Praktiken, die sich aus den Erfahrungen vor Ort ergaben.

Sinusperformance

Für einen ruhigen Ort.

Autor: Till Bovermann, 2023

Ausführende

Bringe einen Lautsprecher und ein Gerät zur Klangerzeugung (z.B. einen Synthesizer) zum Veranstaltungsort mit. Denk daran, dass es an abgelegenen Orten oft keine Steckdosen gibt; Batterie- oder solarbetriebene Geräte eignen sich daher besonders gut. Abgelegene Orte haben die Eigenschaft, dass oftmals keine hohen Lautstärken nötig sind, um weithin hörbare Klänge zu erzeugen. Daher sind keine großen und schweren Lautsprecher nötig. Die Klänge deiner Performance sollten mit der vorhandenen Geräuschkulisse verschmelzen. Achte daher darauf, dass das Wiedergabesystem in der Lage ist, Frequenzbereiche abzubilden, die denen der Umgebung ähnlich sind.

Suche nach zwei Plätzen; einen für dich als Performer:in und einen, an dem das Publikum sich aufhält und zuhört. Die Orte sollten so weit auseinanderliegen, dass sich die von dir erzeugten Klänge mit den Umgebungsgeräuschen gut vermischen.

Die Dauer des Stücks richtet sich nach Deiner Geduld, und der Ruhe des Ortes, an dem du performst. Spiele langsamer und länger als du es als nötig empfindest. Für die Lautstärke kannst du dich an der Geräuschkulisse der Umgebung orientieren. Deine Aufgabe besteht darin, eine Art Soundtrack für die Umgebung zu erzeugen, der nicht zu aufdringlich aber dennoch wahrnehmbar ist. Versuche dabei, rhythmische Muster zu vermeiden. Konzentriere dich stattdessen auf langanhaltende, sinusartige Klänge. Gelegentlich kann es sinnvoll sein, die Tonhöhe der einzelnen Klänge über die Zeit zu verändern. Dies sollte sehr langsam und allmählich geschehen.

Wie wirken sich klangliche Beziehungen zwischen den Tönen und der Umgebung aus? Ist es möglich, durch die Kombination deiner Klänge und den Umgebungsgeräuschen Schwebungen zu erzeugen? Kannst du mit deinem Klangerzeuger Aspekte der Umgebung nachahmen, ohne mit den oben genannten Vorgaben zu stark zu brechen?

Publikum

Suche dir einen Platz zum Zuhören, an dem du bequem sitzt und der so beschaffen ist, dass die von der Künstler:in gespielten Klänge mit den Geräuschen der Umgebung verschmelzen.

Versuche, dich in einen Geisteszustand zu versetzen, indem du den Klängen zuhörst, ohne von ihnen abgelenkt zu werden. Idealerweise driftest dein Zuhören zwischen künstlichem und natürlichem Soundscape hin und her.

Versuche von Zeit zu Zeit, zwischen den Klängen, die von der Künstler:in gespielt werden, und den Klängen der Umgebung zu unterscheiden. Kannst du einzelne Klänge eindeutig zuordnen? Woran erkennst du den Unterschied? Bist du dir sicher?

Black Dental Floss

Black dental floss, Aeolian instrument

Initiiert von Till Bovermann und Bart H.M. Vandeput im Kontext von
Wait and Hear während Field_Notes The North Escaping 2023

Black dental floss, Aeolian instrument ist eine künstlerische Forschungspraxis, bei der schwarze Zahnseide in einen Baum oder eine ähnliche Struktur versponnen wird. Jede Vibration innerhalb der Zahnseide, verursacht durch Wind, Baum oder Mensch, wird von Kontaktmikrofonen aufgenommen, die an einem oder mehreren Fäden befestigt sind. Die Schwingungen werden verstärkt und über Kopfhörer sowohl an der Installation selbst sowie über einen Lautsprecher an einem nahen Platz hörbar gemacht, an dem Besucher zusammenkommen und sich austauschen können.

Black dental floss, Aeolian instrument ist eine Metapher für die Komplexität der Beziehungen, in denen wir leben. Die Verflechtung zwischen den Ästen des Wirts, der Zahnseide, dem Wind und den Menschen, die mit der Vorrichtung interagieren, stellt ein künstliches Rhizom dar, das sich ständig verändert und weiterentwickelt, das man spielen aber auch belauschen kann.

Live-Coding in Situ



Im September 2023 besuchte ich die Kilpisjärvi Biology Station im Rahmen eines Artist-in-Residence-Programms. Unter anderem besuchte ich die Mikrowelten, über die ich 2019 gestolpert war, erneut. Mit neuen Ohren lauschte ich den Klängen der Mikrowelten und unterhielt mich mittels Live-Codierung mit ihnen. Dieses Album ist eine Auswahl von Aufnahmen, die ich während dieser Begegnungen gemacht habe.

Eine der wichtigsten Eigenschaften des Live-Codings ist die indirekte Klangerzeugung: Anstatt der direkten Klangerzeugung durch Manipulation physikalischer Elemente eines Instruments ist Live-Coding die Implementierung und Anpassung von Programnteilen, die wiederum für die Klangerzeugung verantwortlich sind. Dies ist ein grundlegender Unterschied zu Instrumenten im herkömmlichen Sinne, bei denen die physikalischen Eigenschaften (und deren Manipulation) direkt bestimmen, welcher Klang wann erzeugt wird.

In gewisser Weise ist Live-Coding daher eher mit Instrumentenbau, als mit dem Spielen eines Instruments zu vergleichen. Diese Eigenschaft lässt die Entscheidung offen, wer denn nun das Instrument ›spielt: Ich als Live-Coder kann es entweder selbst spielen, es automatisieren, oder das Spielen jemand anderem überlassen. Diese andere Spieler:in kann auch vage beschreiben sein und bspw. als ›meine Umgebung‹ spezifiziert. Alles, was dazu nötig ist, ist Sensorik, die einen oder mehrere Umgebungseigenschaften erfasst und diese in das Live-Coding-System einbringt.

Was macht dies für das künstlerische Fieldwork eines Klangkünstlers interessant, der sich für seine Umwelt und deren

Zusammenhänge interessiert? Zum einen ermöglicht die explizite Unterscheidung zwischen Spielen und Bearbeiten eines Instruments die Zuweisung von Rollen an verschiedene Entitäten: Während ich derjenige sein kann, der das Instrument herstellt, kann ich es von meiner Umgebung spielen lassen. Ich gebe der Umwelt damit eine Stimme, mit der sie sich ausdrückt. Zum anderen ist der manchmal mühsame Prozess des Live-Codings eine Möglichkeit, langsamer zu werden, sich Zeit zu nehmen, zuzuhören und zu beobachten. Meine Live-Coding-Sessions in situ dauern oft mehrere Stunden. Ich setze mich dabei auf intensive Weise mit der Umgebung auseinander; etwas, was ich beim Wandern oder Spazieren nicht tue.

Material

Da ich oft an abgelegenen Orten ohne Stromanschluss arbeite, ist es wichtig, ein Gerät zu haben, das tragbar ist und mit Batterien betrieben werden kann. Das Setup kann in drei Teile unterteilt werden: Einen Laptop und MIDI-Controller für das Live-Coding, eine Sensorbox, die Temperatur, Luftfeuchtigkeit und Helligkeitsschwankungen erfasst, und einen Audiorekorder, um die Session aufzuzeichnen.

Räumlich

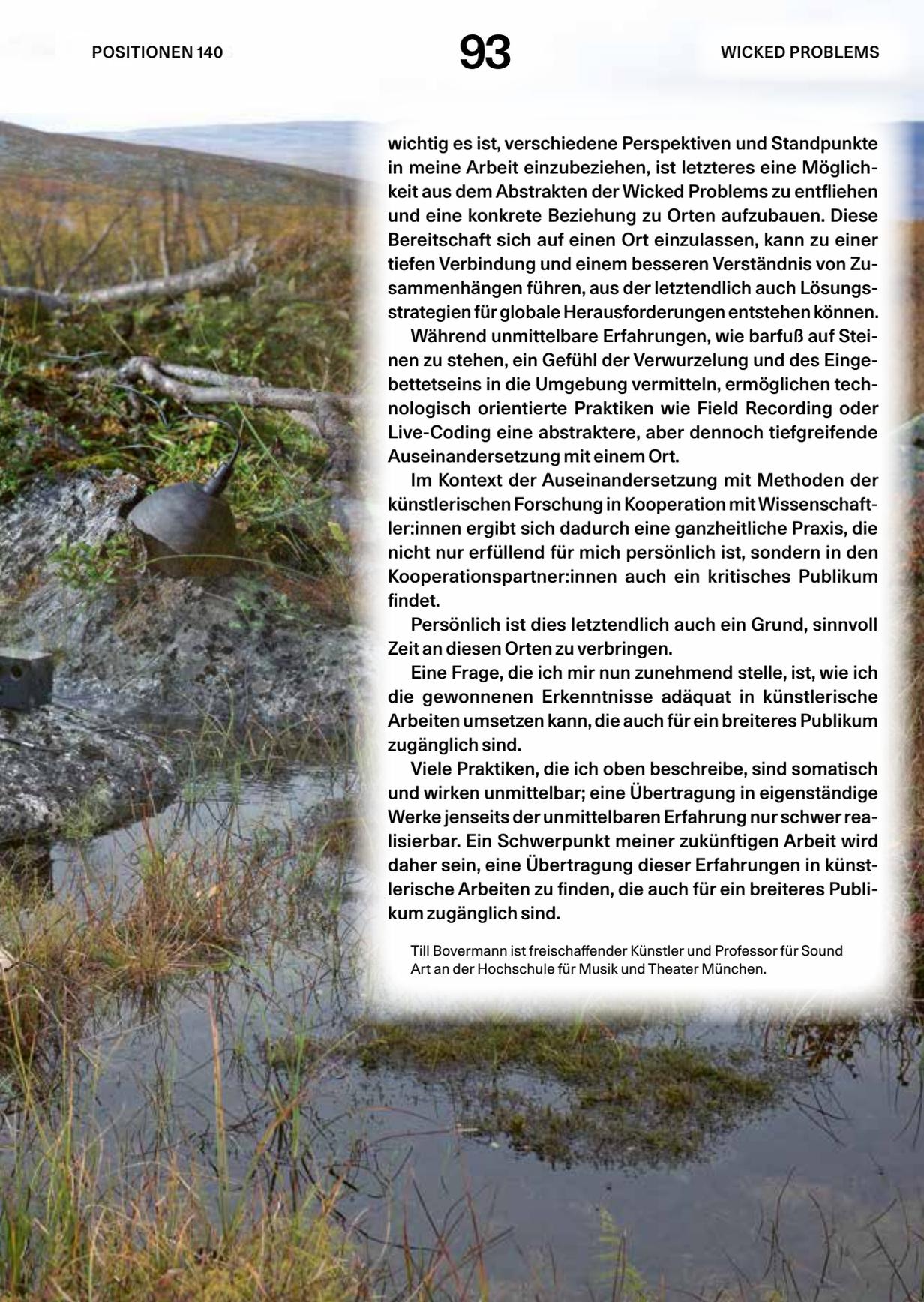
Die räumliche Anordnung war für die Live-Coding-Sitzungen entscheidend. Ich gehe mit dem Setup oft zu einem klanglich interessanten Ort, z.B. in der Nähe einer Wasserquelle oder in einen Wald. Den Lautsprecher platziere ich dabei so, dass der Klang mit der Umgebung interagieren kann. Ich richte ihn bspw. auf eine Felsspalte aus oder so, dass der Klang von der Wasseroberfläche reflektiert.

Da ich oft in ruhigen Umgebungen gespielt habe, war es wichtig, den Lautsprecher und die Mikrofone nahe beieinander aufzustellen und mit einer Lautstärke zu spielen, die zwar hörbar war, sich aber in die Umgebung einfügte. Auf diese Weise stellte ich sicher, dass die Mikrofone sowohl das spektral breite Signal des Live-Codings als auch die leisen Umgebungsgeräusche aufnehmen.

Erkenntnisse

Über die Jahre habe ich gelernt, dass es nicht nur wichtig ist, sich auf einen Ort einzulassen, um ihn wirklich zu verstehen, sondern auch, dass dieses Einlassen sich substantiell auf meine künstlerische Praxis auswirkt. Die Praktiken, die ich in Kilpisjärvi mit meinen künstlerischen und wissenschaftlichen Partner:innen entwickelt habe, definieren demnach zunehmend meine künstlerische Praxis und beeinflussen die Art und Weise, wie ich über Klang, Technologie und Umwelt nachdenke. Ein wichtiger Aspekt, der sich erst in der Praxis herauskristallisiert hat, ist die Auseinandersetzung mit ortsspezifischen Akteuren. Hier ist nicht nur die Zusammenarbeit mit Forscher:innen und Wissenschaftler:innen hervorzuheben, sondern auch die Regelmäßigkeit, mit der ich mich mit individuellen Orten beschäftige. Während ich in der Zusammenarbeit mit ersteren gelernt habe, wie





wichtig es ist, verschiedene Perspektiven und Standpunkte in meine Arbeit einzubeziehen, ist letzteres eine Möglichkeit aus dem Abstrakten der Wicked Problems zu entfliehen und eine konkrete Beziehung zu Orten aufzubauen. Diese Bereitschaft sich auf einen Ort einzulassen, kann zu einer tiefen Verbindung und einem besseren Verständnis von Zusammenhängen führen, aus der letztendlich auch Lösungsstrategien für globale Herausforderungen entstehen können.

Während unmittelbare Erfahrungen, wie barfuß auf Steinen zu stehen, ein Gefühl der Verwurzelung und des Eingebettetseins in die Umgebung vermitteln, ermöglichen technologisch orientierte Praktiken wie Field Recording oder Live-Coding eine abstraktere, aber dennoch tiefgreifende Auseinandersetzung mit einem Ort.

Im Kontext der Auseinandersetzung mit Methoden der künstlerischen Forschung in Kooperation mit Wissenschaftler:innen ergibt sich dadurch eine ganzheitliche Praxis, die nicht nur erfüllend für mich persönlich ist, sondern in den Kooperationspartner:innen auch ein kritisches Publikum findet.

Persönlich ist dies letztendlich auch ein Grund, sinnvoll Zeit an diesen Orten zu verbringen.

Eine Frage, die ich mir nun zunehmend stelle, ist, wie ich die gewonnenen Erkenntnisse adäquat in künstlerische Arbeiten umsetzen kann, die auch für ein breiteres Publikum zugänglich sind.

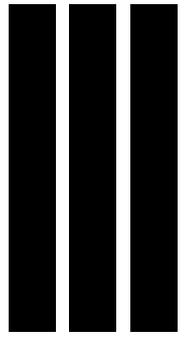
Viele Praktiken, die ich oben beschreibe, sind somatisch und wirken unmittelbar; eine Übertragung in eigenständige Werke jenseits der unmittelbaren Erfahrung nur schwer realisierbar. Ein Schwerpunkt meiner zukünftigen Arbeit wird daher sein, eine Übertragung dieser Erfahrungen in künstlerische Arbeiten zu finden, die auch für ein breiteres Publikum zugänglich sind.

Till Bovermann ist freischaffender Künstler und Professor für Sound Art an der Hochschule für Musik und Theater München.





POSITIONEN



F E S T I V A L

MaerzMusik 2024

15.–24. März 2024,
Berlin

Von dem lautstarken Richtungswechsel des MaerzMusik-Festivals unter der Leitung von Kamila Metwaly, der ein Mehr an Diversität versprach, würde man ein herausforderndes und vielfältiges Musikprogramm erwarten, das Perspektiven aus anderen musikalischen und künstlerischen Bereichen einbezieht und als radikale Erfahrung zum Nachdenken anregt. Stattdessen wurde ein konservativ gefälliges Programm mit den immer gleichen Akteur:innen und Formaten geboten, das sich hinter generischen Formulierungen von Offenheit und Austausch versteckte. Welche neue Richtung schlägt MaerzMusik ein?

Das Programm war harmlos und allgemeinverständlich, gerade deshalb auch publikumswirksam – den Mangel an innovativen musikalischen Vorschlägen und künstlerischen Formaten kompensierte es nicht. So war zum Beispiel das Eröffnungskonzert zum 50. Jahrestag von François Bayles Acousmonium bereits mehrere Wochen im Voraus ausverkauft. Mit einem optisch ansprechenden Bühnenbild bestehend aus üppiger Beleuchtung und mehreren Lautsprechern auf und neben der Bühne bot das Konzert ein umfassendes Programm an Klassikern sowie neueren Stücken und Auftragswerken im Stil der akusmatischen Musik. In Anbetracht des Anlasses und der kostspieligen Einrichtung hätte man – statt der geballten zweistündigen Vorführung der Technik – das Konzert leicht auf zwei oder drei kürzere und für das Publikum einfacher verdauliche Veranstaltungen aufteilen können. Erwan Keravecs Konzert für Dudelsack solo mit Stücken von Heiner Goebbels, Philip Glass und Éliane Radigue hingegen war in einem eleganten, aber kargen Bühnenbild des Radialsystems verpackt, präsentierte abwechslungsreich verschiedene

Gattungen und machte so das unkonventionelle Musikinstrument sympathisch. Der unbestreitbare Höhepunkt des Festivals war die Inszenierung von Karlheinz Stockhausens *Musik im Bauch* in einer Neuinterpretation von Simon Steen-Andersen und Les Percussions de Strasbourg. Sie verband ein stimmiges Bühnenbild mit einer erstklassigen Aufführung dieses exzentrischen Musiktheaters und bestach durch handwerklich sehr gute Arbeit.

Die Komponistin Lucia Dlugoszewska stand wie im letzten Jahr wieder im Mittelpunkt. Die Betonung ihrer Rolle nahm häufig Züge eines Geniekults an, wirkte dabei übertrieben und erzwungen, vor allem im Kontext von Konzepten multipler Autorschaft, die in den vielen interdisziplinären Kollaborationen der Künstlerin schon zu Lebzeiten sich nie bloß um eine Person gedreht hatten. Ähnlich erging es den Kompositionsaufträgen: Anstatt mit dem Archiv an von Dlugoszewska selbstgebauten Musikinstrumenten oder mit den eingeladenen Choreographen zu arbeiten, konzentrierten sich die von Dlugoszewska inspirierten Werke bloß auf das kompositorische Element ihrer Musik und führten so zu den eher uninspirierten Arbeiten von Bethan Morgan-Williams, Mazyar Kashian und Elena Rykova. Und auch die Zusammenarbeit von Katherine Duke, der künstlerischen Leiterin der New Yorker Erick Hawkins Dance Company, mit der Pianistin Agnese Toniutti und dem Ensemble Musikfabrik verschenkte Potential, indem die Konzentration auf Dlugoszewskis Klangmaterial und dessen Präsentation zusammen mit Stücken anderer Komponist:innen die Nuancen der Choreografien verwischte. So entstand der Eindruck, Musik (dissonant und eklektisch) und Choreografien (formalistisch und abstrakt) stünden unverbunden nebeneinander.

Einige der gewagteren Erlebnisse waren in den weniger gehypten Veranstaltungen zu finden. b-l duo etwa schenkte uns ein Programm mit durchdacht kuratierten zeitgenössischen Keyboardstücken. Von der energiegeladenen Elektronik in Alex Paxtons Arrangement bis hin zu den ungestimmten Klavierklängen von

Enno Poppe im billigen Synthesizer-Sound, aber auch mit Stücken von Sarah Nemtsov, Joan Tan und Bertram Wee war das Programm immer wieder überraschend und spannungsreich. Ebenso bot die Zusammenarbeit zwischen Leila Bencharnia und dem Ensemble Adapter eine Erfahrung, die – teils Installation, teils Musiktheater – die Performer:innen direkt in den kreativen Prozess einbezog, samt Meta-referenzen und surrealen Szenen. Auch das Stück *Através* von Merche Blasco, das in der Elisabethkirche aufgeführt wurde, präsentierte eine Reihe von Szenen, die, obwohl klanglich wunderschön in ihrer Nüchternheit ausgeführt, die räumlichen Möglichkeiten des Veranstaltungsortes ausloteten und durch einen starken und emotional bewegenden konzeptionellen Hintergrund verbunden waren.

Die Reihe »Topographien des Hörens« setzte wieder auf ein eher sicheres Programm, mit großen Namen wie Christina Kubisch, die in *KUPFERGARTEN* wenig überraschend ihre beeindruckenden, doch bereits gewohnten elektromagnetischen Kopfhörer präsentierte. Oder Jessica Ekomane, die als Komponistin und Kuratorin wieder ein großes Projekt, dieses Mal mit Musik für Carillons, präsentierte. Das Duo Audrey Chen und Hugo Esquinca besetzte mit einer Reihe von Installations-Performances (Interventionen) verschiedene Veranstaltungsorte des Festivals. Mit einer trashigen Ästhetik führte die Intervention der Stimme durch digitale Verarbeitung zu abrasiven Klängen, die jedoch leider gezähmt und zu einem Kuriosum degradiert wurden, anstatt sie als ein Stück der Konfrontation wachsen zu lassen. Generell erweckte die Einbindung dieser Klangkunststücke als eigene Reihe eher den Eindruck, ein Erlebnis »am Rande« denn ein konstitutiver Teil des Festivals zu sein.

Die Thinking Together-Reihe, die bei dem vorherigen Kurator Berno Odo Polzer in einwöchigen Seminaren und Lesekreisen Theoretiker:innen und Künstler:innen zusammenbrachte, wurde durch die Library of MaerzMusik ersetzt, die eine viel langsamere und vermittelte Form der Kommunikation darstellt.

Wenn wir das aktuelle politische Geschehen in Deutschland betrachten, wären direkte Formen von Dialog, Ko-Kreation und Zusammenarbeit jedoch noch dringlicher als zuvor. Der Anstieg von Rechtspopulismus und die Angriffe auf die Meinungsfreiheit im Kontext des Gaza-Krieges sind Entwicklungen, die die verschiedenen am Festival teilnehmenden Akteur:innen direkt betreffen. Das höchste der Gefühle in diskursiver Hinsicht war ein belangloser runder Tisch nach dem Konzert des Splitter Orchesters und des Trondheim Jazz Orchestras über die Ethik der Improvisation, der in eine lauwarmer Diskussion auf Stammtisch-Niveau über die im März umstrittenen Cease Fire Now-T-Shirts mündete.

Alles in allem sahen wir bei dieser Ausgabe des MaerzMusik-Festivals ein zurückhaltendes Programm, das nicht aus seiner Komfortzone herauskam. Anstatt neue Räume für Diskussionen und Konfrontationen zu eröffnen und die Grenze von Musik und Klang auszuloten, gab sich das Festival mit der Verwertung der immergleichen Acts, Ensembles und Formate zufrieden. Besonders befremdlich dabei ist, dass frühere Ausgaben des Festivals deutlich offener waren, indem sie die verschiedenen musikalischen und künstlerischen Szenen Berlins miteinbezogen. Die Neuausrichtung des Festivals produziert statt einer neuen Offenheit vielmehr ein Programm, das letztlich einen Mangel an innovativen musikalischen Ideen erkennen lässt.

Nico Daleman

F E S T I V A L

MadeiraDiG

30.11.–5.12.2023, Ponta do Sol, Madeira

Seit 19 Jahren zieht das MadeiraDiG Festival für Digital Music and Art im Dezember eine illustre Gruppe von Musikbegeisterten ins portugiesische Palmenparadies vor der afrikanischen Westküste, wo ein nicht minder

exzentrischer und kreativer Kopf Musik aus aller Welt auftischt: Michael Rosen, der in Deutschland vor allem als Leiter des Kiezsalons bekannt ist, zeichnet seit 14 Jahren für dieses Festival verantwortlich, wird aber – wie dies zum großen Erstaunen aller Gäste während der Veranstaltung durchsickerte und von Rosen dann auch bestätigt wurde – mit der Edition 2024 seinen Hut nehmen und den Staffeln an eine jüngere Generation weiterreichen, unter der noch gar nicht ausgemacht ist, wer ihn übernehmen soll.

Wen es aus den winterlichen Temperaturen Zentraleuropas im Dezember schon einmal nach Madeira verschlagen hat, weiß, wie undankbar es ist, eine Rezension über dieses Festival zu schreiben: Eingeschworen, ohne Neulingen gegenüber aber auch nur im geringsten ablehnend zu sein, wird das Festival von Menschen besucht, die größtenteils aus Nordamerika und Europa hierher reisen; andersweltlich, die Erfahrung, bei 20° bis 25° Celsius am Steinstrand Meeresfrüchte zu essen; imposant, das Hotel Estalagem da Ponta do Sol und die Spielstätten zu sehen, die Dank der EU-Milliarden(!), die jedes Jahr in die entlegene Autonome Region fließen, architektonisch die Erwartung schüren, es würden wie im Agentenfilm gleich Christoph Waltz oder Daniel Craig um die Ecke kommen. Atmosphärisch ist diese sechstägige Veranstaltung, bei der die Zeit nur in der Anzahl der Jahre gedacht wird, die man schon dorthin geht.

Diese Zeitlosigkeit ist auch fester Bestandteil der Dramaturgie: Ein einziges Konzert gibt es pro Tag, abends um 21:30 Uhr, zu dem man eine Dreiviertelstunde vorher mit einem Reisebus gefahren wird, bevor man sich gegen Mitternacht zurück im Hotel die Bäuche am Buffet vollschlägt und bei den anschließenden Aftershows die Nacht zum Tage macht. Dazwischen – tagsüber – lässt man die Seele baumeln, genehmigt sich eine Massage, schläft seinen Rausch aus, wandert mit der ganzen Reisegruppe in den Bergen Madeiras oder besucht die Ausstellung mit dazugehöriger Filmvorführung ortsansässiger Künstler:innen namens *What*

Is Watt?, durch deren immersive Klangwelt eklektisch zusammengefügte musikalische Versatzstücke mäandern.

Was bei all diesen Stimmungsbildern zu kurz kommt, ist die Musik. Und was soll man dazu sagen? So eingeschworen diese Gemeinschaft der Zuhörenden auf Madeira ist, so einhellig auch ihr Urteil, dass es musikalisch gerade bei den täglichen Hauptkonzerten farblos zuing. Aires und Canadian Rifles, die beim portugiesischen Label Colectivo Casa Amarela in Lissabon produziert werden, eröffnen das Festival noch vielversprechend im hotelnahen Kulturzentrum des malerischen Dörfchens Ponta do Sol. Sie arbeiten mit lokalen Klangarchiven von der Insel, die zum stöhnenden Geräusch der Nebelmaschine durch dichte Dunstschwaden wabern. Danach? Gähnende Leere: Rafael Toral sitzt am nächsten Tag mit seiner E-Gitarre im MUDAS, dem inseleigenen Museum für zeitgenössische Kunst; vor ihm eine Anzahl an Pedalen, die jede Kirchenorgel erblassen lassen (zugegeben: so viele Pedale hat eine Kirchenorgel gar nicht, aber das Bild ist wenigstens nicht völlig schief). Was tut er: Schlägt wieder und wieder über nicht enden wollende 40 Minuten die gleiche Saite an, deren Klang völlig banal übereinandergeschichtet wird. Nach der Pause tun sich Hannan Jones und Shamica Ruddock zusammen – die sich in der besten begrifflichen Tradition britischer Kunstförderung aus öffentlicher Hand mit dem Buzz-Wort der research artists verstehen –, um dann auch nicht allzu viel überzeugender zu sein.

Das geht am nächsten Tag so weiter: Judith Hamann, eine Australierin in Berlin, hat ein Cello und zeigt, dass man viel damit machen kann. Mehr auch nicht. Aber dann! Sofia Jernberg! Über die Stufen am Publikum vorbeigehend betritt sie das Podium, auf den Lippen die Klage aus der Volksmusik einer Gegend, die mindestens so mythisch sein muss wie dieses ganze sonnengeküsste Paralleluniversum namens MadeiraDiG. Was emotional ergreifend beginnt, entwickelt sich unversehens in eine Vokalkunst, die die Münder offenstehen

lässt. Man kommt aus dem Staunen nicht mehr raus: *Ich* wusste nicht, dass der menschliche Körper so viele Geräusche produzieren kann. Ich habe in meinem Leben noch keine derart packende Gesangsdarbietung erlebt. Und ich meine, dass Sofia Jernberg allein 2023 das Festival auf Madeira durch ihre Aufführung getragen hat.

Das bestätigt sich gleich schon in der zweiten Hälfte dieses Konzerts, in der die Jernberg (der bestimmte Artikel sei verziehen, denn ich glaube nun zu verstehen, woher bei manchen Leuten die Faszination für *die* Callas herkommt), nun, in der die Jernberg Judith Hamann und ihr Cello noch auf ganz neue Höhen hievt. Was in den Tagen danach kommt, schafft es nicht mehr, an sie heranzureichen: Zwar überzeugen Ana Roxanne und Leila Bordreuil am nächsten Tag viele im Publikum (jedenfalls jene, die nicht aus dem gnadenlos brutalen Klangbad BordreUILs geflohen sind). Jernberg aber, dieses ganze elektronische Musikstudio in einer Person, ist und bleibt unschlagbar.

Umso schöner, dass ihr Äquivalent bei den After Sessions über Madeiras Felsküste die japanische DJ Object Blue gewesen ist: Nicht minder beeindruckend gehört sie für ihr Genre zu den persönlichen Entdeckungen dieses Festivals, das sich gerade in den Nachtstunden nicht scheut, Experimente ganz anderer Art zu wagen... So wurden die Liegestühle um den Infinity Pool (der eigentlich keiner ist, aber die kleinen Wölkchen bei Tage so schön widerspiegelt, dass man ihm das verzeihen kann) an so manchem Abend von Jugendlichen aus der Gegend bevölkert. Freilich vom Hotel mit Blick aufs finanzielle Auskommen eines Festivals organisiert, das für die angereisten Gäste geradezu unverschämt günstig ist, sorgt die örtliche Feierjugend unter den angereisten Berlinerproben Berghain-Jüngern für Nase-rümpfen, bei vielen weiteren für ein betretenes Schweigen am Rande der Tanzfläche – das Bände darüber spricht, wie dem Soziotop Neue Musik die verdrängte Erfahrung wieder hochkommt, in der Schule beim Sportunterricht keines der coolen Kids gewesen zu sein – und

bei einem kleinen Rest für Belustigung ob des Eindrucks, den solche Szenen machen.

Kids ist ein gutes Stichwort, denn erwähnenswert ist der französische DJ Sidney Valette nicht, weil er im Track suit von Adidas neben dem Mischpult steht und in sein Mikrofon brüllt, dass man gleich denkt, alles kulminiere in New Kids-Zitaten (die wir hier nicht abdrucken), sondern weil genau dieses Krakele – man kann es gar nicht anders sagen – so blöd war, dass man den optischen Verschnitt aus Peter Fox und russischem Gopnik mit nicht wenigen Buhrufen bedacht hat.

Das Urteil über dieses Festival lautet trotzdem: hingehen! Man muss da gewesen sein, man kommt auch nicht mehr los, man plant gleich seine Rückkehr im nächsten Jahr. Fahrt. Da. Hin.

Patrick Becker

A U S S T E L L U N G

Meredith Monk Calling

21. Oktober 2023–14. April 2024,
Amsterdam

An einem windigen Amsterdamer Nachmittag des 12. April treffe ich Frits van der Waa, einen alten Freund und pensionierten Musikkritiker von *De Volkskrant*, einer niederländischen überregionalen Tageszeitung. Wir schlendern durch und um die Oude Kerk, angezogen von den ausgestellten Welten Meredith Monks. Die gemeinsame Erkundung einer solchen Ausstellung ist ein spielerisches Abenteuer, denn jeder von uns entdeckt ganz andere Wege und Details in dem, was als »erste europäische Übersicht über das Werk dieser Künstlerin« angekündigt wurde (in Wirklichkeit aber unter gleichem Titel auch im Münchner Haus der Kunst zu sehen war). Die Ausstellung besteht aus verschiedenen (Video-)Installationen und »Dokumentationsräumen« in Kabinen innerhalb des Kirchenraums, in dem Objekte zu

bestimmten Musiktheaterstücken aus Monks langer Karriere zu sehen sind. Außerdem gibt es öffentlich zugängliche Multimedia-Archive von Monks Stücken, die »Räume zum Hören und Schauen« genannt werden. Die von Beatrix Ruf, Direktorin der Hartwig Art Foundation, kuratierte Ausstellung »Calling« wurde in enger Zusammenarbeit mit Meredith Monk und der House Foundation for the Arts entwickelt.

Oude Kerk ist die älteste Kirche der Stadt und ein besonderer Ort, der seit 700 Jahren besteht – monumental und ruhig. Das Sonnenlicht spielt in den farbenfrohen Glasfenstern hoch oben und lassen Momente aus Vergangenheit und Gegenwart wiederauferstehen. Die Weite und Ruhe des Gebäudes erzeugen einen besonderen Geruch von alten Zeiten und eine spirituelle Atmosphäre. Aus den Installationen, Videos und Archivräumen erklingen singende Stimmen, die im Raum wiederhallen und die Besucher in ihrer jeweils verschiedenen Dynamik einhüllen. Trotz des Gesangs, Flüsterns, Stöhnens und der Beschwörungen, die von überall herkommen, vermeiden sie es, in Kakophonie zu verfallen. Stattdessen »rufen« und schwingen sie in ihrem eigenen Rhythmus und ihren eigenen Gefühlen mit.

Beim Umhergehen finde ich einen Koffer, einen alten schwarzen. Er steht geschlossen auf dem Tisch und wir scheinen uns zu begegnen. Ich öffne ihn und das Theater der Stimmen beginnt. Es gibt keine Worte, die man verstehen könnte. Zuerst klingt das wie das Nuscheln eines Kindes, aber dann verwandelt es sich in eine hexenartige, grenzwertige Stimme des Anderen – ein bisschen monströs, ein bisschen kindisch, cartoonhaft, wie aus einer anderen Realität. Als ich den Deckel schließen, endet Monks Gesang. Öffnet man ihn wieder, geht dieses Theater der Stimmen weiter. Es ist ein magisches Netzwerk von Assoziationen, das in alle möglichen Richtungen explodiert.

Singing Suitcase (1998–2023) hat trotz seines hohen Alters von 25 Jahren nichts von seiner Provokationsfähigkeit verloren. Diese »Gesangsbüchse der Pandora« ist zweifellos eines der faszinierendsten Werke der umfassenden

Retrospektive in Amsterdam. Dieses Behältnis bringt jedoch keine Flüche wie im Mythos mit sich, sondern vielmehr Fragen darüber, wer singen kann und warum, wer dies tun darf, ob die Stimme eine exklusive Domäne dessen ist, was wir als »menschlich« verstehen und wie wir diese Trennung zwischen menschlich und nicht-menschlich überwinden können.

Obwohl es im Programmheft der Ausstellung heißt, dass der Schwerpunkt dieser Gesangsarchäologie auf *Indra's Net* (2023) liege – Monks jüngstem Werk –, dominiert in Wirklichkeit ein anderes Werk das Geschehen. Es ist eine Videoinstallation aus den Aufnahmen von *Songs of Ascension* (2008), ursprünglich komponiert für Streichquartett und Vokalquartett, uraufgeführt im Turm von Ann Hamilton im kalifornischen Geyserville. Diesem Turm, eine monumentale zylindrische Skulptur in der Landschaft und Hamiltons erste permanente Installation, wird eine »klangvolle Akustik« als »außergewöhnlicher und magischer Aufführungsraum« zugeschrieben.

Die Entscheidung, Monks Musiktheaterstücken mehrere separate »Räume« zu widmen, wirft mehrere Fragen auf. Im Raum mit *ATLAS* (1991) befinden sich beispielsweise eine lebensgroße Pferdefigur, Modelle eines Flugzeugs und eines Schiffs sowie eine Weltkugel. In anderen Räumen gibt es unter anderem Kostümnachbildungen und merkwürdige Gegenstände aus den Aufführungen zu sehen. Die Räume sehen aus, als ob eine Art Meta-Bühne geschaffen werden soll, ein eingefrorenes Archiv der Aufführung, an der nicht unbedingt Musik beteiligt gewesen ist. Die Wiederverwendung von Material aus dem Originalstück *Songs of Ascension* und seine Weiterverarbeitung als Videoinstallation hat wiederum gut funktioniert, da dem aufgezeichneten audiovisuellen Archivmaterial so eine neue Bedeutungsebene hinzugefügt worden ist. Im Gegensatz dazu ergibt die Archivierung von Artefakten aus einer bestimmten Oper oder Musiktheater, zumindest für mich, nicht viel Sinn. Wenn ich solche Stücke nicht live gesehen hätte, hilft mir ein Archiv mit aufführungsbezogenen Artefakten, das als

Installation im Raum steht, kaum, das zu erleben. Ich würde mir lieber das Video ansehen oder den Text genau studieren. Obwohl ästhetisch interessant, erscheinen diese Objekte als ›Archäologie‹ wie semantisierte Risse in einer allgemeinen Bedeutungslosigkeit.

Am selben Nachmittag des 12. April hatte Meredith Monks neues Stück, *Carillon Call*, seine Weltpremiere. Der städtische Glockenspieler von Amsterdam, Boudewijn Zwart, führte es auf den 47 Glocken des Glockenspiels der Oude Kerk auf. Ein feierlicher und spannender Moment, markierte er das Ende der Ausstellung, die zum Abschluss in der Sprache von Monks Musik die Stadt selbst zum Klingen brachte. Die gut fünfminütige Komposition ist stimmungsvoll und repetitiv, besteht aus mehreren Blöcken mit melodischem Material, das bei windigem Wetter in alle Richtungen weitergetragen wird. Amsterdam saugt solche Klänge auf und so manches Mal schien es, als flüsterte der Wind auch in ganz anderen Vierteln noch immer diese Melodien und tanzt mit den Glocken der Oude Kerk.

»Die Kirche ist ein singender Körper«, verkündete das Programmheft der Ausstellung *Calling* gleich auf der ersten Seite – und diesem Ziel blieb die Ausstellung sich treu. An diesem Tag sang und läutete Amsterdam in Monks Tonfall, verschmilzt hier doch der ›Voicescape‹ der singenden Stadt mit der Archäologie der vokalmusikalischen Poetik einer Künstlerin. Zwischen Konzert, Installation, Performance, Ausstellung und Archiv stellt *Calling* die Komfortzone und die Gegebenheiten des Musikmachens, des Wahrnehmens, des Singens, des Vokalisierens und der Stimme, des Konzert- und Kirchenbesuchs sowie vieler weiterer Aspekte gleichzeitig in Frage. Es ist zu hoffen, dass sich ähnliche Ausstellungskonzepte durchsetzen werden, da sie mit der fragmentierten Aufmerksamkeit, den dezentrierten Entscheidungen und den sich wandelnden Verhaltensnormen des zeitgenössischen Kunst-Publikums in Einklang stehen.

Jelena Novak

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker

B U C H



Ein Konzert ist eine Feuerstelle. Die Komponistin Maria de Alvear Egbert Hiller (Hg.)

Wolke Verlag

Ein Konzert ist eine Feuerstelle gratuliert der Komponistin Maria de Alvear zu ihrem 60. Geburtstag im Jahr 2020. Auf knapp 200 kunstvoll gestalteten Seiten honorieren unterschiedlichste Beiträge die ehemalige Studentin Mauricio Kagels. Als roter Faden dient ein siebenteiliges Gespräch zwischen dem Herausgeber Egbert Hiller und de Alvear zu Fragestellungen ihrer künstlerischen Produktion. Nach einem herzlichen »Wir gratulieren!« eröffnet Hiller das Gespräch mit einem Zitat de Alvears: »Die Energie, die in uns wahrhaftig ist« (S. 7). Diese Energie, für de Alvear ein Synonym für Lebenskraft, bildet den Kern ihres Daseins als Mensch und Komponistin. Daraus ergibt sich für sie die unmittelbare Notwendigkeit, mit ihrer Kunst in einen Dialog zu der sie umgebenden Natur zu treten und so dem »großen Bogen« des Lebens in ihrer Musik »nachzuspüren« (S. 7). Mit »Poetische Explosionen« folgt ein Beitrag Hanno Ehrlers zu den »Zufällen« (S. 9) in de Alvears Leben, die für ihr Komponieren von entscheidender Bedeutung waren, bevor sich Hiller und de Alvear dem »Surrealismus« zuwenden. Es sind surrealistische Techniken wie die *écriture automatique* oder das taktlose Notat, die de Alvear in ihrem Musikschaffen anwendet, um ihre »schöpferischen Energien frei fließen zu lassen« (S. 21). Carola

Bauckholt, Mitstudentin bei Kagel in Köln, würdigt das Geburtstagskind mit dem Beitrag »Verrückte Herzen« zu prägenden persönlichen Begegnungen zwischen 1980 und 2019. Rainer Nonnenmann schließt in seinem Beitrag »Maria de Alvears öko-ästhetische Symbiosen von Musik, Kunst, Mensch, Natur« eine Durchsicht von de Alvears Œuvre an und beleuchtet dabei speziell das Verhältnis von Musik und Kunst, die so vielschichtig »Bild, Szene, Text, Licht, Raum, Bewegung, Malerei, Video, Objekte und Naturgegenstände« (S. 29) einbezieht. Neben den Textbeiträgen findet sich auch ein Abdruck der grafisch gestalteten Collage menschlicher Körper »Drunter & Drüber – Welten« des in Köln tätigen Künstlers Jürgen Klauke mit persönlicher Widmung. Hiller und de Alvear sprechen anschließend über die »Püppchen«, jene traditionellen spanischen Krippenfiguren, mit denen de Alvear teilweise ihre Kunstprojekte modellhaft inszenierte. Dabei spricht de Alvear auch über ihr Verhältnis zu und ihrem Hadern mit Gott.

Johannes S. Sistermanns, ebenfalls ehemaliger Mitstudent, beteiligt sich mit dem persönlichen Bericht über einen gemeinsamen »Spaziergang durch Nachtköln« an dem Geburtstagsband. Noch intimer dann der tagebuchartig gestaltete Beitrag »Grenzen verwischen« von de Alvears Schwester Ana. In diesem teilt Ana de Alvear, selbst Bildende Künstlerin, Erinnerungen an prägende Erlebnisse mit Maria, die in besonderer Verbindung zu gemeinsamen Produktionen stehen und die Komponistin in rührender Weise würdigen. Nach einem Gespräch über das politische Engagement in de Alvears Kunst befasst sich José Iges Lebrancon in »Ein Spiel mit Räumlichkeiten« mit der Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte ihrer Werke in Spanien und ergänzt so die Werkschau. Im Gespräch »Kochen« erklärt sich dem Lesenden schließlich der Titel des Buchs, der Bezug nimmt auf die Feuerstelle als Metapher für Kultur, das Zusammenkommen zum Essen – für de Alvear die Voraussetzung für das Entstehen von Kunst. Kyle Gann huldigt der Komponistin mit dem Text »Ich muss ein Botschafter für mein Volk sein« zu seinen persönlichen Erfahrungen mit de

Alvears Kunst. Im Gespräch »Singen« begründet de Alvear die Vertonung ausschließlich eigener Texte mit der pointierten Aussage: »wenn Goethe gewollt hätte, dass ich seine Texte vertone, dann hätte er es mir gesagt« (S. 127). Hans Peter Thurn ordnet in »Maria de Alvears Werk im Horizont der Ethnologie« de Alvears eigene ethnologische und für ihr Musikschaffen wegweisende Erforschung der indigenen Cherokee kultursoziologisch ein. Ein letzter Beitrag von Raoul Mörchen befasst sich mit der »Erfahrung von Gegenwart in Maria de Alvears *Urbaum*« und liefert damit abschließend eine Werkanalyse in Hinblick auf das Zeitempfinden als Hörende. Das Gespräch mit Hiller endet mit einer Chronologie der verschiedenen »Schaffensphasen« de Alvears.

Als erstes umfassendes Buch zu Maria de Alvear vermittelt *Ein Konzert ist eine Feuerstelle* dem Lesenden nicht nur die große Wertschätzung, die alle Beteiligten der Künstlerin unter anderem durch das aufwendig gestaltete Layout entgegenbringen, sondern auch einen Eindruck von der Vielfältigkeit von de Alvears Kunst, die ebenso vielfältig durch Texte, Fotografien, Grafiken, Collagen, Notenabbildungen, autografe Zeichnungen und Skizzen widergespiegelt wird. Selbst die noch Unwissenden rückt die Gestaltung des Buches und die Dramaturgie der Textbeiträge in die unmittelbare Nähe zur Komponistin, die mittels eingeflochtener Zitate häufig auch abseits des Gesprächs mit Hiller selbst zu Wort kommt. Dabei drängt der starke Fokus auf persönliche Erinnerungen an und Reflexionen zu de Alvears Leben und Schaffen musikwissenschaftliche Aspekte der Beschäftigung mit de Alvears Werk zu Teilen in den Hintergrund. So liest sich bspw. Lebrancons »Ein Spiel mit Räumlichkeiten« vielmehr als eine Liste persönlich miterlebter Auftritte und Aufführungen als eine spezifische Auseinandersetzung mit de Alvears Rezeptionsgeschichte in Spanien. Dennoch gelingt es den Beteiligten, dem Lesenden ein authentisches Bild einer zeitgenössischen Komponistin und Frau zu vermitteln und gleichzeitig der Gratulation zum 60. Geburtstag einen würdevollen Rahmen zu geben.

F E S T I V A L

Space21

1.–7. April 2024, Slemani, Irak

Wer das Space21 Festival besuchen möchte, bringt am besten etwas zeitliche Flexibilität und Lust auf Überraschungen mit: Anreise Anfang April, Abreise irgendwo in der Monatsmitte. So kann man sichergehen, alle drei bis sieben Festivaltage abzapfen, auch wenn das Programm erst wenige Tage vor Beginn veröffentlicht wird. Die übrigen Tage lassen sich gut mit dem reichhaltigen Angebot füllen, das der Hauptveranstaltungsort von Space21 seit seiner Gründung 2017 zu bieten hat: Slemani (oder Sulaimaniyya), gelegen im südlichen Teil von Kurdistan-Irak, gilt als traditionsreiche Kulturhauptstadt der autonomen Region.

Warum das so ist, wurde allein schon an den Orten deutlich, an denen das Festival vom 1. bis 7. April 2024 stattfand. Sie alle lagen mitten im historischen Basarviertel Sabunkaran. Da war das über zweihundert Jahre alte »Mufti Hammam«, Slemans letztes Frauen-Hammam, das mehrere Tage heruntergekühlt und ausgelüftet werden musste, um sich in einen Konzertort zu verwandeln, das chaldäische Kloster »Deir Mariam Al-Adra«, das 1862 gegründet wurde und seit 2012 vor allem als Gemeinschaftszentrum dient. Für Gottesdienste öffnet es die Türen seiner Kirche nicht mehr, für Konzerte ausnahmsweise schon.

Und da war das Haus des Literaten und Journalisten Pîremêrd, der bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein das intellektuelle Leben weit über seine Heimatstadt hinaus geprägt und sich um eine aufgeklärte Rezeption und Pflege kurdischen Sprachguts verdient gemacht hat. Für Space21, das in diesem Jahr unter dem Motto »Archive of Listening« stand, bot sein heute leerstehendes Haus darum einen passenden Rahmen.

Wie kann aktuelles und historisches Kulturgut erhalten und zugänglich gemacht werden?

Für diese Herausforderung werden in Kurdistan derzeit ganz unterschiedliche Bewältigungsstrategien erprobt. Bedingt durch Kriegszerstörung und Vertreibung ist vieles verloren. Was erhalten blieb, befindet sich oft in privaten Archiven, die weit verstreut sind in der ganzen Region. Aus der Hand gäben die Besitzer:innen ihre Erinnerungsstücke ungern, so Nîga Salam. Die Kuratorin hat die Ausstellung »Blue Orange« im rund sechzig Kilometer nördlich von Erbil gelegenen Akrê betreut, bei der eine Beta-Version des Online-Archivs vom Kurdistan Center for Arts and Culture (KCAC) durchstöbert werden konnte. Das Kurdistan Center for Arts and Culture macht Bild- und Textdokumente zugänglich, die dank eines fahrbaren Digitalisierungslabors direkt am Fundort in die Datenbank gespeist werden können. Dadurch finden auch Zeitzeugnisse aus entlegenen Gegenden ihren Weg in die Sammlung.

Einen kreativeren Ansatz verfolgt Hardî Kurda, Gründer und künstlerischer Leiter von Space21, mit dem Archive Khanah. Das Haus der Archive, wie sich Archive Khanah übersetzen ließe, wurde bei der Festivaleröffnung im Pîramêrd-Haus aus der Taufe gehoben und soll eine »interaktive Plattform für die Erforschung, das Hören und den Wissensaustausch rund um Klänge aus Kurdistan, Irak und darüber hinaus« sein, wie ihrem Webauftritt zu entnehmen ist. Herzstück der Plattform ist ein Computerspiel für Kinder, in dem die zusammengetragenen Klänge eigenständig erkundet werden können. Durch die noch etwas schwerfällige Beta-Version kann man sich unter www.khanah.org zocken und mit etwas Geduld eine lohnenswerte Zahl an historischen Aufnahmen entdecken.

Neben der Veröffentlichung rarer Einspielungen und der schrittweisen Katalogisierung von privaten LP- und Kassettensammlungen widmet Archive Khanah sich der künstlerischen Konservierung und Verbreitung aktueller Klangzeugnisse, die drohen, dem Vergessen anheim zu fallen. So konnte man sich beim Space21 Festival in der Videoinstallation »Slemani Sounds« durch die Geräuschwelt traditionellen Handwerks in der Stadt führen lassen. Eingefangen

von Künstler Ernst Maréchal und Historikerin Chia Sadeeq, begegneten einem dort nicht nur charakteristische Klänge wie das Klirren der Teegläser beim Spülen oder der singende Schneider, der vom Tackern seiner Nähmaschine begleitet wird. Auch der ruhige und stetige Rhythmus, der den Alltag im Viertel prägt, wurde so übertragen.

Im Mufti Hammam kamen syrische Jugendliche aus einem nahegelegenen Geflüchtencamp zu Wort: Die Klanginstallation »Voice Notes«, die das britische Community-Projekt Compass Collective und Hardi Kurda zusammen mit den Jugendlichen entwickelt haben, versammelt kurze Sprachnachrichten, die die Beteiligten an die Welt richten wollten. Abgespielt über einen Kreis von Richtlautsprechern in einem der Kuppelräume des Hammams, breiteten sich die Nachrichten wie ein flüsterndes Netzwerk im gesamten Bad aus. Nur an wenigen Punkten im Raum traten einzelnen Stimmen klar und deutlich hervor – eine plötzliche Unmittelbarkeit, die ihre Botschaften umso eindrücklicher machte.

In die Umgebung der Klosterkirche fügten sich überraschend gut zwei eklektische Konzertabende ein, die vor allem elektronische Musik in kurzen Solo- und Duo-Sets versammelten. Zwischen Altar, Gestühl und Teppichlandschaft reihten sich mit Hilfe zunehmend dramatischer Lichtgestaltung unter anderem die Ambientsounds von Panagiotis Mina, die Drones der E-Gitarristin Zhinoo, der Dream Pop des Beiruters Duos Snakeskin und die radiowellen- und fielerording-basierten Performances von Kurda/Maréchal zu atmosphärisch offenen Veranstaltungen, die mit einer leider sehr kurz geratenen Kollektivimprovisation das Festival beschlossen.

Wer nun neugierig geworden ist auf Space21, aber nicht ganz so weit reisen möchte, kann übrigens auch bei den ebenfalls im April stattfindenden Festivals Breach in Nikosia oder Irtijal in Beirut fündig werden, mit denen das Festival in Slemani seit einigen Jahren Teile des Lineups gemeinsam zusammenstellt.

Lisa Nolte

T A G U N G

»künstlerisch intelligent«

77. Frühjahrstagung des INMM Darmstadt

3.–6. April 2024

Es ist schlichtweg ein journalistisches Unding, eine Kritik über eine Veranstaltung zu schreiben, im Rahmen derer man selbst künstlerisch aktiv war. Ich möchte deshalb einen Überblick geben über das hochaktuelle diskursive Feld, das unter der Begriffstria »künstlerisch – künstlich – intelligent« erschlossen wurde. Das Wortspiel im Titel deutet schon darauf hin, dass ein bewusster Gegenakzent gesetzt werden sollte im Vergleich zur Unzahl der Debatten um künstliche Intelligenz, die zwar Einzug in nahezu alle Bereiche menschlicher Aktivität gefunden hat, aber aufgrund der naiv-optimistischen Einstellung ihrer Verfechter:innen oftmals die nötige kritische Distanz zum Gegenstand vermissen lassen. Um der Komplexität der Sache gerecht zu werden, wurde die Zwischenbilanz zum derzeitigen Stand der musikalischen maschinellen Intelligenz mit einer ganzen Bandbreite alternativer nicht-menschlicher Intelligenzen kontextualisiert – etwa die der Wale und Oktopoden im Vortrag der Meeresbiologin Kristin Kaschner.

Im Kern der Debatte um Kunst und KI steht stets die ominöse Frage, inwiefern Kreativität, die dem Menschen als kaum quantifizierbare und nur schwer ergründbare, gleichsam magische Kraft erscheint, in Wahrheit eine auf Zahlen reduzierbare Größe darstellt und folglich mit genügend Testdaten und Rechenkraft determinierbar und simulierbar ist. Dass ein geisteswissenschaftlich sozialisiertes Tagungspublikum hierin äußerst skeptisch ist, davon zeugten die Reaktionen auf den Beitrag des Musikpsychologen Daniel Müllensiefen, der eine Reihe von empirischen Studien zur »musikalischen Intelligenz« präsentierte. Dabei wurden Versuchspersonen ohne musikalischen Berufshintergrund

mit verschiedenen Tests konfrontiert, mit denen die individuelle Stärke isolierter Fähigkeiten wie etwa des inneren Vorstellungsvermögens von Skalenverläufen approximiert wurde, um letztlich generelle Aussagen zur Struktur der menschlichen Kognition treffen zu können. So nüchtern die empirische Forschung, so emotional die Publikumskritik – sowohl die angewandten Methoden als auch die damit verbundenen Ideologien: Wer entscheidet eigentlich, was eine musikalische Fähigkeit ist? Macht es Sinn, die Parameter isoliert zu betrachten, wenn Musik doch stets ein Zusammenspiel unzähliger Faktoren ist? Wird überhaupt Musikalität getestet oder viel eher ein Bildungsstand nach europäischem Modell?

Die grundsätzliche Annahme, Intelligenz habe notwendig etwas mit Gehirnen zu tun, fand ihre Widerlegung in den Beiträgen der Komponisten Orm Finnendahl und Peter Ablinger. Finnendahl machte sich das Potenzial der Schwarmintelligenz für seine »Kompositionssoftware« namens Boids zunutze: Zwischen Interpret:innen und elektronischen Klängen ist eine auf die Bühne projizierte 2D-Welt geschaltet, die von autonom agierenden und periodisch knacksenden Partikeln bevölkert ist, deren Bewegungsverhalten durch einen simplen, aber effektiven Algorithmus determiniert wird. Über MIDI-Steuerung kontrollieren die Spieler:innen einige Umweltparameter, können aber keinen direkten Einfluss auf die Partikel nehmen, so dass das künstlerische Endresultat eine Art Kollaboration von Mensch und Schwarm, von selektiver und emergenter Intelligenz darstellt. Die künstlerischen Möglichkeiten der Software wurden anhand von Kompositionen und Improvisationen von Kompositionsstudent:innen der Akademie für Tonkunst Darmstadt im Freitagskonzert demonstriert.

Peter Ablinger stellte dem traditionellen Ideal des künstlerisch intelligenten Individuums ein grundlegend anderes Modell gegenüber: Ausgehend von der These, dass es kein von der Maschine unabhängiges Subjekt geben könne – die Maschine steht hier stellvertretend für jegliche musikbezogene Prothesen, also Instrumente,

Notationssysteme, ästhetische Konzepte usw. –, entwickelt er eine Theorie der »Musik, die denkt«. Das diskursive Potenzial liege nicht zwangsläufig bei den Komponist:innen, sondern sei schon im musikalischen Material selbst angelegt; und ihm müsse lediglich Raum zur Entfaltung gegeben werden. Dieses Prinzip übertrug Marc Godau in seinem Vortrag auf die Musikpädagogik, die seiner Ansicht nach die materiellen Qualitäten des Musizierens zugunsten eines anthropozentrischen und immateriellen Musikbildungsideals vergessen habe. Diese Sichtweise blende aus, dass die Instrumente, die wir zum Musizieren verwenden, uns nicht widerstandslos zur Verfügung stünden, sondern durch ihre spezifische Materialität an Schaffensprozessen partizipieren. Gerade diese Spannungen, die in der Interaktion von Mensch und Technologie entstehen, sind für die Komponistin Annesley Black auch auf dramaturgischer Ebene produktiv und können insbesondere durch mediale Transformationen für das Publikum erfahrbar werden. In ihrem Stück *4238 de Bullion* für Klavier und Live-Elektronik, das im Eröffnungskonzert von Alex Waite interpretiert wurde, werden die Grenzen des Instruments gerade dadurch präsent, dass man sie auf der Ebene der Ton- und Videobearbeitung spielerisch überwindet: So finden sich beispielsweise immer wieder stufenlose Glissandi, die durch die rapide Abfolge winziger Filmschnipsel künstlich erzeugt werden.

Selbstverständlich durfte auch die Abrechnung mit künstlicher Intelligenz im engeren Sinne nicht fehlen. Michael Harenberg lieferte sie, und zeugte so von der generellen Skepsis des Fachpublikums, ob eine Maschine überzeugende und intellektuell anregende künstlerische Resultate erzielen könne. Der neue Hype um KI, der auch die Kulturwelt im Eiltempo erfasst hat, basiere, so Harenberg, auf einer Reihe von Missverständnissen, wie etwa der Vorstellung, dass man Denken schlichtweg mit Rechnen gleichsetzen könne (was die Neurologie vehement verneint) und somit auch künstlerische Intelligenz simulierbar sei. Der

für das Musizieren wesentliche Aspekt der Körperlichkeit, der in den vorigen Vorträgen schon mehrfach betont wurde, werde dabei völlig außer Acht gelassen. Zudem würden die Metaphern von »intelligenten« und »empfindsamen« Maschinen, die einst von den Pionier:innen der Computerwissenschaften und der Kybernetik eher spielerisch in den Raum geworfen wurden, heute ganz einfach für bare Münze genommen werden, was zu unrealistischen Vorstellungen führe. Case in point: *Beethoven X*; die »Sensation« einer von KI komponierten Zehnten Symphonie erweist sich bei genauerem Hinhören als geistloses Potpourri von vage nach dem Original klingenden Einzelfragmenten.

Im Schlussvortrag der Tagung griff Anna Schürmer diesen Gedanken wieder auf, wenn sie daran erinnert, dass, ganz gleich wie verblüffend die neusten Erzeugnisse von ChatGPT oder Popmusik-auf-Knopfdruck produzierender Software auch sein mögen, es sich doch stets um reine Datensatzpermutationen ohne Verständnis von Bedeutung und Kontext handelt. Was auf ästhetischer Ebene allenfalls unbefriedigend anmuten mag, ist politisch gesehen hochbrisant: Indem von Menschen generierte Inhalte in Big Data aufgelöst, anonymisiert, endlos rekombiniert und dadurch erneut kommerzialisierbar gemacht würden, verliere sich schnell alles Individuelle und Besondere zugunsten einer nie dagewesenen Tendenz zu Standardisierung und Durchschnittlichkeit. Immerhin biete diese Dialektik von mathematischer Perfektion und ästhetischer Verflachung auch die Chance, ex negativo menschliche Qualitäten des Kunstschaffens wie produktive Fehler und Ambivalenzen wieder starkzumachen: Subjektivität als Akt der Subversion.

Paul Zoder

A U S S T E L L U N G

Oscillations. Cape Town–Berlin

27. April–19. Mai 2024,
Akademie der Künste, Berlin

Die Ausstellung *Oscillations. Cape Town–Berlin* in der Berliner Akademie der Künste im Hanseatenweg sah nicht ohne Grund so aus wie wenig mehr als ein Rumpf von Veranstaltungen, Aufführungen und Workshops. Die Zusammenarbeit zwischen der AdK mit dem Centre for Humanities Research der University of the Western Cape in Südafrika und Deutschlandfunk Kultur ist ein zweijähriger Prozess künstlerischer Forschung gewesen, an dem einige Beteiligte aus südafrikanischen Staaten einem offenen Call gefolgt waren. Dabei gab es nicht bloß bildende Künstler:innen, sondern viele verschiedene Kulturschaffende – unter anderen Musiker:innen, Instrumentenbauer:innen, Lehrkräfte, traditionelle Heiler:innen –, deren Arbeit nicht unbedingt auf Museumskontexte hin angelegt ist, sondern häufig in größere soziale Milieus eingebettet liegt. Deshalb war die Abschlussveranstaltung im Hanseatenweg auch nicht wirklich ein symbolisches Endprodukt, auf das man nach zweijähriger Forschung und dem Austausch über »kritisches Hören« miteinander gemeinsam hingearbeitet hätte.

Bei Deutschlandfunk Kultur lässt sich online die vierteilige Radioreihe mit zahlreichen klingenden Beiträgen nachhören, von denen viele in größerer Form bei der Ausstellung gezeigt wurden. Diese bloß auditive Dokumentation des Projekts regt natürlich zum Vergleich zwischen verschiedenen Modi der Präsentation und Rezeption an: Welchen Beitrag leistet das Ausstellungsformat zu diesen Arbeiten und wie beeinflusst es das Berliner Publikum? Eine Antwort gibt es nicht und so wird die Rolle des Museums in dekolonialen Praktiken wie auch vielleicht in der zeitgenössischen Kunst als Ganzes in Frage gestellt. Sicher ist dieses

Projekt interessant und in Zeiten einer Ungleichheit auf dem Niveau einer unwiederbringlich vernetzten Welt wichtig. Dies bewahrte die Veranstaltung aber nicht davor, als bloßes Nebenprodukt oder Referenz an institutionelle Verpflichtungen in der heutigen Kunstförderung zu erscheinen.

Genau jene Werke, die sich dem Raum des Museums am besten anschmiegen, stellten auch die größte institutionelle Ambivalenz aus. Eines davon war *The Scream* (2024) der Johannesburger Jazz-Sängerin, Komponistin und Klangkünstlerin Gabi Motuba – eine Installation von 1:36 Minuten Länge, die nur in der Radioversion von Deutschlandfunk Kultur in Originallänge zu hören ist. Während eines Künstlergesprächs ist Motuba sichtlich bemüht, Handlungsfragen zu ihrer Arbeit im Museumskontext diplomatisch zu beantworten, entschließt sich aber letztlich dazu, vor dem Hintergrund des katastrophalen Kriegs in Gaza über die Beschränkungen zu sprechen, denen Institutionen selbst aufgelegt sind und die sie anderen Menschen auflegen. »Institutionen lassen sich nur sehr schwierig verändern«, entfährt es der Künstlerin schließlich mit einem Seufzen, und genau diese Artikulationsschwierigkeit ist der Kern von *The Scream*. Noch in der Radioversion beginnt alles viel zu schön, mit verträumten Vokalklängen, die sich dann in Schreien und rauem, aber harmonischen Heulen weiterentwickeln. Im Installationskontext fehlte diesem Stück schlichtweg die Zeit, es erklang lediglich alle 15 Minuten hinter einem Vorhang im ersten Raum der Ausstellung. Diese schwache Interventionswirkung drückte gut die schwer zu artikulierende, vielleicht sogar zensierte Frustration mit der Trägheit des Museums aus. Gleichzeitig bewahrt sich Motubas Beitrag auch in der Kürze durch den Ausdruck stimmlichen Schmerzes eine unheimliche Schönheit, die sich nie ganz beschreiben oder gar kritisch durchhören lässt.

Genauso gut funktionierte auch Garth Erasmus' *Dispraise the Acceptance of Sorrow* (2024) im institutionellen Kontext, weil es die komplexe Problemlage des Sehens und Aus-

stellens adressiert. Der mittlere Bildschirm dieser Dreikanalinstallation zeigt Smartphone-Videos einer offiziellen Zeremonie, die man für zwei Mitglieder des niederländischen Königshauses in Südafrika ausgerichtet hatte, um sich dort für Greuelthaten aus der Kolonialzeit zu entschuldigen. Während Erasmus selbst auf einem traditionellen Instrument spielte, stach das adlige Pärchen unter dem anwesenden Publikum durch seine Fremdartigkeit heraus. Gleichzeitig nahmen aber während der Zeremonie viele Publikumsmitglieder mit dem Smartphone Videos auf, sodass deren Gesichter gar nicht ihn, sondern ihre Bildschirme anschauten. Und dennoch gelang es dem Künstler durch diese vielschichtige Künstlichkeit auszubrechen: An einer Stelle geriet ein älterer Zuschauer durch Erasmus' Musik in eine Ekstase, die durch das weitere Spiel nur noch verstärkt wurde. Der kathartische Moment durchbrach die institutionalisierte Formalität des Zeremoniells und ließ Erasmus zu einem aktiv kulturell Handelnden werden, der eben nicht auf die Symbolik der Aufführung für koloniale Beobachter reduziert werden konnte. So durchbrach auch das Musikinstrument künstliche kulturelle Unterschiede: So fremd es doch aus europäischer Perspektive ist, so heimisch erscheint es in der experimentellen Musikszene Berlins.

Was hingegen bei einer Reihe von Stücken störte, war ihr bloß behelfsmäßiger Eindruck im Museumsformat. *The Scream* zum Beispiel sollte in einem abgedunkelten Raum gezeigt werden, aber die blauen Lichter der auf Ständern aufgestellten Lautsprecher erinnerten banal an jene Technologie, die diese Illusion überhaupt erst möglich machte. Darüber hinaus waren viele Werke eher zum Erleben als zum stumpfen Vorführen gedacht, und ihre Präsentation verstärkte europäische Ausstellungspraktiken. Für viele der Künstler:innen sind Musikinstrumente aber nicht nur Klangerzeuger, sondern unter anderem auch beseelte Wesen. Wenn sie jedoch, wie in der Installation von Nkosenathi Koela, auf angestrahnten Sockeln stehen, werden sie – wie so viele andere zum Schweigen

gebrachte Artefakte – eher zu Relikten als zu lebendigen Dingen. Eine andere, autorenlose Installation bestand aus einer Auswahl schwer verständlicher Audioclips aus einem Workshop in Kapstadt, die über Lautsprecher neben kryptischen Fragmenten von Meetings im Brainstorming-Format und collageartig zusammengebrachten historischen Fakten abgespielt wurden. Solche materiellen Kompromisse dominierten eine Ausstellung, bei der es letztlich nicht ums Zeigen ging. Stattdessen wirkte die Präsentation wie ein Zugeständnis an die Museumsästhetik, während die eigentliche Kulturarbeit in den Ländern des südlichen Afrika anderswo stattfindet.

In *Positionen #138* schrieb Nico Daleman, dass »Dekolonisierung ein subversiver und autonomer Prozess gegenüber akademischen und Finanzierungsinstitutionen, die konservative kulturelle Praktiken fördern und Binariitäten und Klassifizierungen aufrechterhalten.« Wurden die Künstler:innen hier institutionalisiert und ihre Praktiken rekolonialisiert, um es dem Beobachtungsgestus eines westlichen Publikums genehm zu machen? Hätte dieses Museum einladender sein können, wenn es die Ergebnisse dieses zweijährigen Projekts nicht bloß in Fetzen, sondern mit einer ausführlichen Begleitdokumentation gezeigt hätte? Manchmal ist es besser, die Institution entweder ganz aufzugeben oder sich all ihrer verfügbaren Ressourcen zu bedienen, anstatt ästhetische Kompromisse zu machen.

Dagmara Genda

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker

rahmendes Thema dienen die »feinen Unterschiede« – anknüpfend an Bourdieu versucht man sich im Programmheft am Modus einer kritischen und zeitgeistigen Selbstbefragung: Wie können Zugangsbeschränkungen aufgebrochen und die eigenen Privilegien reflektiert werden? Die kuratorische Antwort darauf, Enno Poppe als diesjährigen Porträtkomponisten in den Mittelpunkt zu stellen, eröffnet eine interessante Dichotomie zwischen erklärter Absicht und bescheidener Realität im Konzertsaal der Kölner Philharmonie. In insgesamt neun Konzerten dominiert Poppes Musik der feinen, mikrotonalen Unterschiede das Programm: Als offizielles Eröffnungskonzert erklingt die Kölner Premiere von *Prozession* durch das Ensemble Musikfabrik unter der Leitung des Komponisten. Das 50-minütige Werk wird fast durchweg angetrieben von rhythmischen Impuls-Ketten, die sich kaskadierend über vier Schlagzeug-Setups entfalten; kontrastiert von expressiven Gesten und Glissando-Motiven, die für Poppe typisch sind. Strukturell beginnt die Musik mehrfach wieder von vorn, wird dabei aber immer wieder durch mikrotonale Überlagerungen oder den elektronischen Sound zweier Synthesizer und E-Gitarre neu eingefärbt. In den besten Momenten erinnert das an die buchstäbliche Prozession eines überlebensgroßen Spielmannszugs. Poppes Musik ist präzise gearbeitet, virtuos, mit Traditionsbezug zur klassischen Musikgeschichte – also alles in Allem eine Kunstform, die sich hervorragend in den Kontext des tradierten Konzertrahmens der Philharmonie einpasst und an ihre Hörgewohnheiten anknüpft. Ob dies mit dem selbstgesetzten Anspruch des Festivals einhergeht, eine Institution für die Stadtgesellschaft, für die Vielen zu sein; mit einer Musik, die die Eintrittsprivilegien zum bürgerlichen Konzert und damit die feinen Unterschiede überwindet, sei an den zwei besuchten Festivaltagen einmal dahingestellt. Generell lässt sich ein augenscheinlich eher fortgeschrittener Altersdurchschnitt beobachten, im Saal wäre an diesem Abend noch reichlich Platz gewesen. Gleichzeitig muss man dem Festival seine Bemühungen

F E S T I V A L

Acht Brücken

4.–12. Mai 2024, Köln

In seiner nunmehr 14. Ausgabe stellt sich das Acht Brücken Festival Köln eine der zentralen Fragen, die die zeitgenössische Musik momentan umtreibt: Wer ist unser Publikum? Als

auf struktureller Ebene zu Gute halten: Sogenannte Kurzkonzerte mit maximal 70 Minuten Dauer oder ein gestaffeltes Preissystem beim Kartenverkauf mit frei wählbaren, den eigenen Mitteln anpassbaren Stufen schaffen niedrigschwellige Anreize für einen Festivalbesuch.

Dass ein junges, interessiertes Publikum durchaus nicht fern bleibt, zeigt sich beim Konzertprogramm Young & Contemporary im Saal der HfMT Köln: Mit der Absicht, »New female talents« zu fördern und ein breites ästhetisches Spektrum abzubilden, vergaben das Institut Neue Musik und die Gleichstellungskommission der Hochschule Kompositionsaufträge an Studentinnen. Das Ergebnis ist stilistisch divers, in den Neue-Musik-Sound mischen sich hier und da mal mehr oder weniger routiniert performative Elemente oder Video. Hervorzuheben ist Lucia Kilgers *revienith*, eine reduzierte Verschmelzung von instrumentalen und elektronischen Klängen. Vibrierende Drones werden angereichert durch dezente elektronische Pulse oder rückwärts abgespielte Sounds. Hier verkommt die Elektronik nie zum Selbstzweck, sondern ist auf die Musikinstrumente abgestimmt und formt so mit dem Ensemble einen fein ausbalancierten Klangkörper.

Darüber hinaus locken an den übrigen Festivaltagen gleich mehrere Programme mit Künstler:innen aus der Türkei sowie Konzerte mit dem Quatuor Bozzini aus Montréal oder dem Remix Ensemble aus Porto sowie ein partizipatives und inklusives Kinderkonzert mit dem Ensemble Recherche. Es bleibt zu wünschen, dass gerade diese internationalen und abwechslungsreichen Veranstaltungen die erhoffte Öffentlichkeit über das philharmonische Stammpublikum hinaus erreichen.

Philipp Krebs

B U C H



Sinusoidal Run Rhythm Steffen Krebber Wolke Verlag

»Deutbar ist Kunst nur an ihrem Bewegungsgesetz, nicht durch Invarianten.« Dieser Satz aus Theodor W. Adornos *Ästhetischer Theorie* scheint insbesondere auf Musik zugeschnitten zu sein; diese Kunst der Bewegung, die unachgiebig die Luft um uns herum zur Vibration anschubst. Wie solche Bewegungsgesetze genau zu identifizieren sind, davon sagt Adorno leider im Umkreis des Zitats nichts. Natürlich gibt es aber schon so einige Ideen, auch von ihm. Eine ganz neue hat nun Steffen Krebber mit seiner Publikation *Sinusoidal Run Rhythm* vorgelegt. Sein Ziel: Rhythmus als visualisierbares Arbeitsmaterial auf eine neue Art und Weise sichtbar machen. Erreicht wird das mithilfe von Sinuswellen und deren primzahligen Abkömmlingen. Klingt zunächst etwas seltsam, ist aber eigentlich recht gut verständlich, insbesondere wenn man sich ein wenig in digitaler Synthesetheorie auskennt. Kurz gesagt ist der Ansatz also: Wellen auf einem Blatt Papier sind sichtbare rhythmische Bewegungen.

Der davon ausgehend entwickelte Deutungszusammenhang des knapp 300-seitigen Bands mit Seiten voller Graphen und Polarplottern von Wellen ist multiperspektivisch. Einfach und mit ihm selbst gesprochen sucht Krebber darin nach neuen rhythmischen Strukturen, indem er Sinuswellen mit »in ganzzahligen Verhältnissen stehende[n], phasengleiche[n] Cosinusfunktionen« kombiniert, um komplexere

Wellenformen zu generieren. Komplizierter formuliert: Krebber bereitet in seinem Buch eine Art »mathematische Dialektik« zu, die Rhythmus und partiale Frequenzen – bekannt etwa aus der additiven Synthese – in Beziehung zueinander denkt und die Polarität von starken und schwachen Rhythmen durch die Form und zugleich die Metapher der Welle zu fassen versucht. Das ist, gerade aus der Perspektive der elektronischen Musik, ziemlich genial. Krebber präsentiert eine faszinierende Vision von zeitlichen Klang- und Betonungsverläufen, bei der »Abweichungen in Zeit und Lautstärke im Zusammenspiel eine Körperlichkeit mit sich bringen, die bei diskret gesteuerten Rhythmen in dieser Form nicht vorhanden ist«, wie er im Vorwort des Bands schreibt.

Die kann man sich auch selbst anhören und dabei visuell in Aktion erleben – im Netz, unter steffenkrebber.de. Dort wartet ein Webplayer mit besagten Wellen auf Interessierte. Er ist im Grunde die eigentliche virtuelle Verkörperung des Projekts: ein computergestütztes Werkzeug für neue Rhythmusforschung. Die geht im Web ganz einfach: Man braucht nur ein primzahlbasiertes Frequenzverhältnis auszuwählen und auf Play im »Partials-Player« zu drücken. Schon ist weißes Rauschen zu hören und wird auf Basis des zuvor definierten Wellenbewegungsgesetzes lauter und leiser. Außerdem hat Krebber auch ein Max4Live-Plugin für die DAW Ableton Live entwickelt – dort können die Wellenrhythmen zur Modulation von Soundparametern genutzt werden.

Eine nicht zu verachtende Menge der im Web nutzbaren Rhythmen sind nun aber eben auch grafisch im Buch zu finden, es ist quasi eine Kartografie von Rhythmen. Wieso aber es kaufen, wenn im Netz doch der »nützliche« Teil auf einen wartet? Weil Rhythmen zu sehen eben etwas anderes ist als sie »nur« zu hören. *Sinusoidal Run Rhythm* fasst gerade in seiner gedruckten Visualität »Zeit nicht diskret unterteilend, sondern macht sie kontinuierlich quantifizierbar« beim Umblättern und Betrachten – und sorgt so für ungeahnte Inspiration. Und könnte man die Idee nicht noch weitertreiben? Könnte man

nicht beim Blättern durch die Wellenkarten des Buchs beginnen, Rhythmen fast schon als Melodien anzusehen, als Amplitudenkompositionen quasi? Das beantwortet Krebber nicht, für ihn steht in dieser Publikation voller spannender Impulse wohl der rein kartografierende Aspekt im Vordergrund. Er plant auch bereits eine Folgepublikation: mehr Wellen, mehr Rhythmusbilder, mehr Bewegungsgesetze. Und er bestätigt so nonchalant auch eine Aussage von Edgard Varèse aus einem Vortrag über neue Instrumente in Santa Fé von vor knapp 100 Jahren: »Früher bezeichneten die Kurven der musikalischen Linien die melodischen Fluktuationen der Stimme; heute fordert das Maschinen-Instrument präzise zeichnerische Angaben.« Krebber, zeichne also weiter! Elektronische Musiker:innen auf der Suche nach Inspiration für neue Rhythmen und Kompositionsansätze werden es dir danken.

Lukas Hermann

F E S T I V A L

Wittener Tage für Neue Kammermusik

3.–5. Mai 2024

Ist ein Festival mehr als die Summe seiner Konzerte? Folgt man Wagners Bayreuther Festspielidee und damit der Blaupause für jegliche Form von Festival seither, ist diese Frage nicht nur mit einem eindeutigen »Ja« zu beantworten, sondern zielt zudem auf die Essenz dessen, was ein Festival von einer eng getakteten Veranstaltungsfolge in kurzer Zeit unterscheidet: Dass sich über ein gemeinsames Kunsterleben hinaus Begegnungs- und Diskursräume öffnen, die für Einheimische wie Zugereiste über eine bestimmte Zeit hinweg Erfahrungen ermöglichen, die einen – zumindest in Teilen – von der Alltagsrealität entheben. Etwas, dem eine Erotik des Andersweltlichen zu eigen ist, eine spezifische sinnliche Qualität, in der sich ein gemeinsam vollzogenes, »inszeniertes«

Erleben von Kunst mit einem konkreten Ort, seinen Gegebenheiten und Menschen verbindet.

Dass sich mit den Wittener Tagen für Neue Kammermusik eines der größten Uraufführungsfestivals der Szene traditionell mit einem derartigen Festivalverständnis schwertut, hat verschiedene Gründe: Obzwar als lokale Initiative eines engagierten Musikschullehrers gegründet, wurde das Festival ab Ende der 1960er Jahre vom WDR mitveranstaltet, der damit, als politisches Zeichen, einen »Kulturleuchtturm« in die Industrie- und Arbeiterregion des Ruhrgebiets gesetzt hat. Eine Verankerung des Festivals in der lokalen Kulturlandschaft gelang damit aber nur bedingt: An kaum einem anderen Ort war bis in die 1990er Jahre hinein der viel beschworene Elfenbeinturm der Neuen Musik derart präsent; und das Festival schien mit seinem überregionalen Publikum wie ein Ufo aus anderen Welten im südlichen Ruhrgebiet zu landen. Zugleich hatte man den Eindruck, dass die hier versammelte, eingeschworene Gemeinschaft von auf den reinen Hörgenuss konzentrierten Menschen aus nahezu körperlosen Geistwesen zu bestehen schien. Anders ließ sich die limitierte Versorgung mit dem Notwendigsten an Nahrungs- und Genussmitteln an den Spielorten des Festivals nicht erklären. Zwar saß und sitzt man im Wittener Saalbau nicht eingezwängt und stundenlang auf unbequemen Holzklappstühlen, das Angebot an teuren Brat- bzw. Currywürsten in den knapp bemessenen Pausen ist aber selbst bis heute eher dünn – immerhin gab es diesjährig zwei Foodtrucks, die auf dem Vorplatz des Wittener Saalbaus eine gewisse Grundversorgung gewährleisten.

In den über dreißig Jahren von 1990 bis 2022, in denen der Rundfunkredakteur Harry Vogt die künstlerische Leitung des Festivals innehatte, hat sich Einiges geändert. Es gibt ein nicht allzu großes, aber treues Stammpublikum eher klassischer Konzerthörer:innen, während die Marke »Witten« zugleich und weiterhin für einen dezidiert aktuellen Musikbegriff steht. Mit der Entwicklung der Klangkunst sowie einem intermedial erweiterten Kompositionsbegriff

gab es zudem als zweiter Programmschiene neben dem klassischen Kammerkonzert die Bespielung eines jeweils wechselnden Ortes in Witten mit installativen und performativen Arbeiten sowie mit kurzen Konzerten. Nur in wenigen Fällen ist es hierbei jedoch gelungen, über ein sehr reizvolles, aber letztlich touristisches Entdecken der Stadt Witten mit ihren zahlreichen interessanten Facetten hinaus zu einer tiefergehenden und ergiebigen künstlerischen Auseinandersetzung mit den jeweiligen Orten im Sinne genuin ortsbezogener Kunst zu gelangen – speziell, nachdem sich über die vergangenen 30 Jahre hinweg auch der künstlerische Diskurs und damit die Seh- und Hörerwartungen signifikant weiterentwickelt haben.

Dieses Jahr hat nun Patrick Hahn, der Nachfolger Harry Vogts, seinen, nach einem Jahr des Übergangs ersten eigenverantworteten Festivaljahrgang unter das Motto »Begegnung« gestellt: Es sind Begegnungen mit dem grundsätzlich Neuen und Nicht-Erwartbaren – im Rahmen eines Uraufführungsfestivals etwas Selbstverständliches –, Begegnungen verschiedener Stile und Musikkulturen, soll aber auch Begegnungen von Musik und Publikum jenseits des klassischen Konzertformats mit einschließend. Entsprechend hat Patrick Hahn auch Stücke, die den Rahmen des Kammerkonzerts mit seinen fest konfigurierten Darbietungs- und Wahrnehmungsweisen überschreiten, in das Hauptprogramm des Festivals integriert.

Die künstlerischen Highlights des Festivals fanden sich zunächst jedoch im klassischen Konzertrahmen. Dies waren das – um Videozuspieler und dezente szenische Elemente erweiterte – Konzert des Ensemble Recherche im Rahmen seines Projekts »Other Histories«, für das sich AJ Villanueva von den Philippinen, Sara Stevanović aus Serbien und Monthathi Zenzile Masebe aus Südafrika mit Fragen von Kolonialismus und kulturellem Gedächtnis beschäftigt haben. Es waren die Stücke von Thierry Tidrow und Mart:in Schüttler im Konzert des jungen Straßburger Ensembles Collective Lovemusic sowie Andreas Dohmens sperriges Solostück für E-Gitarre von einer

guten halben Stunde Dauer, das von Yaron Deutsch uraufgeführt wurde. Und es war insbesondere die Musik Francesca Verunellis, die als Porträtkomponistin mit insgesamt fünf Stücken vom Streichquartett bis zum Orchesterstück im Programm vertreten war: Das Ensemble Resonanz spielte unter der Leitung von Friederike Scheunchen das gut ausgehörte, Spektralharmonik mit durchsichtig-feinen Geräuschklingen verbindende Streichorchesterstück *In margine*, im sonntäglichen Matinée-Konzert erklangen in der Interpretation des Quatuor Béla die beiden Streichquartette *Unfolding II* und *Andare*, während im gemeinsamen Konzert der Neuen Vocalsolisten mit dem hervorragenden, in Deutschland wenig bekannten Ensemble C Barré aus Marseille der sechsteilige Zyklus *Songs and Voices* zur Aufführung kam. Die Basis dieses Zyklus bildet die ungewöhnliche Besetzung des Ensembles mit Gitarre, Mandoline, Harfe und Akkordeon, Schlagzeug, zwei tiefen Streichern, Trompete und Klarinette, dessen spezifische Klanglichkeit in den einzelnen Teilen des Stückes in Verbindung mit den Sänger:innen des Ensembles weiterausdifferenziert wurde – vom Tutti bis hin zum eindrucklich von Mezzosopranistin Triuke von der Poel und Gitarrist Rémy Reber musizierten Duo *A Valediction for Her Sister (A Love Song)*. Mit diesem Instrumentarium gestaltet Verunelli ihre Stücke klangsinnlich und fein ausgehört, mit einer großen Bandbreite verschiedenster Satzweisen und einem enormen Gespür für formal konzise und zugleich immer wieder überraschende musikalische Verläufe. Gleiches gilt in der etwas schrofferen und kantigeren Variante, auch für Verunellis Orchesterstück *From Scratch*, dessen Uraufführung durch das WDR Sinfonieorchester unter Lucie Leguay zum Festivalabschluss erklang.

From Scratch fungierte zusammen mit der nicht minder kraftvollen Uraufführung von Farzia Fallahs Orchesterstück *Chains – the Sense of Movement and Change* im Programm des Abschlusskonzerts als Rahmen für die Uraufführung von Dai Fujikuras Trompetenkonzert. Dieses hochvirtuose Stück war mit seinen

zahlreichen Klangfarbtrillern Marco Blaauw, dem zweiten Porträtkünstler des Festivals, und seiner Doppeltrichtertrumpete auf den Leib geschrieben. Im zweiten Gesprächskonzert des Festivals stellte er sein beeindruckendes Research-Projekt »Global Breath« zu Trompeteninstrumenten aus Musikkulturen rund um den Globus vor und spielte Liza Lims *Shallow Grave* für »neolithisches« Tonhorn und F-Trompete sowie George Lewis' *Buzzing*, in dem sich in beeindruckender Form Solotrompete und Live-Elektronik miteinander verbanden. Die Auftritte des von Blaauw geleiteten, achtköpfigen All Star-Trompetenensemble The Monochrome Project waren hingegen Teil des Versuchs, den klassischen Konzertrahmen zu verlassen – und scheiterten daran. Die um das im Saalbau-Foyer versammelte Publikum kreisenden Fanfaren in Milica Djordjevićs *Monochrome*, *Light Blue Darkness* mögen dabei noch als festlicher Festivalauftakt durchgehen. Bayreuth lässt grüßen. Warum man für Raven Chacons *Call for the Company, in the Morning* in die idyllisch im Ruhrtal gelegene Museumszeche Nachtigall fahren musste, blieb offen. Selbst wenn die Aufführung eigentlich in einem Steinbruch – ebenfalls im Grünen – hätte stattfinden sollen, und dann wegen nistender Vögel kurzfristig verlegt werden musste: So oder so erschien es komplett beliebig, an welchem Ort diese halbstündige Variation über den Trompetentent D, ergänzt um unangenehm noiseige Elektronik, mit seiner mageren musikalischen Substanz erklingt.

Und auch zwei weitere Programme kranken, obschon künstlerisch hochinteressant, an den räumlichen wie materiellen Möglichkeiten, im Wittener Saalbau alternative Erlebnisräume zu erschaffen. Hannes Seidls *Unfinished Circles* platzierte, einer Idee Karlheinz Stockhausens folgend, die vier Musiker des Arditti Quartetts in verglasten Museumsvitrinen und stellte sie spielend und in einem Spiel aus Isolation und Kommunikation auf der großen Bühne des Saalbaus aus. In einem Ausstellungsraum hätte das Stück als begehbare Konzertinstallation neben seiner konzeptionellen Stringenz auch sinnliche

Wirkungskraft entfaltet. In der Draufsicht, vom Zuschauerraum aus auf die hinter dem Bühnenportal auf der Drehscheibe rotierenden Vitrinen blickend, verlor das Stück jedoch schnell jeglichen Reiz. Und ähnlich erging es auch dem fulminanten Synthesizer-Trio Lange//Berweck//Lorenz, das zu später Stunde auf der gleichen Bühne, nur mit deutlich ermattetem Publikum, gegen das nüchterne Beigebraun des Saalbaus anspielte. Ein wenig mehr »Rockkonzert« – und sei es auch nur mit der Möglichkeit, sich ein Getränk zu holen – hätte dem Hören dieses gemeinsam mit dem Elektroniker Hainbach entwickelten, interessanten Programms deutlich aufgeholfen. Wobei in Sachen Format-Grenzgang zuletzt Nico Sauer nicht unerwähnt bleiben darf: Mit geringsten Theatermitteln gelang es ihm, das Foyer des Saalbaus in eine Bühne zu verwandeln und dort eine Late Night-Performance zu zeigen, die sich am ehesten als eine Art nonchalant-virtuose Neue Musik-Elektropunkclash-Diskurs-Soloshow bezeichnen ließe.

Im Fazit ist jedoch zunächst festzuhalten, dass auch mit neuer Leitung der WDR, trotz der Krise des Kulturradios, bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik auf Kontinuität setzt, so dass auch dieses Jahr wieder ein pralles Festivalprogramm auf musikalisch höchstem Niveau möglich wurde. Und zugleich ist erkennbar, wie Patrick Hahn die Erweiterung des kompositorischen Materials auf die Rahmenbedingungen des Musikhörens reflektiert und um die Notwendigkeit der künstlerischen Gestaltung des Kunst-Erlebens weiß. Dass dies jedoch nicht nur mehr Mittel benötigt, sondern auch ein kreativ-organisatorisches Team bedarf, das es aktuell weder in der Redaktion für Neue Musik des WDR noch im koproduzierenden Wittener Kulturamt gibt, ist ebenso offensichtlich. Zu wünschen wäre genau dies: Im Sinne einer Stärkung vorhandener Ansätze und einer Fortentwicklung dieses wichtigen und traditionsreichen Festivals in die Zukunft – jenseits jenes von körperlosen Geistwesen bevölkerten Elfenbeinturms der Neuen Musik, den es ohnehin schon lange nicht mehr gibt.

Sebastian Hanusa



Ensemble Nickel Radio Works Eigenlabel

Kompositionsaufträge von Rundfunkanstalten sind auf der relativ neuen CD des Ensemble Nickel zu hören (erschienen ist sie im Oktober 2023). Ich hatte mich auf eine Ode an das Radio gefreut, jenes Medium, das immer weiter in Mitleidenschaft gerät, dem doch aber gerade von den Akteuren der (neuen) Musik viel Liebe entgegengebracht werden sollte. Und so kündigt das Ensemble die CD auch an: eine Hommage an eine Institution, die die neue Musik nach wie vor unterstützt und prägt.

Die älteste Komposition der CD kommt von Huihui Cheng: *Sonic Leak* sollte 2020 bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik uraufgeführt werden, wurde aber wegen der Absage des Kammermusikfestivals ein Jahr später als Videodokumentation gegeben. Das Stück kommt farbig, noisy und cool daher. Als Programm nennt die Komponistin theatralische Erweiterungen der Spielräume des Dämpfens sowie die damit verknüpften semantischen Ebenen von »Verhüllen, Verdecken, Zurückhalten, Verneinen, Stummschalten« (so schreibt sie es auf ihrer Website). Theatralität wird hier wohl als visuelles Phänomen verstanden, zumindest sehne ich mich beim Hören nach einer Live-Aufführung des Stückes, was ja nicht unbedingt Sinn und Zweck eines Radioprogrammes sein sollte. Da helfen auch die Störgeräusche des Klinkensteckers und Zwischenrufe der Musiker nicht, die einen Anschein von Liveness vermitteln und Körperlichkeit implizieren.

Ext.TheWoods.Night wird von der Komponistin Didem Coşkunseven als »akustisches Drehbuch« bezeichnet – und tatsächlich fehlt mir der Film zur Musik. Denn über die ganzen 13 Minuten tut sich eigentlich nicht wirklich etwas, Flächen werden übereinandergelegt, die auch nicht schlecht klingen, aber ziemlich bald fängt das eher an zu nerven. Da ist keine Entwicklung, sondern nur ewige Wiederholung derselben Idee. Auch hier fehlt der visuelle Aspekt eher, als dass er übers Hören stimuliert wird.

Sylvain Martys *Aiguilles* sind da schon audiophiler, es wechseln sich Drone-Flächen mit rhythmischen Loops ab, die durch das Ensemble gereicht werden. Dabei mischen sich die vier Instrumente des Ensembles hervorragend, Marty und seine Spieler entlocken jedem Instrument diffizile und feine Klänge, die immer wieder zu rauschhaften Klangwellen verschmelzen, bevor sie sich in rhythmische Kaskaden auflösen. Im edlen Wunsch nach Kontingenz verbraucht sich das Material aber schnell.

Ganz anders kommen da die Auszüge aus den *Minor Characters* von Matthew Shlomowitz und Jennifer Walshe daher. Gut zehn Minuten des eigentlich 50-minütigen Liederzyklus sind auf der CD zu hören. Nach den anderen, eher auf Timbre ausgerichteten Stücken der CD, sind diese »Nebencharaktere« mitreißend und unterhaltsam. Die Musik spielt mit Referenzen an Ambient-Musik und Werbe-Jingles und nimmt diese ironisch aufs Korn. Ein bisschen wie ein absurdes Video, dass einem in die Timeline gespült wird. In der Ästhetik der Überstimulation hat das Stück einen Bezug zu Online-Medienkultur und den absurden inhaltlichen Sprüngen, denen man dort begegnet: Gerade geht es im Vortrag noch um eine Trennung, weil der Partner keine Tomatensoße über die Nudeln gießt und dies ein Vertrauensbruch ist. Kurz danach wird sich über einen Exorzismus auf einem Bauernfeld beklagt, der als Gender Reveal Party vertuscht werden muss, weil die Kirche keine Exorzismen mehr erlaubt. Die Charaktere des Textes scheinen alle überfordert von ihren Problemen. All das liegt nur

einen Fingernagel breit vom Wahnsinn entfernt. Jennifer Walshe spricht dabei selber den Text und interagiert eher deklamatorisch als melodios mit dem Ensemble. Die Musiker der Band Nickel sind, wie auch bei allen anderen Stücken auf dem Album, bestens eingespielt, setzen sich lässig auf die Rhythmen, geben Walshe genug Zeit zum Atmen und phrasieren ihren Sprechgesang. Das ist großartige Kammermusik und macht Lust auf die weiteren 40 Minuten.

Generell lohnt sich das Anhören auf jeden Fall, die Qualität ist bestechend, ein klares Stereobild, das richtig in die Tiefe hören lässt. Mit Radio hat das ganze aber nicht besonders viel zu tun. Der produktionsorientierte Ansatz in der Auswahl der Stücke lässt auch einen ästhetischen Bezug zum Thema vermuten, diese Erwartung wird aber enttäuscht. Jenseits der Finanzierung durch Rundfunkanstalten wie Radio France (*Minor Characters* und *Aiguilles*) oder den SWR (*Ext.TheWoods.Night*) ist es kein Beitrag zur Radiokunst geworden, aber bleibt: einfach eine gute CD.

Jonas Harksen

K O N Z E R T

Drakler-Eldh-Lillinger PUNKT.VRT. PLASTIK

28. März 2024, Schwerer Reiter,
München

Raum für Musik. Das ist ja generell ein großes Thema. Zum Beispiel, wo seit Jahrzehnten mal immer mal wieder ein neuer Konzertsaal für klassische Musik angekündigt, geplant, wieder verworfen und neu geplant wird. Ob es den wirklich braucht, sei dahingestellt. Was es aber so für Räume für Musik gibt in einer Stadt, aber auch im ganzen Land, und wer sich für diese Räume verantwortlich fühlt, ist aber doch erstaunlich prägend dafür, was für ein Musikleben in einer Stadt stattfindet. In München etwa gibt es im Vergleich eigentlich keine attraktiven Säle für Popmusik. Es gibt die ehrenwerten

Underground-Clubs und es gibt große Stadien, die dann im Ernstfall für solche wirtschaftlich interessanten Leute wie Adele auch extra aufgebaut werden. Und dazwischen? Nicht viel Attraktives. Die größeren, aber nicht besonders großen Popacts sparen deshalb München auf ihren Tourplänen immer häufiger aus.

Ähnlich im Jazz: Nach der Unterfahrt gibt es nicht mehr viel Raum nach oben. Ist der jeweilige Act also nicht klassisch genug, um etwa im Prinzregententheater stattzufinden, ist die Unterfahrt die erste und letzte Adresse in der Stadt. Und hier kommt der Schlagzeuger Christian Lillinger ins Spiel. Und Christiane Böhnke-Geisse. Lillinger hat einen irren Anspruch an sich selbst und an die Wertigkeit seiner Musik. Und Böhnke-Geisse verwaltet und veranstaltet mit dem Schwere Reiter in einem wunderbaren Raum. In seiner Nutzung und Konnotation ist der über die Jahre hinweg erstaunlich offengeblieben. Klar, in erster Linie findet hier zeitgenössische Musik statt. Aber den Begriff dehnt sie eben sehr gerne aus.

Lillinger wiederum residierte im vergangenen Jahr in der Stadt mit einem Stipendium und veranstaltete zum Abschluss dieser Zeit ein großes Festival für »aktuelle und zukünftige Musik« eben in jenem Schwere Reiter. Der Raum ist irgendwo zwischen Hoch- und Clubkultur. Er ist weit weniger gemütlich als die Unterfahrt. Weit weniger bräsig als ein Klassiksaal. Also der Ort, der die Musik so sein lässt, wie sie ist, ganz ohne Zuschreibung von Außen? Im Idealfall ja. Klappt natürlich nicht immer.

Doch das Jazz-Trio, mit dem Lillinger dann wie eine Art Nachklapp Ende März 2024 noch einmal im Schwere Reiter auftrat, konnte dort eine ganz eigene Wirkung erzielen. Klaviertrio ist im Jazz ja ungefähr das, was in der Klassik ein Streichquartett ist. Und ist so halt auch sehr oft Bar-Hintergrundmusik. Allein durch die Aufstellung verlangen Lillinger am Schlagzeug, Kaja Draksler am Klavier und Petter Eldh am Bass aber eine andere Konzentration auf ihre Musik. Und das ganz räumlich, in dem sie das Publikum in einem Kreis um sich selbst herum aufbauen. Punkt.Vrt.Plantik nennen sie ihre

Formation. Auch hier mehr Konzentration als Unterhaltung.

Braucht man auch, denn Lillinger spielt sein typisch hibbeliges, frickeliges Schlagzeug. Quasi eine Art Post-Beat, oder Meta-Beat, der hier entsteht. Darunter ein entspannter, fast grooviger Bass. Und ein von innerer Schönheit, Reduktion und zum Teil fast klassischer Harmonie geprägtes Klavier. Das findet alles auf erstaunlich fassbare, ja liebenswerte Art zusammen.

Es gibt ein Set, keine Pause. Darin bahnt die Band Wege zwischen Fülle und Reduktion. Zwischen Harmonie und Bruch. Zwischen Groove und Geklacker. So richtig mitswingen lässt einen diese Musik nicht mehr, dazu will sie zu viel, ist sie zu pointiert, zu konzentriert. So richtig in der bisweilen sehr steifen, weil genau auskomponierten Neuen Musik ist man hier aber auch lange nicht angekommen. Allein ein Schlagzeug-Set, das entfernt, aber trotzdem noch Beats spielt. Ein dazu natürlich verstärkter Bass, ein ganz anderer Sound schon als in der Neuen Musik. Und dann am wichtigsten: eine andere Freiheit im Spiel. Weil Komponistinnen und Komponisten hier deckungsgleich mit den Interpretinnen und Interpreten sind.

Lillinger benutzt bisweilen den Begriff Post-Genre. Das ist ein bisschen phrasenhaft, ein bisschen angeberisch. Aber trotzdem ist das hier auch etwas, das versucht, die Musik nicht mehr innerhalb von Räumen zu denken. Seien es physische Räume wie Jazzclub, Indieclub oder Konzerthaus. Oder eben Genre-Räume wie Jazz, Neue Musik oder Pop. Irgendwie flirrt diese Musik dazwischen, erhaben, ähnlich wie Lillingers nie ganz greifbare Beats. Anstrengend, hektisch, zu viel wollend. Und dann nebenher doch etwas findend, das in der sonst so strukturierten, praktisch gut in Denk- und Interpretationsräume verpackten Musik irgendwie neu ist.

Rita Argauer

DAUERKONZERT
When the sun stands still
Alain Roche

22. Dez. 2023–20. Jun. 2024,
 Werksviertel München

Das ist schon ein besonderes Setup: Ein Pianist, der seit Dezember am Rand einer Baugrube jede Nacht bei Sonnenaufgang seinen Konzertflügel und sich selbst an den Tasten von einem Kran vertikal auf zehn Meter Höhe ziehen lässt. Oben angekommen ertönen Live-Feldaufnahmen von 40 Mikrofonen, die an verschiedenen Orten in Bayern und der Schweiz den Klang der erwachenden Natur einfangen. So inspiriert beginnt Alain Roche zu spielen – ungefähr eine Stunde lang reagiert er improvisierend auf das übertragene Spektakel. Das Publikum sitzt auf Liegestühlen in der Baugrube, schaut nach oben zum Flügel, in den heller werden- den Himmel und lauscht über die bereitgestellten Kopfhörer den Klängen. Je näher man dem Sommer kommt, desto stärker verschiebt sich die Startzeit des morgendlichen Konzerts von anfangs 6:58 Uhr bis zum 182. Auftritt am 20. Juni 2024 um 3:54 Uhr – von Sonnenwende zu Sonnenwende.

Große Romantik zwischen Mensch, Kunst und Natur in vielerlei Hinsicht also, die sich auch in der Musik ausdrückt. Roche fabuliert viel mit ostinaten Tönen, um die er offene Akkordprogressionen kreisen lässt – eine wundersame bittersüße Melancholie, wie sie neuer klassischer Klaviermusik seit Yann Tiersens *Pour Amélie* oft eigen ist. Die Stunde des Konzerts strukturieren Songs, die stetig auf- und abebben; ein Repertoire, das sich wahrscheinlich über die 152 Auftritte bis zum 22. Mai entwickelt hat. Roche erfindet an diesem Tag die Musik nicht neu, aber er interagiert auf angenehm subtile Weise mit den Rhythmen der Natur: Man hört es Knacken, Rascheln, Quaken, Singen. Manchmal legt er Akkorde, um genauer hinhören zu können, manchmal spielt er über

die Zuspiegelung hinweg, um schlussendlich doch wieder in die Natur abzugleiten. So begegnen die Städter:innen also der Natur – wieso nicht!

Romantisch ist neben der Liebe zur Natur auch die Setzung des Künstlers: Mit diesem Projekt hat er sich eine sehr persönliche, fast spleenige, aber doch breitenwirksame tägliche Routine gesetzt hat. Radikal, aber auch sehr verständlich. Intim unter großem Himmel. Mensch und Natur, Musik und Universum tauchen hier als Themen auf.

Spannend ist, dass das Projekt vom Land Bayern mitinitiiert wurde, wo doch gerade Baustopp herrscht für das fancy neue Konzerthaus auf dem Gelände der Baugrube. Es ist also auch ein Image-Projekt, ausnahmsweise eben ein sehr, sehr gutes!

Natürlich könnte man sich fragen, was denn entstehen würde, wenn nun ein experimenteller Pianist sich diesem Setting annehmen würde. Musikalisch sicher spannend. Aber das Anliegen, das Roche mit diesem Aufbau zu verbinden scheint, und die darin enthaltenen künstlerischen Setzungen sind faszinierend und nicht einfach zu kopieren. Das Experiment findet eben auf einer anderen Ebene als der musikalischer Komplexität statt.

Die Liegesessel sind seit Beginn des Frühlings und zum Sommer hin stets voller geworden, im Winter hing Roche zeitweise wohl auch bei minus 14 Grad Celsius und Böen mit über 50 Kilometer pro Stunde spielend in der Luft. Im beginnenden Sommer wandelt sich das Publikum noch weiter und Clubgänger*innen kommen nach durchzechter Nacht runter in die Grube, um ihren Afterglow zu genießen.

Hier ereignete sich etwas, das selten gelingt – *When the sun stands still* ist zu einer Institution des städtischen Alltags geworden.

Bastian Zimmermann

KONZERT-HAPPENING

Jim C. Nedd

Remembering Songs

26./27. April 2024, Haus der Kunst,
München

Anlässlich der Veröffentlichung seines Buches *Remembering Songs* kuratierte der Fotograf und Musiker Jim C. Nedd zwei Abende im Rahmen der Musikreihe TUNE im Münchner Haus der Kunst. Das multimediale Happening verbindet dabei Konzert, Lesung und eine Listening Session sowie Videos des Künstlers im Westflügel des Haus der Kunst. Seine Klanginstallation *Recuerdos II (Memories II)* ist im Terrassensaal noch bis Oktober zu hören.

Um dem vielfältigen Werk des kolumbianisch-italienischen Künstlers Jim C. Nedd gerecht zu werden, scheint es so, dass die Kuratorin der TUNE-Reihe Sarah Miles die verschiedenen Aspekte seiner Arbeit getrennt sowie auch im Zusammenspiel beleuchten möchte. Nedd interessiert sich für die Kohärenz zwischen Fotos, Klang und Erinnerung. Wie klingen Bilder? In seinem Buch *Remembering Songs* mit etwa 300 Farbaufnahmen, die im Laufe von sechs Jahren in seinem Heimatland Kolumbien entstanden sind, bewegt sich der Fotograf zwischen Dokumentar fotografie und Fiktion. Er lichtet akustisch aufgeladene Umgebungen ab, in denen das Alltägliche sowie das Theatralische gleichzeitig bestehen. Lokale Geschichten der karibischen Küste Kolumbiens sowie ekstatische Zeremonien und Feierlichkeiten treffen auf intime Porträts von Menschen, die oft durch markante Schatten gekennzeichnet sind. Die Momentaufnahmen, die Wirklichkeitsausschnitte festhalten, erscheinen tagebuchartig, situativ und spontan. Dabei ist die Farbwahl mit starken Kontrasten interessant gestaltet.

Diese Spannung zwischen persönlichen Erzählungen und kollektiven Erinnerungen findet sich auch in der kolumbianischen Volksmusik Vallenato wieder, die für den Künstler ein

wichtiger Bestandteil des Alltags ist. Unter anderem davon inspiriert entstehen wiederum fotografische Werke, die an die lateinamerikanische Tradition des magischen Realismus erinnern.

Seine Klanginstallation *Recuerdos II (Memories II)* versteht Nedd als akustisches Nachbild seiner fotografischen Arbeit. Thematisch beschäftigt sich die Sound-Arbeit mit dem Zusammenhang von Klang und Erinnerung: Feldaufnahmen belebter Straßen und Menschenmengen, Musikausschnitte sowie Textpassagen, die der Künstler selbst rezitiert, nehmen den Terrassensaal im Haus der Kunst ein. Diese Textpassagen haben ihren Ursprung in dem Roman *My Bones and My Flute* des guyanischen Autors Edgar Mittelholzer. Eine Übersetzung des auf Spanisch eingesprochenen Textes (der Roman ist im Original auf Englisch erschienen) liegt allerdings vor Ort leider nicht vor.

Im Westflügel werden die drei Videos *La Creciente*, *La Hora Azul* und *Angelitos Negros* präsentiert. Das Video *Angelitos Negros* ist beispielsweise von einem gleichnamigen Bolero-Lied inspiriert, das auf dem Gedicht *Pintame angelitos negros* basiert – einem Text von André Eloy Blanco, in dem der venezolanische Dichter und Politiker dazu aufruft, ihm kleine schwarze Engel zu malen, um so zu kritisieren, dass schwarze Menschen in den üblichen Darstellungen des Himmels nicht vorkommen.

Am 26. April 2024 eröffnet die Kulturkritikerin Beatrice E. Balanta die Veranstaltung mit einer performativen Lesung. Sie spricht in einem regen Wechsel zwischen spanischer und englischer Sprache unter anderem über ihr Misstrauen gegenüber der Fotografie, ihre nicht ganz einzuordnende Faszination von Mündern und »Ärschen« und über die Rolle von Fotos als ein Tor zur Erinnerung. Nach der Lesung wird eine neue Auftragskomposition aufgeführt, die inspiriert von der kolumbianischen Vallenato-Musik, Akkordeon, Gitarre und gesprochene Poesie vereint. Jim C. Nedd spielt Live-Elektronik, Carlos Russo mit großen, ausladenden Gesten Akkordeon und peruanische

Cajon, Hansel Castro gekonnt Gitarre und Flor Barcenás Feria spricht mit ruhiger Stimme auf Spanisch ihre Gedichte. Besonders hervorzuheben ist Hansel Castros virtuoses Gitarrenspiel. Die verschiedenen Elemente werden nacheinander aufgebaut, wobei Nedd mit der Live-Elektronik die Struktur und Form vorgibt. Akkordeon und Gitarre improvisieren meist über die repetitiven, elektronischen Beats und geben der Musik eine lyrische, bisweilen melancholische Note. Die sphärischen Klänge treffen neben den monotonen Rhythmen auf Feldaufnahmen wie Straßengeräusche und Stimmen, die an die Klanginstallation *Recuerdos II (Memories II)* erinnern. Die Musik hält jedoch wenig Spannung aufrecht, da sich die improvisatorischen Elemente gleich einer Jam Session in immer gleicher Tonart in die Länge ziehen. Der Vallenato-Musik, die das emotionale Spektrum der Menschen der Region widerspiegeln soll, ist durch die Musiker:innen stets eine Sentimentalität eigen.

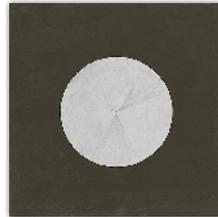
Am zweiten Abend eröffnete die Künstlerin und Kuratorin Edna Martínez mit einer Hör-sitzung, in der Klassiker der Vallenato-Musik aufgelegt werden. Die Musik sowie auch die wieder aufgeführte Komposition berühren augenscheinlich das Publikum – in einer Ecke wird getanzt –, auch wenn sie sich kaum vom Vorabend unterscheiden.

Was ist aber diese Sound-Residenz als Teil der TUNE-Reihe, die sich zwischen Klang, Musik und visueller Kunst bewegt? Andrea Lissoni, Kurator des Haus der Kunst, spricht sich in dem von Kalas Liebfried geführten Interview im *Positionen*-Heft #139 gegen die Booking-Kultur bei der Konzeption der TUNE-Reihe aus: »Man gibt jeder Musiker:in oder Klangkünstler:in die gleiche Bedeutung wie einer bildenden Künstler:in. Genau das erzeugt unser TUNE-Programm: Es ist ein Porträt von jemandem, ein Dialog, der eine Zusammenarbeit schafft, die sonst vielleicht nie stattgefunden hätte.« Der Spagat zwischen Bildender Kunst und Musik ist bei der Sound-Residenz von Jim C. Nedd mäßig gelungen, da die Qualität der recht konventionellen musikalischen

Darbietung weniger überzeugte, insbesondere wenn man der beeindruckenden vorigen TUNE-Veranstaltung mit der Künstlerin und Musikerin Meredith Monk beiwohnen durfte.

Johanna Pohlmann

C D - B O X



Ákos Rózmán
Mass/Mässa
Ideologic Organ

Nach Abschluss seines Kompositions- und Orgelstudiums in Budapest führte Ákos Rózmán (1939–2005) ein Stipendium 1971 zu weiteren Studien an die Stockholmer Musikhochschule. Er ist sein ganzes Leben in der schwedischen Hauptstadt geblieben, wo er neben seiner Arbeit als Kirchenorganist bald begann, fast ausschließlich elektroakustische Werke zu komponieren, oft in Werkserien und allmählich in immer monumentaleren Formaten mit der Orgel und der menschlichen Stimme als hauptsächliche Klangquellen. Thematisch kreisen Rózmáns Werke um existenzielle und spirituelle Fragen ethischer und religiöser Art, die oft im Katholizismus und Buddhismus verankert sind. Der Welt der religiösen Klänge und Symbole stehen sehr persönliche Reflexionen über die kirchliche Tradition gegenüber, in denen Spannungen wie z.B. die zwischen ›Gut‹ und ›Böse‹ in sich lange Klangverläufe ausgelotet werden.

Ákos Rózmáns Werke sind nicht nur im schwedischen Kontext, sondern auch international einzigartig, und die von Ideologic Organ herausgegebene Sieben-CD-Box präsentiert

eines seiner wahren Magna Opera, seine *Mass/Mässa*. Das etwas mehr als siebenstündige Werk wurde in fünf Konzerten in der Deutschen Kirche während des Festivals Stockholm New Music 2005 uraufgeführt, nur ein halbes Jahr vor Rózmans Tod. Diese neue Veröffentlichung des Werks in seiner Gesamtheit ist eine echte kulturelle Leistung.

Die Entstehung und Struktur des Werks scheint etwas kompliziert zu sein, da die *Messe* aus mehreren Werkserien besteht, die zueinander gehören und sich gegenseitig überschneiden. Von der Serie der acht *Orgelstycke* bilden die Nummern *V*, *VI* und *VII* das groß angelegte Werk *Triptyk*. Dieses hat *Gloria I* als Untertitel. Die *Messe* beginnt jedoch mit einem 30-minütigen *Kyrie* (»*Orgelstycke IV*«). Das *Kyrie* und das *Triptyk* nehmen zusammen die ersten vier CDs ein. Es folgen *Gloria II*, *III* und *IV*, die die nächsten drei CDs einnehmen. *Kyrie* und *Gloria* bilden normalerweise keine vollständige *Messe*, aber die Idee war wahrscheinlich nie, die zusätzlichen gewöhnlichen Messesätze sofort zu komponieren. Und das Werk, so wie es jetzt vorliegt, wurde wie gesagt unter dem Titel *Mass/Mässa* uraufgeführt.

In Rózmans *Messe* geht es um persönliche Reflexionen über das *Kyrie* und vor allem das *Gloria*. Sowohl im *Kyrie* als auch in den folgenden *Gloria*-Sätzen wird ein Kampf in Text und Klang ausgetragen. Besonders während des *Triptyk* werden die Zuhörer:innen von den allmählich wechselnden Farben der bearbeiteten Orgel umhüllt, während sie von den abrupten Wechseln und Stimmungen in Schockstarre versetzt werden. Der Teufel ist allgegenwärtig. Es gibt Keuchen, Stöhnen und Frustration, spöttisches Lachen, Schluchzen, es ist anstrengend und dunkel. Man könnte es mit summenden Bienen und grotesken Dudelsäcken, dumpfen Clustern und rhythmischen Danses macabres assoziieren – als wäre man in Dantes *Inferno* gebracht. Doch geht es in musikalischer Hinsicht auch um abstraktere Kontraste wie Spannung–Entspannung, aktiv–passiv, Dunkelheit–Licht.

Darüber hinaus ist der Teufel nicht nur böse, sondern auch schwer fassbar und hat einen

Sinn für Humor und das Absurde – es gibt hier eine ständige Spur von Humor und man spürt deutliche Einflüsse der besonderen schwedischen – oft humorvollen – Form der sogenannten Text-Ton-Komposition. Am deutlichsten wird dies im »Intermezzo« zwischen den *Orgelstycken VI* und *VII* des *Triptyks*, wo die *Messe* durch alltägliche Stimmen »gestört« wird, die von »Kaffeepause« sprechen, wo Tassen klappern und Smalltalk stattfindet. Rózmans Vorliebe für die analoge Ästhetik ist ebenfalls deutlich. Hier wird das »Tonbandgefühl« durch Geschwindigkeitsänderungen und andere sehr konkrete Klangeffekte deutlich herausgestellt. Zugleich wird aber auch Rózmans Interesse an den neuen digitalen Schnittstellen und verschiedenen Formen von Störungen und Glitches deutlich. In der Mitte des existenziellen und klanglichen Gesamtuniversums gibt es ein interessantes klangtechnisches Oszillieren zwischen analoger und digitaler Ästhetik.

Lässt sich da eine dramaturgische Entwicklung erkennen? Ja, von Dunkelheit zu Licht, könnte man sagen. Die grotesken Stimmen, der teuflische Humor und die klanglichen Einsprengsel und gelegentlichen collageartigen Klänge nehmen in *Gloria II*, *III* und *IV* etwas ab, und hier gibt es eine allmähliche Entwicklung hin zu mehr Stille, Anmut und Ruhe. Danach nehmen gesampelte Chöre einen immer größeren Raum ein, und es erscheinen dann Fragmente und Klänge aus der lateinischen *Messe* – »Agnus Dei«, Rufe nach »dem Herrn«, Appelle, »unser Gebet zu erhören«. Die grotesken Posen des Teufels weichen den menschlichen Bitten um Gelassenheit und Frieden – »erbarme dich«. Dies geschieht allmählich, obwohl es ein Umbruch im Übergang von *Triptyk/Gloria I* zu *Gloria II*, *III* und *IV* gibt.

Diese *Messe* erfordert, dass man sich ihr hingibt, dass man sich hineinziehen lässt, dass man sich umhüllen lässt, dass man sich hineinbegibt. Man muss vielleicht nicht die ganzen siebeneinhalb Stunden am Stück aussitzen, aber ich würde es auch nicht in fünf Sitzungen aufteilen, wie bei den Stockholm New Music geschehen. Stattdessen würde ich empfehlen,

das Werk in zwei Teilen zu hören: zuerst das *Kyrie* und das *Triptyk/Gloria I* (CDs 1–4), dann *Gloria II, III* und *IV* (CDs 5–7).

Andreas Engström

A U S S T E L L U N G

Chiku Komiya

Let me Sing a Strange Song

15.–17. März 2024, Retramp Gallery, Berlin

Biegt man von der lebhaften Sonnenallee in Berlin-Neukölln in eine Seitenstraße ab, findet man sich im ruhigen und friedlichen Reuter-Kiez wieder, wo sich die kleine Retramp Gallery befindet. Vom 15. bis 17. März fand dort die Klanginstallation *Let me Sing a Strange Song* des japanischen Komponisten und Medienkünstlers Chiku Komiya (*1993) statt. Der Ausstellungsraum mit seinen strahlend weißen Wänden und von der Decke hängenden Thermorollen stand im Kontrast zu den schwarzen Objekten wie Mikrofonen, Lautsprechern auf Stativen und einem an die Wand projizierten Notensystem. Präsentiert wurden die dritte Fassung von *Ghost* (2016/22) und die fünfte Fassung von *Mutual* (2021) aus dem Zyklus *VOX-AUTOPOIESIS* sowie das neue Werk *And then, O-ren Knew 'twas a Song* (2024).

Die Installation leidet jedoch unter einem Mangel an Informationen: Ein einseitiges Informationsblatt mit minimalen Angaben zu Werktiteln, Materialien und einem Grundriss des Ausstellungsraums ist alles, was zur Verfügung steht. Besucher:innen müssen sich mit der geheimnisvollen Kunstwelt Komiyas auseinandersetzen, ohne etwas über seine Persönlichkeit oder Herkunft zu erfahren. In Zeiten, in denen Konzeptkunst und künstlerische Forschung oft detaillierte Informationen bereitstellen, wirkt das Fehlen eines umfassenden Begleitprogrammheftes ungewöhnlich. Das Konzept »Don't think. Feel.« erweist sich hier als ineffizient. Der poetische Titel *Let me Sing a Strange Song* erzeugt zwar einen

bizarren Eindruck, weckt aber Neugier, wobei die unheimliche Atmosphäre weiter schwer zugänglich bleibt.

Chiku Komiyas Arbeit beschäftigt sich mit der Unvorhersehbarkeit jeder Aufführungssituation, einschließlich der Instabilität der musikalischen Umsetzung durch die Interpret:innen, was zu einer Diskrepanz zwischen der notierten und der ausgeführten Musik führt. Diese Diskrepanz wird als Datenmaterial mit quantifizierten Werten in einen eigens programmierten KI-Generator eingespeist, der in Echtzeit einen Kompositionsprozess durchläuft. Interessanterweise vermeidet Komiya es, seine Werke als KI-gestützte Kompositionen zu präsentieren, da er KI ausschließlich als Deep-Learning-System versteht. Ein Beispiel hierfür ist das Stück *Mutual*, das ursprünglich für ein Duo geschrieben wurde, jedoch von der japanischen Sopranistin Kanae Mizobuchi allein vorgeführt wurde. Komiyas KI-Generator gibt Mizobuchi zunächst den Ton a^1 im Tempo $\text{♩} = 60$ vor, der im projizierten Notensystem angezeigt wird. Eine rote Linie, die von links nach rechts gleitet, zeigt den Einsatzzeitpunkt an. Anspruch der maschinell vorgegebenen Gesangslinie und deren minimale Schwankung in der Wirklichkeit ihrer Interpretation klaffen gerade zu Beginn auseinander, was zusätzlich durch Umgebungsgeräusche sowie ungenaues Spiel aufgrund des Blattgesangs beeinflusst wird. Komiyas Generator erstellt daraufhin Noten basierend auf diesen Unsicherheiten. Je unterschiedlicher die notierte und die aufgeführte Musik sind, desto virtuoser komponiert der Generator mit großen Intervallsprüngen in schnellem Tempo, die Mizobuchi musikalisch akrobatisch und präzise akzentuiert umsetzt.

Das neue Werk *And then, O-ren Knew 'twas a Song* beginnt mit einem musikalischen und textuellen Zitat vom Lied der bekannten Seikilos-Stele, eines griechischen Grabsteins aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert, den das älteste bekannte vollständig notierte Musikstück ziert, das von Mizobuchi mit wenig Vibrato rein und klar gesungen wurde. Die aufgeführte Musik und Umgebungsgeräusche dienen als

Datenquelle für ein weiteres selbst programmiertes KI-System, das neue Gesangstexte produziert und vorliest. Die Texte werden an die Wand projiziert und von der Sängerin vorgesungen. Die Melodie aus dem antiken Griechenland verwandelt sich so in einen sinnlosen Sprechgesang von heute.

Komiya's handwerkliche Kompositionsgeneratoren ermöglichen es, die musikalische Dimension in extremen Aufführungssituationen deutlich hervortreten zu lassen. In der Musikindustrie wird häufig eine mechanische Präzision von den Interpret:innen gefordert, was zu einer maschinellen Arbeitsweise führen kann. In den Kompositionen von Komiya hingegen wird klar erkennbar, dass es sich um lebendige Menschen handelt, deren künstlerische Interpretation und emotionaler Ausdruck integraler Bestandteil der Musik sind – als elektronische Musik aus Fleisch und Blut.

Saori Kanemaki

So ein Sonntag kann doch nicht so schlimm sein. Trotzdem hatte ich im Hinterkopf, dass gleichzeitig anderswo in der Welt ein unvorstellbares Leiden stattfindet, und dass dieses Leiden zumindest teilweise mit der ökonomischen und politischen Lage Europas verbunden ist. Ist es nicht gerade diese Spannung, zwischen idyllischer Stadtkultur und der Ausbeutung im spätkapitalistischen Staat, die Cardew aufgreift, wenn er Karlheinz Stockhausens *Refrain* als »part of the cultural superstructure of the largest-scale system of human oppression and exploitation the world has ever known: imperialism« beschreibt (*Stockhausen Serves Imperialism*, S. 47)? Im gleichen Zug kritisiert er Stockhausen für seinen damals zunehmenden Mystizismus, da dieser Mystizismus seines Erachtens als antimaterialistisches Instrument der Unterdrückung dient.

Mittlerweile hört sich Cardews bekanntestes Werk *The Great Learning* schon selbst etwas mystisch an. Das Stück für Chor, Orgel und Amateurmusiker:innen liefert Stunden an entzückenden Klangmassen, meditativen Geräuschflächen und himmlischen Vokalharmonien neben symbolischen und absurden performativen Handlungen. All dies vertont den gleichnamigen Haupttext des Konfuzianismus, wonach der Weg zu vollkommener Tugend, innere und äußere Ordnung in Form von Volksbildung und gesellschaftlicher Harmonie ergibt. In der Basler Luft schmeckt dieser Cocktail nach New Age-Universalismus.

Ich betrachtete erneut die Szene, die sich vor meinen Augen abspielt. Ist das hier das Vermächtnis der Avantgarde heute – von Konsum und Transaktion umgeben, mit einer seichten Atmosphäre von Spiritualität verschmiert? Klar, heute lässt es leicht sagen, wenn der Chor den Teil »Wanting good government... they first established order in their own families« mit atonaler Homophonie im Nachhall einer Kirche singt, sodass es sich eher nach Halbweisheiten von Jordan Peterson wie »Clean your room« als nach einer authentischen geistlichen Lehre anhört. Doch anstatt jetzt die Widersprüche der 68er-Generation herauszukitzeln, möchte

K O N Z E R T

Cornelius Cardew The Great Learning

26. Mai 2024, Kulturkirche Paulus,
Basel

»Kunst für wen?«, ist die Frage, die bei dem Werk Cornelius Cardews häufig vorkommt. So geht sie auch mir im Kopf herum als ich die IGNM Basel-Aufführung von Cardews *The Great Learning* besuchte. Sie fand in einer »Kulturkirche« statt, Neoromanik mit Jugendstil-Ornamenten, mitten in einer Gegend, die ich als »die kleinbürgerlichste Nachbarschaft Basel bezeichnen würde. Neben einem schicken Blumengarten laufen Konzertgäste und ihre Kinder umher, sitzen unter farbigen Schirmen bei einem Kaffee, einer Limo, einem Eis oder Thai Curry und genießen die angenehme Frühlingsstimmung in den Pausen. Ich selbst bestellte ein Erfrischungsgetränk, und setzte mich gedankenversunken auf die Treppen vor der Kirche.

ich lieber schauen, was eine Performance von *The Great Learning* sonst zu bieten hat.

In der Kirche sitzen manche auf Kirchenbänken und einige mit Kissen auf dem Boden – anscheinend um das sakrale Ambiente etwas aufzulockern – und schauen zu, als eine Gruppe von Teenager:innen beim fünften »Paragrafen« auftrat. Zunächst formen sie Teufelshörner mit ihren Fingern und winden sie wie ein Stier. Ich war erstaunt – eben nicht wegen der Kontextlosigkeit der fluxushaften Geste, sondern wegen der stark spürbaren Unbeholfenheit und Unsicherheit der jungen Akteur:innen. Vorgesehen oder nicht, wenn man Teenager dazu beauftragt, ein höchst esoterisches und ideologisches Stück aufzuführen, ohne eine schicke Bühnenpräsenz auszuarbeiten, wird es awkward. Die Flexibilität der Partitur (ungefähre Zeitrelationen, spielerische Improvisationsregeln) lässt sowohl die individuelle Präsenz der Performer:innen als auch die des gesamten Ensembles hervortreten, während sie sich als Gruppe und Individuum zugleich idiomatisch durch die Handlung bewegen.

So ist es eigentlich bei jedem Satz von *The Great Learning*: Obwohl Objektgeräusche, spitze Orgelakkorde und ihre Gegenüberstellung mit quasi-tonalen Melodien heutzutage nicht mehr so spannend wie noch bei der Uraufführung sind und obwohl heute eine gezielte Erleuchtung des Volkes durch atonal vertonte östliche Weisheit lächerlich erscheint, produzieren die ausformulierten Regeln zur Interaktion und Klangproduktion in der Partitur »rechte« zwischenmenschliche Hierarchien. Der Kaffeegarten, die Jugendstilkirche, awkward Teenager:innen, eine maoistische Partitur: Was heute von *The Great Learning* übrigbleibt, ist das Porträt eines sozialen Milieus mit all seinen Widersprüchen.

Dakota Wayne

C D



Nomi Epstein shades

Paul Newland things that happen again Another Timbre

Die amerikanische Komponistin Nomi Epstein entwickelte 2017 für die britische Musikzeitschrift *Tempo* eine Typologie musikalischer Fragilität. Sie identifizierte neun Kategorien, in denen sich musikalische Fragilität manifestieren kann: Performance, Material, Akustik, Struktur, Notation, Psychologie, Zeit, Stimmung und Raum. Für den Fall, dass mehrere Kategorien gleichzeitig auftreten, kommt eine zehnte Kategorie hinzu, die Epstein als »multidimensionale Fragilität« bezeichnet. Ihre eigene Musik, die stilistisch irgendwo zwischen Morton Feldman und Jürg Frey angesiedelt ist, befasst sich zweifellos mit der Erkundung dieser verschiedenen Kategorien von Fragilität, häufig auf multidimensionale Weise.

Nach *sounds* (New Focus Recordings, 2020) ist *shades* bereits Epsteins zweite Porträt-CD (bzw. schon die dritte, wenn man den einstündigen Track *cubes* mitzählt, der letztes Jahr bei Sawyer Editions veröffentlicht wurde). Standen auf *sounds* das Klavier und damit die Fragilität akustischer Ausschwingvorgänge sowie zeitlicher Teilung im Mittelpunkt, sind es in den drei Stücken auf *shades* (komponiert zwischen 2011 und 2023) Streich- und Blasinstrumente und damit kontinuierlichere Gesten. Das Titelstück, ein für das Ensemble Apartment House

und diese CD komponiertes Streichquartett, ist in dieser Hinsicht beispielhaft. Ein Großteil der Musik besteht aus zu Gesten gebündelten Streicherglissandi, deren Anfangs- und Endpunkte die Musiker*innen gestalten, indem sie sich gegenseitig sehr genau zuhören. Alle paar Minuten werden diese jedoch von kurzen homophonen Passagen unterbrochen, wodurch eine Dialektik zwischen der Fähigkeit und Bereitschaft zur Reaktion sowie der Koordination entsteht. Die Fragilität kommt hier vor allem in der Instabilität der Tonhöhen zum Ausdruck, aber auch in einer gewissen Fragilität innerhalb des Ensembles selbst (durch das genaue Zuhören, das für die Koordination erforderlich ist), die in Epsteins Liste von 2017 nicht explizit enthalten ist. Die älteren Werke, *Sounds for Berlin* (2019), das für die Veranstaltungsreihe VibrantMatter von Rebecca Lane und Heather Frasc geschrieben wurde, und *Sextet* (2011), kommen dieser Typologie etwas näher, da in ihnen mehrere Strategien der Fragilität zur Anwendung kommen: Performance (am Rande des Nicht-»Sprechens«), Akustik (am Rande der Hörbarkeit), Struktur (Diskontinuität der formalen Linie) und Stimmung (Mikrotonalität).

In dem kürzlich erschienenen Sammelband *Sounding Fragilities*, herausgegeben von Irene Lehmann und Pia Palme (rezensiert in Positionen #130), wird Fragilität ausdrücklich mit einer feministischen Musikkritik in Verbindung gebracht. Sie wird als methodologisches Werkzeug eingesetzt, um Offenheit und Verbindung zu erreichen: ein notwendiger Aspekt des Lebens. Epsteins Werk kommt in diesem Buch nicht vor und soweit ich weiß, hat sie sich im Zusammenhang mit ihrer eigenen Musik auch nicht zu diesem spezifischen Punkt geäußert. In meinen Ohren ermutigt ihre Musik zu einer Hinwendung nicht nach außen zur Gemeinschaft oder zum Kontext, sondern nach innen, zum Objekt – filigran und schätzenswert. Mit ihrer gleichmäßigen, atemähnlichen Dynamik und ihren hypnotischen Wellenbewegungen, die die Hörer*in erst anziehen und dann einen Schritt zurück machen lassen, ist ihre Musik vielleicht ein wenig zu kostbar für eine starke

politische Aussage. Ist das ein Problem? Nein, nicht unbedingt; in ihren besten Momenten (wie in ihrer Lockdown-Video-Performance von *Dyads* für Klavier und auf dieser CD, ihren *Sounds for Berlin*) drückt sie eine komplexe Art von Einsamkeit und das Ringen um genau die Art von Verbindung aus, für die Lehmann und Palme eintreten. Der Unterschied liegt jedoch in der Art und Weise, wie die Fragilität eher als Barriere, denn als Brücke für diese Verbindung fungiert.

Paul Newland wiederum ist ein in London lebender Komponist und Gitarrist und Mitbegründer des Ensembles [rout] (gemeinsam mit Sam Hayden und Paul Whitty). Mit seinem erklärten Interesse an langen Dauern, reduziertem Material und genauem Hinhören fällt Newlands Musik gleich in mehrere von Epsteins Fragilitätskategorien. Aber es gibt auch wichtige Unterschiede. Seine CD beginnt mit *monotonous forest* für Klavier, Cello, Vibraphon und Kuhglocken, in dem sich eine ständig absteigende Ton-Skala in unkoordiniertem Glockengeläute entfaltet. Diese Veränderung der Klangfarbe – hin zu Wärme und Resonanz – trägt viel zu dieser Unterscheidung bei. Aber bei einer derartig feinsinnigen Musik können schon kleine Veränderungen die grundlegende Identität eines Werks ausmachen.

Ein weiterer Unterschied liegt darin, ob und wie man die Aufnahme als Ganzes wahrnimmt. Epsteins CD höre ich nur als drei separate Werke, die ungefähr gleich lang sind. Die von Newland hingegen fühlt sich wie ein »richtiges« Album an. Auswahl und Reihenfolge der fünf Stücke – *monotonous forest*; das gelassen-neutrale Klaviertrio *things that happen again (again)*; *locus* (eine AMM-verwandte Untersuchung kontinuierlicher, aber verhaltener Geräuscherzeugung); das Streichquartett *difference is everywhere (altered again)* – vielleicht das Epstein-ähnlichste Stück auf dieser CD – und *Laurence Crane on Whitecross St.* (ein harmonisch glatter Klavierchoral im Stil seines Namensgebers) – hinterlassen den Eindruck, man habe ganz bewusst ein kohärentes Ganzes schaffen wollen, das über die gesamte

Spieldauer der CD ein Muster aus Kontrasten und Kontinuitäten erzeugt. Vielleicht steckt dahinter ja auch eine instinktive Absicht des Komponisten, etwas zu erschaffen, das entgegen seinem äußeren Erscheinungsbild eher robust und monumental ist. Hier steht die Fragilität – oder zumindest ihre oberflächlichen Effekte der Ruhe, Langsamkeit und Instabilität – im Dienst des kompositorischen Prozesses und der disziplinierten Aufmerksamkeit. Auch die Tatsache, dass es sich bei mindestens zwei dieser Stücke (wie aus den Untertiteln hervorgeht) um Überarbeitungen früherer Werke handelt, spricht für dieses Bedürfnis, etwas zu schaffen und zu erhalten, selbst angesichts der äußeren Kräfte von Erosion und Verfall.

Die Hinwendung der Musik zum Fragilen geht mindestens auf die Lowercase Music der späten 1990er Jahre zurück (und noch weiter zurück auf Feldman, Nono und vielleicht Cage), aber sie hat in den letzten Jahren an Dynamik gewonnen. Teilweise ist dies auf die Arbeit von Labels wie Another Timbre zurückzuführen, die viele dieser Werke veröffentlichen; aber es scheint auch eine unvermeidliche Reaktion auf eine zunehmend fieberhafte und verzweifelte Welt zu sein. Ich bin mir sicher, dass wir noch sehr viel mehr Musik dieser Art erwarten können. Zusammengekommen zeigen die CDs von Newland und Epstein jedoch, dass Unterschiede in Stil und Herangehensweise nicht zwangsläufig durch diese Entwicklung nivelliert werden.

Tim Rutherford-Johnson

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Studierendenzentrum des Kulturinstituts gelaufenen Reihe *The Showroom of Contemporary Sound* heraus entwickelt hat. In diesem Mai fand die dritte Auflage des Festivals statt. An drei Tagen und einem Abend im alternativen Močvara-Veranstaltungsraum, der in diesem Jahr sein 25. Jubiläum feiert, fanden eine Reihe von Aufführungen statt, die in eine ganztägige Schau der Installation *Tipping Point* von Kathy Hinde aus dem Jahr 2014 mündeten.

Nach den langen, meist vergeblichen Kämpfen um die finanzielle Unterstützung und ideale Anerkennung der unabhängigen Szene in Kroatiens Hauptstadt haben die jüngeren Veränderungen in der Kulturpolitik doch zu einem deutlichen Anstieg der verfügbaren Geldmittel geführt, sodass das diesjährige Gibanja Festival einige Projekte und Aufführungen ihrer prominenten Partner aus dem europäischen Ausland präsentieren konnte. Dem Publikum wurde Alexandre Babels mehrkanaliges Werk *The Drift Between*, Judith Hamanns Performance *Desire Paths* und eine audiovisuelle Darbietung von Kassel Jaeger in Zusammenarbeit mit Eléonora Huisse gezeigt. Darüber hinaus waren die Autor:innen eines poetisch-inspirierenden Dokumentarfilms über die legendäre Éliane Radigue anwesend, der den ästhetischen und persönlichen Lebensverlauf der Komponistin mit ihrem langjährigen Kompositionspartner, dem ARP-Synthesizer, nachverfolgt.

Mehrere Kollaborationen präsentierten Konzepte und Ideen zu innovativen Trends und interessanten Herangehensweisen an Fragen des kulturellen Erbes, der Wahrnehmung und (zwischen-)menschlicher Beziehungen im allgemeinen. Die wechselseitigen Beziehungen zwischen den vorgestellten Programmen lassen eine erkennbare Handschrift der Künstler:innen erkennen, die üblicherweise auf diesem Festival vertreten sind.

Im Vorfeld zum Festival betonte die Kuratorin Davorka Begović das Potential der kroatischen experimentellen Musikszene, ihren Reichtum an Ideen und Aussagen. Im Vergleich zu den vorangegangenen Festivalausgaben gab es

F E S T I V A L

Gibanja

20.–25. Mai 2024, Zagreb, Kroatien

Gibanja, kroatisch für »Bewegungen«, ist ein experimentelles Musikfestival der kuratorisch tätigen Nichtregierungsorganisation Kontejner, das sich aus der früheren, mehrere Jahre im

dieses Mal aber insgesamt weniger Auftritte kroatischer Künstler:innen: Abgesehen von einem Vater-Sohn-Projekt für E-Gitarre, Elektronik und Schlagwerk unter dem Titel *Sva ta blata* beim Eröffnungskonzert und der Ambient-DJ-Session des Elektroakustik-Ingenieurs Miodrag Gladovići zum Abschluss des dritten Festivals stand ein Konzert der Anti-Teleologischen Rock-Kombo auf dem kroatischen Programm. Die Mitglieder dieses Quartetts eint ein gemeinsames Interesse an Gruppenimprovisationen und Ansätzen, die Genre Grenzen überschreiten: Luka Čapeta und Pavle Jovanović an den E-Gitarren, Marco Quarantotto, der für Šimun Matišić am Schlagwerk einspringt und Leo Beslać am E-Bass und der Querflöte.

Stijn Demeulenaere und das Amsterdamer Duo The Third Guy präsentierten ihre Zusammenarbeit *Everyone Lives Here*, in der Feldaufnahmen und Musikinstrumente mit dem Klangprofil des Aufführungsorts interagieren. Diese Interaktion war seltsam im Zaum gehalten, ein anfänglicher Impuls, der das Klanggeschehen vorantreibt, fehlte völlig. Ein weitaus höheres Energielevel erzeugten Manuela Villiger und Vera Wahl, das duo eventuell. Sie entwickeln Wege, die technisch anspruchsvollen Vorgänge am Saxophon hörend nachzuvollziehen.

Von einer uneingeschränkten Kreativität kann man bei der niederländisch-serbischen Künstlerin Jasna Veličković und ihrem selbst angefertigten Instrument namens Velicon sprechen. Wie kaum sonst jemand zogen sie die Aufmerksamkeit des Publikums und der anderen anwesenden Künstler:innen auf sich. Dabei handelt es sich um eine Reihe von Magneten und Federn in unterschiedlichen Kombinationen, die verschiedene Texturen, Atmosphären Harmonien erzeugen können. Ein kleines Stück Kupfer wird hier zum unverzichtbaren Werkzeug für die Klangerzeugung, mit dem die Komponistin wieder an den Ausgangspunkt ihrer Karriere als Performerin zurückkehrt. Genau wie beim Velicon inspirieren auch beim Gibanja Festival die vielen neuen Konstellationen und Narrative, die sich – manchmal kaum

merklich – durch die Ideen der experimentellen Musiker:innen ergeben.

Karolina Rugle

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker

O P E R

Die Doppelgänger Schwetzinger SWR Festspiele 26. April 2024

Die diesjährigen Schwetzinger SWR Festspiele wurden mit einer neuen Oper von Lucia Ronchetti über ein Libretto von Katja Petrowskaja eröffnet – eine Koproduktion mit dem Luzerner Theater. Basierend auf Dostojewskis gleichnamiger Erzählung, wirft *Der Doppelgänger* Fragen über Identität und (Selbst-)Entfremdung auf.

Hauptfigur ist Goljadkin, ein nervöser Mann, manchmal sogar etwas hysterisch, und so sind auch seine inneren Monologe in der Oper unruhig. Er bekommt seine Stimme nicht ganz unter Kontrolle, die mal in die Höhen, mal in die Tiefen schießt. Er wirkt sozial unbeholfen und seine Liebe zu Klara Olsufjewna, die Tochter seines Vorgesetzten, findet keine Erwiderung. Eines Tages begegnet Goljadkin seinem Doppelgänger. Der ist zwar äußerlich eine genaue Kopie, aber in jeder Hinsicht erfolgreicher als Goljadkin selbst. Von nun an beginnt der kleine Beamte, sein eigenes Existenzrecht und seine Wirklichkeit in Frage zu stellen.

Der Bariton Peter Schöne beeindruckt in der anspruchsvollen Partie des Goljadkin. Die Rolle seines Doppelgängers, gespielt vom Bass Christian Tschelebiev, ist im völligen Kontrast zum Protagonisten kontrolliert, ganz bewusst ausdrucks- und emotionslos. Er ist die perfektionierte Form Goldjadkins und hat überhaupt keine einzigen Fehler, vermisst dabei aber jeden Tiefgang. Olsufjewna, gespielt von der Sopranistin Olivia Stahn als einzige Sängerin in der Oper, singt zwar in schwindelerregenden Höhen, bleibt dynamisch dabei aber sanft. Stets im Hintergrund und etwas unwirklich

hat die Komponistin Ronchetti diese Wahl bewusst getroffen – wohl um die Funktion der Katja Olssuffjewna Dostojewskis literarischer Vorlage anzugleichen. Die anderen Rollen gaben Robert Maszl, Zvi Emanuel-Marial und Vladyslav Tluschch. Die Musik wurde durch das SWR-Symphonieorchester unter der Leitung von Tito Ceccherini energetisch, detailgenau und mit einem Gespür für die wichtigen dynamischen Unterschiede aufgeführt.

Für ihre Komposition griff Lucia Ronchetti auf das Phonogramm-Archiv russischer Volksmusik des Instituts für russische Literatur im St. Petersburger Puschkin-Haus zurück. Sie wählte sechs Stücke aus, die sie instrumental und mikrotonal verfremdet, ohne die Erkennbarkeit von Melodie und Rhythmus dabei zu verlieren. Durch die stark angepasste Instrumentierung und Bearbeitung gelang es ihr, diese Zitate in die Ästhetik ihrer eigenen Arbeit einzubinden, will Ronchetti doch einen Weg in die Zeit Dostojewskis eröffnen.

Anstatt die Räumlichkeiten, in denen sich die Szenen abspielen, realistisch darzustellen, entschied sich Bühnenbildnerin Bettina Meyer, die Szene als Darstellung von Goljadkins Innenwelt zu präsentieren. Quadratisch strukturiert besteht der Bühnenaufbau aus kleineren Räumen unterschiedlicher Größe mit beweglichen Wänden. Goljadkin ist durch die Wände und seine Gegenspieler:innen ständig gezwungen, seinen Körper in Räume zu zwingen, die ihm eigentlich nicht passen, deren Größe einen bequemen Aufenthalt nicht möglich machen. Die kahle Konstruktion des Bühnenbilds in Kombination mit der Lichtinszenierung stellt die schwankenden Stimmungen des Protagonisten sehr wirkungsvoll dar und ist gleichzeitig eine Anspielung auf das graue und bedrückende Wesen der Bürokratie, in der der Beamte zu bestehen versucht. In ähnlicher Weise spielte Ronchettis stark auf wiederholten Patterns beruhende, maschinenartige Komposition auf die eintönige, aber stressige Arbeit an, der Goljadkin zu entkommen versucht.

Es ist offensichtlich, dass Ronchetti und Petrowskaja bei der Erstellung des Librettos

und der Komposition eng zusammengearbeitet haben. Die Struktur und die Länge der Szenen sind im Allgemeinen sehr gut gelungen: Die Detailgenauigkeit und Aufmerksamkeit, die den Übergängen zwischen den Szenen und Atmosphären gewidmet wurde, sind eine der größten Stärken der Oper, auch wenn das Spannungsmoment der Musik gegen Ende etwas nachlässt. Dabei sind gerade die Duette zwischen Goljadkin und dem Doppelgänger manchmal zu sehr in die Länge gezogen.

Auch schauspielerisch haben die Sänger:innen viel Authentisches geleistet; nur der Charakter des Arztes konnte nicht überzeugen. Er ist zu stereotyp als ›Bösewicht‹ dargestellt, was sich schwierig mit den Entscheidungen des Regisseurs David Hermann in anderen Teilen des Werks vereinbaren ließ. Die meiste Zeit gelang es ihm, eine unheimliche Atmosphäre zu schaffen, die sich im verfremdeten Kontext des Werks dennoch echt anfühlte. Nicht selten schienen Musik, Beleuchtung, Bühne und Aufführung wirklich zusammenzuwirken, und es entstand ein bemerkenswertes mediales Ensemble.

Eveline Vervliet

**WIEN
MODERN
37**

**U N D
J E T Z T
A L L E
Z U S A M M
M E N**

**30 OKT
BIS 30 NOV
2024**

Über 50 Ur- und Erstaufführungen

von John Luther Adams, Alessandro Baticci, Annesley Black, Cordula Bösze / Sara Zlanabtnig, Johanna Bruckner / Ruth Bruckner / Sylvia Bruckner, Cod.Act / André & Michel Décosterd, Chaya Czernowin, Christof Dienz, Sanziana-Cristina Dobrovicescu, Johanna Doderer, Marios Joannou Elia, Peter Eötvös, Margareta Ferek-Petric / Arnold Schönberg, Marino Formenti / Thomas Marschall, Clemens Gadenstätter, Irene Galindo Quero, Nina Garcia / Camille Emaille, Zeynep Gedizlioğlu, Shiqi Geng, Noëmi Haffner, Juliana Hodkinson, Daniel Holzleitner, Clara Iannotta, IFTAF / Matthias Meinharter / Ernst Reitermaier / Jörg Piringner, Peter Jakober, Anne Juren / Matthias Kranebitter, Naol Kim, Georgia Koumará, Ivar Roban Križič, Gerd Kühr, Wolfgang Liebhart, Julia Mihály / Maria Huber / Amélie Haller / Alice Nogueira / Untere Reklamationsbehörde, Sarah Nemtsov, Oxana Omelchuk, Maja Osojnik, Hilda Paredes, Enno Poppe, Gerald Preinfalk, Stefan Prins, Eva-Maria Schaller / Matthias Kranebitter, Ingrid Schmoliner / Bernhard Rasinger, Nina Šenk, Burkhard Stangl / Franz Hautzinger, Zeynep Toraman, Manos Tsangaris, Ricardo Vendramin Ross, Nikola Vuković, Brigitte Wilfling / Jorge Sánchez-Chiong / andother stage u. v. a.

WWW. WIENMODERN. AT

Foto: Chris Lukhaup | Design: Pentagram Berlin

SUBVENTIONSGEBER

 **Stadt
Wien** | Kultur

 **Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport**

FESTIVALSPONSOR

kapsch >>>
challenging limits

SPONSOR

ERSTE 

MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG VON

 **ernst von siemens
musikstiftung**

 **schweizer kulturstiftung
prohelvetia**

LSG  **akm**



MUSIKFEST

BERLIN

Berliner
Festspiele

In Zusammenarbeit mit



Berliner
Philharmoniker

24.8. —>
18.9.2024

Jetzt
Tickets
sichern!

Mit Werken von
John Adams
Katherine Balch
Luciano Berio
Ruth Crawford Seeger
Peter Eötvös
Charles Ives
Tania León
Allison Loggins-Hull
Missy Mazzoli
Isabel Mundry
Luigi Nono
Einojuhani Rautavaara
Aribert Reimann
Wolfgang Rihm
Kaija Saariaho
Arnold Schönberg
und vielen anderen

Gefördert von



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Projektgebundener Förderer



Medienpartner



Deutschlandfunk Kultur

arte

Dussmann
das KulturKaufhaus

Frankfurter Allgemeine

MONOPOL
Magazin für Kunst und Leben

TAGESSPIEGEL

Wall

Yorck
Kinogruppe

berlinerfestspiele.de