

VOICES UNBOUND

DONAUESCHINGEN
MUSIKTAGE



16.–19.10.2025

[SWR.DE/DONAUESCHINGEN](https://www.swr.de/donaueschingen)

KARTEN: [WWW.LITTLETICKET.SHOP](https://www.littleticket.shop)

SWR >>
KULTUR



Baden-Württemberg
Ministerium für Wissenschaft,
Forschung und Kunst

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES



Das Bundesprogramm der Bundesregierung
für Kultur und Medien



ernst von siemens
musikstiftung

Zafraan Ensemble

CABINET OF FOLKSONGS



4. November 2025 20:00, KMS Philharmonie Berlin
8. November 2025 19:30, Theater im Delphi



Ein Projekt des Zafraan Ensemble e.V.



In Kooperation mit:



Ticketlink
und weitere
Informationen

SAMSTAG
13. SEPTEMBER 2025
 16:00 / 16:30 / 17:00 UHR
 PERFORMANCES

SONNTAG
14. SEPTEMBER 2025
 18:00 UHR
 KONZERT
 „OUT OF THE BLUE“

EINTRITT:
 PERFORMANCES: FREI
 KONZERT: 12€
 ERMÄSSIGT: 10€

KULTURKIRCHE LIEBFRAUEN
 KÖNIG-HEINRICH-PLATZ 3
 47051 DUISBURG

Das Projekt wird
 gefördert durch:

Ministerium für
 Kultur und Wissenschaft
 des Landes Nordrhein-Westfalen



ARE YOU READY?

Eine Performance über ein Konzert, das nie beginnt...
 von Foteini Papadopoulou & Lukas Tobiassen
 ein Projekt von Ensemble CRUSH

17.10.25 / 19:00
Vorpremiere

Wesel
 Aula der Musik-
 und Kunstschule

14.11.25 / 20:00
Premiere

Düsseldorf
 3AOST

29.11.25 / 20:00

Bochum
 Anneliese Brost
 Musikforum

14.12.25 / 18:00

Essen
 Katakombentheater

Eintritt: 15 Euro
 Ermäßigt: 5 Euro

Das Projekt wird
 gefördert durch:

Ministerium für
 Kultur und Wissenschaft
 des Landes Nordrhein-Westfalen



Kunststiftung
 NRW



POSITIONEN 144

03/2025 Untwelling

- 4 **Impressum**
- 5 **Editorial**
- 7 I **UNTWELVING**
- 8 **Neo Neue Musik – Signale aus der post-depressiven Klangzone**
von Genoël von Lilienstern
- 14 **Equal Division of the Octave – Stephen Weigel im Gespräch**
von Genoël von Lilienstern
- 24 **7 EDO-Interviews**
von Irene Lehmann & Genoël von Lilienstern
26 mit Tolgahan Çoğulu
30 mit Catherine Lamb
35 mit Maddie Ashman
38 mit Sevish
41 mit Dolores Catherino
45 mit The Mercury Tree
49 mit Hear Between the Lines
- 54 **Jenseits der Oktave: Komponieren mit dem Bohlen–Pierce-System**
von Todd Harrop
- 60 **Neustimmen der Welt – Eine Erkundung der Klangheilungen in Berlin heute**
von Stellan Veloce
- 70 **Kann Musik überhaupt scheitern?**
von Jacques Zafra
- 74 **Zwischen Widerstand, Rave und Ritual – Steve Hui im Gespräch**
von Fabian Peltsch
- 80 II **SPECIAL: TOP 22 EDO**
- 94 III **POSITIONEN**
Wittener Tage für neue Kammermusik; intersonanzen, Potsdam; Björn Gottstein;
Jugend Komponiert Bayern; Lash, Berlin; Richten 25, Berlin; Rewire, Den Haag;
Archipel, Genf; Nova Contemporary Music Meeting, Lissabon; Jenny Wilson, Schweden;
MaerzMusik, Berlin; Alex Paxton; Tectonics, Glasgow; AAA-AAA; Wagner Weltweit,
Berlin; Gérard Grisey, Berlin; Borealis, Norwegen; Christopher Fox; Audiovisionen,
Berlin; Musik Biennale Zagreb; Gagi Petrovic; Amercian Mother, Hagen; Out of Sight,
Frankfurt/Main; Karl F. Gerber, München

Positionen. Texte zur aktuellen Musik

Gegründet 1988 von Gisela Nauck und Armin Köhler
Erscheinungsweise vierteljährlich – Februar, Mai, August, November | 38. Jahrgang
Herausgeber Bastian Zimmermann
Redaktion Patrick Becker + Bastian Zimmermann
Gastredaktion Genoël von Lilienstern
Gestaltung Studio Pandan (Ann Richter, Pia Christmann, Vreni Knödler) www.pandan.co
Cover Ellen Rosalie Arndt
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 Magazin Bastian Zimmermann, 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



Die Redaktion berücksichtigt die jeweiligen Gender-Präferenzen der Autor*innen.

radialsystem.de

radialsystem.de

Untwelling – wohl am charmantesten mit Entzwölfeln zu übersetzen – ist ein spielerischer Slogan einer jungen, digitalen und internationalen Szene von Musiker*innen, die daran arbeiten, die Musikwelt mit dem Reichtum mikrotonaler Skalen zu revolutionieren. Ob im Bandkontext oder im Ensemble, ob in Pop, Metal oder Neuer Musik – die üblichen Genregrenzen taugen längst nicht mehr, um das breite Tätigkeitsfeld dieser Szene zu fassen. Was sie verbindet, ist ein Interesse an alternativen Tonsystemen, die sich von der traditionellen 12-Ton-Stimmung lösen – die Stichworte sind EDO (Equal Divisions of the Octave) und xenharmonische Stimmungen.

Der Komponist Genoël von Lilienstern, der seit einigen Jahren selbst mit EDO-Stimmungen arbeitet und seitdem diese heranwachsende Szene beobachtet, hat als Gastredakteur einige zentrale Stimmen versammelt, die in diesem Heft ihre Praxis und Ideen vorstellen. Zunächst skizziert von Lilienstern das Zeitalter einer *Neo Neuen Musik* – in der ein neuer Typ von nerdigen Spezialist:innen aus Bereichen wie Synthesizermusik, Drone, KI oder Xenharmonik neue Impulse in den Raum der Neuen Musik trägt.

Eine Schlüsselfigur dieser Bewegung ist der Komponist und Kurator Stephen Weigel, nicht zuletzt durch seinen Podcast *Now and Xen*, der bald mit 100 Episoden das Rückgrat einer vernetzten Szene von EDO-Enthusiast*innen bildet. Von Lilienstern interviewt ihn ausführlich, daneben stellen Irene Lehmann und er in kürzeren Gesprächen weitere Protagonist*innen zwischen ihrer Tüftler-Existenz und Insta-Star-Sein vor.

Der in Hamburg lebende Komponist Todd Harrop gibt in einem Essay Einblick in seine Arbeit mit dem mikrotonalen System Bohlen-Pierce, das – statt sich an der Oktave zu orientieren – eine ganz eigene mathematische Logik verfolgt und in Harrops Praxis auch performative Spielräume eröffnet.

Das EDO-Special dieses Hefts lädt zu einem Deep Dive ein – in eine Szene, die so vielfältig wie ihre Skalen ist. Es zeigt die Musik und Internet Art der Komponist*innen und Musiker*innen, die auf digitalen Plattformen vernetzt sind und neue Wege des Hörens und Komponierens beschreiten.

Daneben widmet sich das Heft auch anderen aktuellen Themen: Stellan Veloce knüpft an das vor drei Jahren erschienene *Positionen*-Themenheft #132 zur *New-Age-Musik* an und beobachtet in Berlin den Boom von Soundhealings und Treatments, die man heute über Sport-Apps buchen kann. Jacques Zafra wiederum nimmt in seinem Essay einen vielgehörten Satz aus Konzertgesprächen unter die Lupe: »Diese Musik hat nicht funktioniert.« Was genau bedeutet das – und für wen?

Fabian Peltsch, der bereits für das Mai-Heft #143 zur Chormusik durch China reiste, hat in Hongkong den Experimentalmusiker Steve Hui getroffen und ihn zu seiner chorischen Straßenmusikpraxis mit lokalen Gemeinschaften interviewt.

Wir wünschen viel Freude und Anregung beim Lesen – und natürlich beim Deep Diven in die faszinierenden Welten der xenharmonischen Musik.

Untwelling



Neo Neue Musik

Signale aus der post-depressiven Klangzone

GENOËL VON LILIENSTERN

Eine neue Strömung ist dabei, sich in den Betrieb der sogenannten *Neuen Musik* einzuschreiben. Sie zeigt uns, dass es neue Räume, neue Dispositive, neue Praxen geben kann. Sie kommt von außen – und gleichzeitig von innen. Sie ist widerspenstig, handwerklich versiert, nerdig, unakademisch, radikal spezialisiert. Sie trifft einen Nerv innerhalb der Neuen Musik und hat dadurch das Potenzial diese mit *neuem Leben zu erfüllen*.

»Neo Neue Musik« ist natürlich ein bewusster, tautologischer Stolperbegriff – in Anlehnung an das, was man als *Neo Klassik* kennt: Musik, die mit Elementen klassischer und zeitgenössischer Komposition spielt, aber sie in freundliche und ambient-getränkte Gewänder kleidet. Ein bisschen Klavier, ein bisschen Hall, Synthesizerarpeggiator, ein bisschen Streicherdrone – fertig ist der Spotify-kompatible Soundtrack. Die *Neo Neue Musik* verfolgt hingegen die Gegenrichtung zur Neo Klassik. Sie benutzt progressive Klangmittel,

aber solche, die über Jahre in nerdistischen, digitalen Räumen im Rahmen von teils radikalen Praktiken herangereift sind. Sie zielt nicht auf Publikumsreaktionen ab, sondern zieht ihre Kraft aus der Begeisterung für ihre intrinsischen musiktheoretischen, technologischen oder instrumentalen Obsessionen. Sie ist nicht berechnend, sondern im positiven Sinne selbstverliebt.

Was hier seh- und hörbar wird, ist kein Stil, sondern das Ergebnis von intensivem Austausch innerhalb weltweiter, digitaler Netzwerke. Ein loser Verbund von Musiker:innen, Denker:innen, Hörer:innen, die Lust auf musikalische Experimente haben – auf Festivals, in Podcasts, auf Discord-Servern, bei NTS oder Cashmere Radio.

Diese Ausgabe der Positionen widmet sich exemplarisch der besonderen Strömung der xenharmonischen Musik, an der sichtbar wird, wie sich in Räumen im Internet aus einem Spezialinteresse an Stimmungssystemen eine, mittlerweile absolut unüberschaubare,

sich über verschiedenste Genres erstreckende experimentelle Musiklandschaft formiert hat – als ein Beispiel dafür, was die besonderen, neuen Bedingungen ausmacht, aus der Neo Neue Musik entsteht. Neo Neue Musik hat nichts mit einer Neue Musik gerechten, abgemilderten Simulation von Techno, Jazz oder Metal zu tun, auf die man öfters trifft. Sondern sie zeichnet sich durch ein selbstbewusstes Auftreten von Musiker:innen aus, die genau wissen, was sie tun. Und die oft mehr Ahnung von elektronischer Klangforschung oder mikrotonaler Theorie haben als so manche Kompositionsprofessor:in oder Institution. Das neue Expertentum bildet sich nicht mehr an nur Hochschulen – sondern in Podcasts, auf Discord, im Rahmen von Festivals, in eigenwilligen Radioshows. Es ist nicht institutionell abgesichert, aber hochspezialisiert. Protagonist:innen, die vormalig stilprägend in ihren eigenen

Subkulturen waren, wie Stephen O'Malley, Kali Malone oder Hainbach tauchen plötzlich in Neue Musik-Konzertreihen des Ensembles Contrechamp, des GRM oder des Ensemble Recherche auf.

Besonders spannend ist zudem, dass nicht nur innerhalb der Neuen Musik das Interesse an diesen »echten«, eher un-akademisch verorteten Positionen wächst, sondern, dass auch auf stilistisch heterogenen Festivals und Radioprogrammen plötzlich die Offenheit für Neue Musik sprunghaft anzusteigen scheint. Auf das, eigentlich der Goa-Szene entstammenden Fusion Festival wurden in den letzten Jahren Musiker:innen wie Ute Wassermann, Robyn Schulkowsky und zuletzt das Zafraan Ensemble mit meinem Stück *Terroir* eingeladen. Auf dem Londoner Radiosender NTS 1 sind im organischen Fluss Electronica, Pop, Klangtäfteleien, Ambient und Neue Musik zu hören.

Meakusma, Eupen

Es ist schon länger her, da galten die Oboen-Multiphonikkompositionen im Stile von Claus-Steffen Mahnkopf als Inbegriff und Endpunkt instrumentaler Ausdifferenzierung. Irgendwann ab der Mitte der 2000er bildeten sie in Überlegungen und Argumentationen zum »Materialstand« den Endgegner der klanglichen Selbstvergewisserung: radikal, hermetisch, spröde, schwer anzuhören. Danach verlagerte sich der Fokus der Neuen Musik zunehmend auf performative Formate, Konzeptkunst, Text und Theorie. Das klassische Materialverständnis – jenes alte Versprechen, sich über avancierte Klänge den Status des Neuen zu sichern – trat in den Hintergrund. Klang als Schauwert war durchgespielt. Das Instrumentationshandwerk für größere Ensembles und Orchester wurde weiterhin in den etwas konservativer geprägten und französisch beeinflussten Teilen der Neuen Musik zelebriert.







Im September 2024 sitze ich in Eupen, Ostbelgien, im Abschlusskonzert des Festivals Meakusma. Lucas de Clerk spielt gut anderthalb Stunden in Zirkularatmung auf einer doppelrohrigen Aulos-Schalmei schreiende Mehrklänge. Das schnatternde Tröten und schrille Quietschen, die Differenztöne gehen durch Mark und Bein. Claus-Steffen Mahnkopf hold my beer. Das Publikum ist halb sitzend, halb liegend auf Sitzsäcken in der großen Halle verteilt und hört konzentriert zu. Sichtlich genießt es diese Extremattacken auf den Hörapparat. Es gibt frenetischen Beifall.

Hinter mir und den anderen Besucher:innen, die großenteils in Zelten auf einem großen Areal campen, liegen vier Konzerttage mit konzeptuellen Vinyl-Sets, Elektronik-Live-Brikolage, Klanginstallationen, Synthesizerjazz, westafrikanischer Akusmatik, belgischem Hardcore, Performances, Neuer Musik, Gamelanmusik, den New Wave Band FSK und sogar post-ironischen Pop aus Weimar zu hören bekommen. Auf ein Streichquartett von Lea Bertucci folgt ein Bandauftritt der britischen Psychedelicband Melos Kalpa. Aus der Hitze kommend, vom ballernden Dancefloor für experimentelle Beats, lande ich in einem kühlen, vertäfelten Vereinssaal, wo es ein zeitgenössisches, spektrales Konzert für Klarinette, Cembalo und Cello zu hören gibt. Mein Körper braucht eine längere Zeit, um zu der – eigentlich hinlänglich eingeübten – Norm zurückzufinden, dass sich in diesem Rahmen gewöhnlich nicht groß zur Musik bewegt wird. Oder warum eigentlich nicht? Später in der Innenstadt gerate ich zwischen einem pitoreskem Biergarten und einer Bäckerei mit deutschen und französischen Backwaren in einen Soundwalk, der mich in einen ruhigen Park führt. Dort reiten zwei Teenager auf zwei weißen Schimmeln in einem genau abgepassten Zeitpunkt zur Musik an uns vorbei und grünen uns simultan mit ihren Cowboyhüten. Ein bisschen kitschig ist das, aber auch sehr süß und irgendwie entrückend, wie das Ganze ins Stadtleben eingebettet ist.

Noch atmosphärischer wird es danach in der Eupen Plaza – einem *belgian ugly building*, einer unvollendeten, dadurch brutalistischen Shoppingmall. In der vollständig dunklen Haupthalle glimmen drei selbstspielende Kirchenorgelwerke und spielen mäandernde Patterns und Glissandi. Eine Klanginstallation des Organisten Maxime Denuc und des Bühnenbildners Kris Verdonck. Gespenstisch und herrlich eigenartig.

Kammermusiktage, Witten

Ich war schon lange nicht mehr bei den Witterener Tagen für neue Kammermusik. Für den Abschlussstag des 2025er Festivals mache ich mich auf den Weg ins Ruhrgebiet und lande am Sonntagmorgen in einem moderierten Konzert für Streichquartett.

Die Erfahrung dort ist eine ganz andere. Die Moderatorin stellt Fragen, die in ihrer Harm- und Belanglosigkeit ganze Gehirne in den Schlafmodus schickt.

»All those good questions«, da muss sich da auch die arme Komponistin irgendwie auf halbwegs tragfähiges Terrain der Höflichkeit retten. Es geht darum, dass auf einer kanadischen Insel gekocht und geprobt wurde. Das Streichquartett sieht wie ein Streitquartett aus. Die Gesichtsausdrücke bringen miese Stimmung zum Ausdruck. Ich kann nicht sagen, ob die Zähheit der anschließend zu hörenden Musik in ihrer selbst oder ihrer übellaunigen, jeglicher Strahlkraft beraubten Interpretation begründet liegt. Zufällig sitze ich schräg hinter dem Festivalleiter. Er zockt desinteressiert auf seinem Handy herum.

Im finalen Nachmittagskonzert scheint sich um einen Ausgleich zwischen dronig-statischeren Experimenteln und einem klassisch-handwerklicher Klang bemüht werden zu sein. Es kommt mir so vor, als würde auch hier immer noch eine lange vergangene Ära des Wohlklangs von französischer, post-spektralistischer Instrumentationskunst beschworen. Und das gibt einen respektablen

Schlussapplaus als Anerkennung der handwerklichen Fähigkeiten. Aber wirklich nachhaltig begeistert – ist das irgendetwas?

Der Komponist Johannes Kreidler fragt, ob ich noch zum Empfang danach dableibe. Einer der Redner liest seine Rede ab, vergräbt sich in sein Manuskript. Das Festival sei ein unglaublicher Erfolg. Das wisse er sofort, wenn er in die strahlenden Gesichter vor sich schaue. Der Saal leert sich immer mehr. Daran kann auch das, hinter einer Absperrung wartende, überdimensioniert wirkende Buffet mit Schinkenbrötchen nichts ändern...

Das ist natürlich eine polemische Zuspitzung, die noch dazu einer Momentaufnahme entspringt. Doch das Gefühl von verschwendetem Potential ist real und macht traurig – besonders mit dem Wissen, dass auf Festivals, wie Meakusma, Unsound, Sanatorium of Sound, Alarme!, Musik Installationen und

vielen anderen ein diverses, eher junges Publikum Lust und Spaß am Experimentellen, Abwegigen, Extremen und »sogar« an Neuer Musik hat – dass gewissermaßen die Nachfrage groß ist. Hier in Witten passt alles viel zu gut zur Neuen Musik-Dämmerung, dem zum Abbau von Musikförderung, zur Demotiviertheit in Erwartung eines reaktionären Turns.

Ich stelle mir vor, ich sei überzeugter Kulturpolitiker und hätte auf das Sonntagsfrühstück mit der Familie verzichtet, extra um zu sehen, was mit den Fördermitteln für zeitgenössische Musik Tolles gemacht wird. Und nun am späten Nachmittag hätte ich plötzlich Zweifel bekommen, ob das mit der Neuen Musik-Förderung wirklich so eine sinnvolle Ausgabe ist...

Würde eine Integration dessen, was ich Neo Neue Musik nenne das allmähliche Ende der *Neuen Musik*, so wie wir sie kannten, bedeuten? Die schleichende Auflösung



Hier und S. 10/11: Campingvibes zu experimenteller Musik beim Festival Meakusma

durch YouTuber, Discord-Gremien und Club Transmediale taugliche Synthesizer-Drones? Sicher nicht. Im Gegenteil. Was sich in den letzten Jahren zeigt, ist kein Verfall, sondern eine Erweiterung, eine Öffnung neuer Räume. Die Integration von nicht-akademischen Musikspezialist:innen bringt frisches Denken, andere Praktiken und neue Kontexte – aber sie löscht nicht aus, was die Neue Musik über Jahrzehnte aufgebaut hat. Es bleibt: ein einzigartiger Blick auf Klang, auf Form, auf das Denken in und über Musik. Komponist:innen arbeiten anders, denken anders, hören anders. Das ist ein Alleinstellungsmerkmal. Auch der Musik von Sunn O))), Hainbach oder Kali Malone fehlen viele Dinge, die nur aus dem Schürfen in kompositorischer Praxis hervorgehen: strukturelle Verwerfungen, mikroformale Delikatesse, radikale Fragestellungen oder auch einfach basale Kenntnis von Musiktheorie, jenseits von Atmosphäre oder Spezialsound.

Vor allem aber: Die Neue Musik muss sich nicht »niedrigschwelliger« machen, um relevant zu bleiben. Sie müsste im Gegenteil radikaler werden – das, was an Radikalem da ist, zeigen. Es ist nicht das musikalisch Herausfordernde, das viele Menschen abschreckt, sondern die Art der Darbietung: die Kammermusiksituation mit Kirchenstühlen, die etwas zu homogene oder zu laue Programmierung. Öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten und Festivals sollen raus aus dem, der Neo Klassik eigenen, Berechnen der Inhalte. Hin zur mehr Selbstliebe, wie in der Neo Neuen Musik. Deren Lager ist größer als das von den noch lebenden Klassikhörern:innen, die »auch Neue Musik schätzen«. Bei einem Neue Musik-Festival in Aachen, bei welchem die Kuratorin ebenfalls versuchte, ein nicht allzu forderndes Programm zusammenzustellen (»die Aachener sind eher konservativ«) zeigte diese sich verwundert über die guten Besucherzahlen eines Konzertes von Ute Wassermann »obwohl das sehr experimentell« war. Ich will schreien. Ja! Nein! Eben!

Was die alte Neue Musik auszeichnet, sind ihre besonderen Formen der Reflexion und des Ausführens. Ihre Fähigkeit zu einer besonderen analytisch hörenden Selbstbeobachtung, zur gezielten formalen Sprengung, zur ästhetischen Reibung. Das zu sagen, hat nichts mit Selbstbeschwörung zu tun, sondern das ist die an mich herangetragene Erwartung, die ich erlebe, wenn ich mich mit Neo Neuen Musiker:innen unterhalte. »Ihr wisst ja Dinge, die wir nicht wissen. Das ist spannend.« Hainbach kennt sich zwar sehr gut mit der Funktionsweise des mikrotonalen Instruments Ondolina aus, hat sich aber nur wenig mit der spezifischen Arbeitsmethode von Scelsi auseinandergesetzt.

Noch einen Eindruck nehme ich vom Meakusma-Festival mit: Man bekam glaubhaft den Eindruck, dass hier ausführlich und ausschließlich nach dem Kriterium der Qualität der Musik ausgewählt wurde – von einigen, in liebevoller Geste eingebundenen, lokalen Acts vielleicht einmal abgesehen. Auch Neue Musik könnte weniger entlang von akademischen und institutionellen Machtlogiken organisiert werden. Ein Blick zum Fusion Festival etwa zeigt, wie anders Strukturen aufgebaut sein können: Mit Open Calls, ohne Stars und Headliner, ohne Sponsoren und explizit antifaschistisch. ■

7. - 9.11.2025
SCHWANKHALLE,
BREMEN

REM FESTIVAL

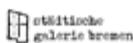
2025
VERENA BARIÉ
MARIA BERTEL & NINA GARCIA
BILATAKLEEF
BLACK TO COMM
BREMER LAUTSPRECHER ORCHESTER
MICHAEL EDWARDS
GOD'S BURNOUT
KING OKCHOK
LÊ QUAN NINH
NORMAN NEUMANN
SNAVSEDE SNØREBÅND
STELOOLIVE
ASMUS TIETCHENS
TRIO ABSTRAKT
MICHAELA TURCEROVÁ
VIOLA YIP
U.V.A.



Der Senator für Kultur



Schwaikwalle



KARIN UND
UWE HOLLWEG
STIFTUNG



www.pgrm.de/rem

Equal Division of the Octave

Ein Schritt in eine andere Zukunft des Hörens?

Der Komponist, Podcaster und EDO-Prophet Stephen Weigel im Gespräch mit dem Komponisten Genoël von Lilienstern über die Idee einer neuen musikalischen Revolution, alte Hörgewohnheiten, neue Instrumente und ein Diskurs, der sich maßgeblich online formiert.

GENOËL VON LILIENSTERN Kannst Du ein wenig über Deinen eigenen Weg als Komponist und die eigene Entdeckung der Mikrotonalität und der gleichschwebenden Stimmungen sprechen?

STEPHEN WEIGEL Nun, ich betrachte mich schon immer noch als Komponisten, aber in letzter Zeit war ich nicht mehr so aktiv. In naher Zukunft werde ich wieder mehr komponieren! Ich glaube, ich habe bestimmt sieben großartige Alben in meinem Kopf, die noch nicht entstanden sind, hoffe ich!

Meine Einstellung als Komponist hat sich in den letzten sechs Jahren grundlegend

gewandelt. Denn mit der Zeit ist es für mich reizvoller geworden, alles selbst zu erschaffen. Denn wie Du weißt, kann die Quantisierung der Töne sehr schwierig sein, wenn man die falsche gleichschwebende Stimmung verwendet. Etwas wie eine 16-tönige gleichschwebende Stimmung oder eine 19-tönige gleichschwebende Stimmung oder eine 24-tönige oder vielleicht sogar eine 22-tönige Stimmung ist für die meisten Leute keine so große Herausforderung, aber eine 37-tönige Stimmung würde ich nicht von jemandem verlangen zu bearbeiten, es sei denn, ich wäre mir der Fähigkeit und Entschlossenheit der Person sehr sicher. Eine der erfüllendsten Erfahrungen, die ich gemacht habe, war die Erstellung des Smiley-Albums oder wie auch immer man es nennt. Es hat viele andere Namen, wie Top Secret oder das Emoji-Album. Der Titel ist einfach eine Liste von Emojis, und das erste ist der Kopfhörer. Es ist ein kleines Sakrileg, aber ich kenne die Reihenfolge der Emojis nicht. Ich habe sie nicht auswendig gelernt.

gvl Kannst du erklären, wie dieses wachsende Interesse an der Xenharmonik und den gleichschwebenden Stimmungen, das meiner Meinung nach Mitte der 2010er Jahre aufkam, zustande kam? Gab es einen bestimmten Auslöser oder etwas, das jemanden wie den EDM-Musiker Sevish dazu inspirierte, mit EDOs zu arbeiten?

sw Nun, ich weiß, dass Sevish von Randy Winchesters Musik inspiriert ist, und auch von Gamelan. Was die neuere Szene betrifft, es gibt eine relativ lange Tradition von Mikrotonalist*innen, die online sind und ihre Ideen online austauschen, um im Wesentlichen eine EDO-Theorie mit Hilfe der Mathe-

ist, an dem die Leute ihre Musikausbildung erhalten. Trotz des großen Potentials wurde in der Musiktheorie die Mikrotonalität nur am Rande mal erwähnt. Ich würde sagen, als der Musiker Jacob Collier die Mikrotonalität in seinen frühen Arrangements einsetzte, brachte das die mikrotonale Musiktheorie auf YouTube ins Gespräch, was einen ziemlichen Wirbel verursachte. Jeder musste ihn ernstnehmen. Ein unerwarteter Ausreißer war Rick Beato, der in seinem Kanal u.a. die Komponistin Dolores Catherino förderte.

Auf der praktischen Seite gibt es heute aber einfach mikrotonale Online-Player, die man in seinem Browser benutzen kann. Ich weiß nicht, ob Du schon von Scale Workshop

»Oh, jeder kann Mikrotöne in seinen Browser eingeben und sie spielen!«

matik zu entwickeln. In den noch prototypischen Tagen des frühen Internets war es eher eine Sache der Generation X. Es gab eine Mills-College-Tuning-Liste und dann die Yahoo-Tuning-Listen, auf denen die Leute ähnlich wie vor 10 oder 15 Jahren auf Facebook kommunizierten.

Der Ort, an dem die Aktivitäten stattfinden, ändert sich regelmäßig. Als ich startete, wusste ich nicht, dass auch andere Leute darüber reden. Dann lud mich Aaron Hunt in die Facebook-Gruppe ein, und ich lernte Paul Erlich und viele andere Leute kennen. Facebook war schon aktiv, als ich anfing. Im Laufe der Zeit hat sich Discord zu dem Ort entwickelt. Du gehst einfach auf Discord und die Leute reden dort die ganze Zeit.

Ich habe keine befriedigende, ereignisbasierte Erklärung dafür, warum es einen solchen Boom der Xenharmonik gibt, aber ich denke, ich könnte es allgemein auf die Tatsache zurückführen, dass auch YouTube im Laufe der Zeit zu einem Ort geworden



oder Lemma oder Xenpaper gehört hast? Das sind alles Browser, die um 2020 herum entstanden sind. Ich glaube, das war für mich ein Zeichen dafür, dass wir in das Zeitalter von »Oh, jeder kann Mikrotöne in seinen Browser eingeben und sie spielen!« eintreten. Ich denke, das war ein Ereignis, das man als einen Übergang in eine neue Ära bezeichnen könnte. Denn vorher konnte man Mikrotöne nicht einfach googeln und abspielen.

gvl Wenn ich mir die Entstehung vieler Youtube-Videos beispielsweise von Sevish anschau, habe ich das Gefühl, dass es schon ab 2016 herum einen regelrechten Boom von xenharmonischen Experimenten in verschiedenen Genres auf Youtube gab.

sw 2016! Vieles davon hat mit Jacob Collier zu tun, weil die Musiktheorie-Nerds plötzlich dachten: »Moment mal, wir haben die Mikrotonalität völlig übersehen.« Denn er hat irgendwie eine Situation geschaffen, in der seine Musik populär genug wurde, um normale Popmusik zu sein, aber sie enthielt Mikrotonalität. Ich weiß nicht genau, wie er das gemacht hat – vielleicht genau das richtige Marketing. Musikalisch ist er auf einem anderen Planeten: Er sang Bach-Choräle als Teenager vor dem Abendessen, das bewirkt natürlich etwas! Ich glaube, er war wirklich ein großer Katalysator für viele Leute. Sevish ist ein weiterer Auslöser, denn lange Zeit herrschte das Stigma, dass Mikrotonalität akademisch sein müsse, und viele Leute dachten beim Hören von mikrotonaler Musik unbewusst, dass sie irgendwie einem falsch gearteten Musikstück ausgesetzt seien – und Sevish bewies ihnen auf Schritt und Tritt das Gegenteil, mit einem sehr beeindruckenden und großen Katalog an Musik. Eine andere Sache war auch noch, dass in den 2010er Jahren plötzlich undergroundige, mikrotonale EDM-Musik auftauchte, die von Leuten gemacht wurde, die neu waren, die gerade starteten, die unbefangen gerade erst lernten, wie man einen Computer benutzt.

gvl Auch in den 1990er Jahren gab es schon immer wieder elektronische Musik, die aus dem 12 EDO-Raster herausfiel. Zum Beispiel Mouse on Mars aus Deutschland, die mindestens mit verstimmtten Klangrastern gearbeitete haben. Oder natürlich Boards of Canada. Generell liegt die Hürde für die Verwendung von Mikrotonalität liegt für jemanden, die oder der seine Musik als Code programmiert niedriger. Man muss einfach andere Zahlen eintippt und erhält dadurch andere Tonhöhenverhältnisse. Das ist natürlich wesentlich unkomplizierter als es durch Notation umzusetzen. In Ableton gab es bereits in den frühen 2010er Jahren einige Skalen-Mapping- und Tuning-Tools. Später dann Software-Synthesizer wie SurgeXT, bei denen man am



Ende wirklich nur seinen Tuning-Editor öffnet und angibt, dass man die Oktave durch 23 teilt. Man hängt seinen MIDI-Controller dran und beginnt das Stimmungssystem zu erforschen.

sw Etwas Lustiges: Als ich anfing und im College *Tenacious Chorale* schrieb, eines der ersten mikrotonalen Stücke, die ich je geschrieben habe, war ich mir des Konzepts der Tuning Files [Anm. d. Red.: Durch den Upload einer Stimmungsfile kann man mit einem Mal einen ganzen Synthesizer anders stimmen] nicht ganz bewusst. Den allerersten Synthesizer, den ich auf eine gleichschwebende Stimmung mit neun Tönen gestimmt habe, habe ich von Hand eingegeben und berechnet, was wirklich mühsam ist. Dann habe ich einen Trick herausgefunden, wie man das ohne Tuning File ändern kann, und das habe ich auf meinem YouTube-Kanal veröffentlicht. Aber jetzt ist es anders und die Leute wissen natürlich über Tuning Files Bescheid.

gvl Ich habe für mich beobachtet, dass es bestimmte Kategorien von Musiker*innen gibt, die mikrotonale Musik praktizieren. Ich würde sagen, das sind die Lumatone-Spieler*innen oder andere Benutzer*innen von komplexen Controllern. Dann gibt es die Instrumentenbauer*innen und die akademischen Komponist*innen. Dann Musikprojekte aus EDM, Pop, Folk, Metal und was auch immer – und schließlich Musiker*innen, die aus Musikulturen kommen, in denen Nicht-12-EDO-Stimmungen bereits üblich sind. Findest du die Unterscheidungen richtig?

sw Ich würde sagen, dass das relativ zutreffend ist, obwohl ich eher eine Unterscheidung machen würde zwischen Musiker*innen, die Musik live spielen, und der Musik der Musiker*innen aus dem Schlafzimmer, bei der man alles selbst zusammenstellt – ein DIY-Aspekt, der definitiv zur Mikrotonalität gehört.

Einer der wenigen, den ich kenne, der seine xenharmonische EDM-Musik live spielt, ist Guy Peletier. Und vielleicht ich und ein paar andere. Es ist gar nicht so üblich, dass Musiker*innen ihre mikrotonale Musik live spielen. Ich würde sogar Lumatone-Spieler oder Leute, die komplexe Controller bedienen, mit EDM-Künstler*innen in einen Topf werfen, weil ihre Methodik darin besteht, etwas in ihrem Schlafzimmer zu kreieren. Einige EDM-Künstler wie Sevish arbeiten komplett am Computer. Manche Musiker*innen wiederum, die mit Controllern arbeiten, haben einen performativen Aspekt – aber der wird nur online erzählt.

Ich frage mich, welche Kategorien die meisten Überschneidungen haben. Wahrscheinlich die Instrumentenbauer*innen und die Leute, die komplexe Controller verwenden, sie scheinen oft in den gleichen Bereich zu gehen. Es gibt aber zum Beispiel auch den Musiker Ocean Tardigrade – ein großartiges Beispiel: er ist sehr daran interessiert, rein akustische Instrumente selbst zu bauen.

gvl Ich möchte auch auf Amalia Huff aka Zhea Erose zu sprechen kommen, die Du in Deinem Podast interviewt hast. Sie ist auch einer der größeren Namen und hat ein sehr tiefes, elaboriertes Verständnis von Just Intonation. Würdest Du sagen, es gibt Unterschiede in der Konzeption oder sogar der Mentalität zwischen Leuten, die mit JI und solchen, die mit EDOs arbeiten?

sw Ja, das würde ich schon sagen. In meiner Wahrnehmung ist JI-Leuten Genauigkeit besonders wichtig und sie sind bestrebt, dass Klänge genau mit bestimmten Relationen übereinstimmen, was wir Konkordanz nennen. Ich bin auch ein großer Freund von Konkordanz, bin aber nicht so interessiert in Genauigkeit. Nicht nur weil ich denke, dass Musiker*innen normalerweise eigentlich nicht so denken, sondern weil ich es auch spannend finde etwas zu hören und approximativ sagen zu können, um was für ein

Intervall oder Akkord es sich handelt. Das macht es mir leichter mich in mikrotonaler Musik zu orientieren.

gvl Hältst Du es für möglich, dass wir noch vor so etwas wie einer mikrotonalen Revolution stehen und dass die Präsenz von Mikrotonalität in der Mainstream-Popmusik in Zukunft etwas Normales werden könnte?

sw Das ist wirklich eine großartige Frage. Was mikrotonale Popmusik angeht – ich weiß nicht genau, ob wir gerade vor oder nach der mikrotonalen Revolution stehen. Ich vermute, dass sie auf jeden Fall mehr Teil der Popmusik werden wird, aber wahrscheinlich werden wir sie noch lange nicht auf dem gleichen Niveau sehen wie das 12-Ton-System.

Das klingt vielleicht albern, aber ich glaube, was passieren wird, ist, dass viele Leute EDO nicht anerkennen werden, es sei denn, eine berühmte Person macht es! Die Karten sind gegen uns gemischt – aber man kann Musik schreiben, die Ideen mit klar hörbaren Mikrotönen enthält und trotzdem für ein breites Publikum zugänglich ist. Dann gibt es viele Songs, die einfach Blue Notes verwenden: Ich habe ein YouTube-Video gesehen, in dem ein Sänger American Woman singt. Er löst eine Quarte abwärts auf, und die Terz, zu der er übergeht, liegt genau zwischen Dur und Moll. Aber weil er die Reibung nicht forciert, klingt es akzeptabel. Mikrotonalist*innen denken gerne außerhalb des Rahmens. Aber wenn eine Musik erst unter dem Radar durchrutscht und dann plötzlich populär wird, würde der Aspekt, dass sie vielleicht mikrotonal in der allgemeinen Wahrnehmung ist, trotzdem keine Rolle spielen. Warum also die Mühe machen? Ein weiteres Thema, das man bedenken sollte, ist die Frage, ob Musiker*innen einem breiteren Publikum erklären sollten, dass ihre Musik mikrotonal ist. Es ist auch ein Thema, das im Podcast Now and Xen aufkommt – zum Beispiel in der Folge mit der Band Mercury Tree. Ich war in dieser Frage

immer hin- und hergerissen, weil ich es etwas merkwürdig finde, wenn Musiker*innen vor jedem Stück erklären, welche Skalen sie benutzen – obwohl ich mich ehrlich gesagt auch nicht darüber beschweren würde. Es hängt wahrscheinlich vom Publikum ab. Ich meine, nimm das Menuett in G – da steht ja auch direkt eine Tonart dabei.



Podcast Xen and Now,
Folge 13: The Mercury Tree

Bei etwas wie einem Jazzfestival oder bei einem Publikum, das aus Musiker*innen besteht, kann man davon ausgehen, dass die Leute gewisse Muster erkennen und einem nicht vorwerfen, völlig ohne Intention zu spielen, nur weil sie etwas leicht Neues im mikrotonalen Bereich hören. In solchen Kontexten könnte man sich eine kurze Erklärung also sparen. Aber ironischerweise sind das genau die Orte, wo die Leute am meisten eine Erklärung hören wollen.

Ich habe schon mikrotonale Musik für Leute gespielt, die sich selbst als völlig desinteressiert an solchen Akkorden oder Melodien wahrnehmen. Der Weg, wie ich es erklärt habe, war ganz einfach: »Diese Musik verwendet mikrotonale Stimmung. Einige Töne könnten am Anfang verstimmt klingen, weil man sie auf einem Klavier nicht spielen kann. Aber wenn man sich die Musik eine Weile anhört, kann man sich daran gewöhnen.« Ich denke, das ist wahrscheinlich die freundlichste Art, es zu erklären – eine, die auch den Bezug zur Musiktheorie nicht völlig zerstört.

gvl Hier schwingt auch eine Frage nach der Selbstverortung als mikrotonale Musiker*in mit. Ich persönlich würde mich nicht als Mikrotonalist*in bezeichnen. Ich interessiere mich für das Phänomen – und ich arbeite auch sehr gern damit. Es ist einfach gutes



Material. Aber dann merke ich doch, wie es meine Wahrnehmung verändert. Gestern war ich hier in Berlin auf einem Konzert – ein 50-minütiges elektronisches Stück, das irgendwie stilistisch sehr aktuell sein wollte. Es gab Anklänge an den Berliner Club-Sound, aber auch experimentellen Gesang und verschiedene räumlich interessante Effekte. Und trotzdem war keinerlei Mikrotonalität darin enthalten. Das erschien mir irgendwann richtig seltsam. Ich habe gar nicht Unmengen xenharmonischer Musik gehört, aber sobald man realisiert hat, dass es diese Option gibt, wirkt es merkwürdig, wenn dieser harmonische Parameter überhaupt nicht gestaltet ist.

Ich kann mir auf eine Art schon vorstellen, dass das, was ich da empfinde, bald auch für andere Menschen spürbar wird – und dass es dann vielleicht nicht unbedingt im generischen Radio-Pop, aber im EDM-Bereich oder in anderen Feldern, die ohnehin schon eine experimentelle Ausrichtung haben, viel normaler wird, mikrotonal zu arbeiten.

sw Dass du es als seltsam empfindest, wenn Mikrotonalität nicht als Parameter eingesetzt und verändert wird – genau das ist einer

der Gründe, warum ich mich historisch als Mikrotonalist*in identifiziert habe. Ich glaube, ich bin ein bisschen paranoid. Ich denke manchmal: Wenn ich keine Mikrotonalität mache, dann gewinnen einfach die systemischen Kräfte – und die Menschen werden immer abgestumpfter. Und am Ende bleibt nur noch die gleichstufige 12-Ton-Stimmung, und niemand wird überhaupt noch irgendetwas Experimentelles ertragen. Natürlich wird das niemals passieren, weil Menschen viel zu neugierig und lebendig sind. Aber ich glaube, ich habe einfach ein bisschen Angst davor, dass, wenn ich nichts dagegen tue – wenn ich nicht eine Art Widerstand leiste und immer wieder das Gleiche mache, dass dann andere vielleicht irgendwann gar nicht mehr merken, dass etwas fehlt.

gvl Du bist also auf einer Mission. Einer mikrotonalen Mission. Xen kommt ja aus dem Griechischen und bedeutet fremd oder seltsam. Wie du auch in der Pilotfolge deines Podcast Now & Xen erklärt hast, stammt der Begriff vom Komponisten Ivor Darreg, der von 1917 bis 1994 lebte. Aber so wie ich es verstehe, dient er vor allem als Begründer der Terminologie. Es ist nicht unbedingt so, dass sich heutige xenharmonische Musiker*innen direkt auf sein Werk beziehen, oder?



Podcast Xen and Now,
Pilotfolge

sw Manche Mikrotonalist*innen beziehen sich mehr auf ihn als andere. Ich habe seine Schriften auf jeden Fall gelesen, und es begeistert mich, dass jemand zu so früher Zeit so viele Dinge über xenharmonische Stimmungen so schnell entdecken konnte. Wenn ich Ivor Darregs Texte lese, denke ich oft: »Ach ja, das habe ich auch erst nach sechs Jahren Arbeit daran verstanden.« Und er

kommt da in den 1950ern einfach ganz locker auf solche Erkenntnisse!

Natürlich gibt es auch viele Leute, die nichts über Darreg wissen und den Begriff xenharmonisch benutzen, weil sie einfach etwas machen wollen, das nicht wie 12-Ton-Gleichstimmung klingt.

Aber ich denke, der Kern der Idee ist genau das: Etwas zu machen, das sich nicht einer standardisierten Stimmung, einem System unterwirft, die einem aufgezwungen wurde – das ist der zentrale Punkt.

gvl Ich frage mich, ob das vielleicht eine typische Eigenschaft dieser Generation ist. Ein Name, der mir dabei sofort in den Sinn kommt, ist Harry Partch. In deiner Pilotfolge hast du gesagt, dass man sich bewusst machen muss, dass es in den USA viele kleine Harry Partches gab – oder immer noch gibt. Wenn ich mir die Biografien dieser Leute anschau, sehe ich bestimmte Muster: Einige waren akademisch ausgebildet, andere eher Autodidakt*innen. Manche haben auch eine Lebensphase durchlaufen, die man als Hobo bezeichnen könnte. Ist diese frühe xenharmonische Generation vielleicht in gewisser Weise die Beat-Generation der experimentellen Musik?

sw Ja, ich würde sagen, das ist plausibel. Wahrscheinlich sind die meisten Mikrotonalist*innen offen dafür, unterschiedliche Wertsysteme für Musik zu betrachten – und deshalb passt das ziemlich gut, denn viele dieser Instrumentenbauer*innen haben entweder so eine Art inneren Glauben daran oder sind konträr zu vielen gesellschaftlichen Werten eingestellt. Harry Partch war wahrscheinlich einer der größten Contrarians überhaupt, weil wirklich alles, was er geschrieben hat, so komplett gegen den Strich der westlichen Musikausbildung ging – und gleichzeitig war es so wertvoll. Ich würde sagen, er ist fast schon ein Archetyp für genau diese Art von Menschen. Ich denke auch an andere: Natürlich Ivor Darreg. Aber



auch Craig Grady. Chris Foster fällt mir auch ein. Da gibt es viele. Vielleicht könnte man sogar Bart Hopkins dazuzählen. Sie alle hatten unterschiedliche Ziele, aber was sie verbindet, ist eine klare Ablehnung der Mainstream-Kultur.

Natürlich gibt es auch Mikrotonalist*innen, die explizit den Wunsch haben, den Mainstream zu beeinflussen – aber ich denke, das liegt daran, dass wir das riesige Potenzial mikrotonaler Stimmungen als etwas sehen, das gerade missverstanden wird – und das man hoffentlich noch korrigieren kann.

Ein interessanter Punkt bei der Definition von Xenharmonik ist, dass Darreg es so beschrieben hat: Musik, die nicht so klingt, als wäre sie in 12-Ton-Gleichstimmung. Das kann natürlich für verschiedene Leute ganz Unterschiedliches bedeuten – entsprechend gibt es auch ganz verschiedene Interpretationen.

Manche haben eine sehr objektive, fast strikte Auslegung und gehen an den Begriff sehr eng heran.

Die strengste Definition wäre wahrscheinlich: Nur das, was unübersetzbar ist in 12-EDO gilt als xen. Auf der anderen Seite sagen manche: Auch Musik, die einfach nur ungewohnt klingt – etwa tonal, aber außerhalb des Erwartbaren – kann schon als xen gelten.

Interessanterweise habe ich bemerkt, dass einige erfahrene Expert*innen für Xenharmonik inzwischen in bestimmten Kontexten sogar 12-EDO als xen bezeichnen. Das wirkt erst einmal wie ein Widerspruch, aber es ergibt Sinn, wenn man das als eine Frage der Bezugssysteme sieht, also als Vergleichsmechanismus zwischen verschiedenen Stimmungen.

Was sie meinen, ist: Wenn man sich lange mit einer anderen Stimmung beschäftigt hat – z.B. 22-Ton-Gleichstimmung – und dann wieder zu 12-EDO zurückkehrt, kann es sein,

Du schon 73 EDO probiert?« »Du solltest 11 EDO besser kennen lernen!« Es kommt mir ein bisschen wie bei einer Weinprobe vor, wo auch Laien ein Urteil aussprechen können. Und auf der anderen Seite kannst Du die Erfahrung auf einem sehr hohen Level rationalisieren und mathematische Erklärung für sie finden.

Durch dieses Vehikel dieser versprachlichten und irgendwo niedrigschwelligen Methode – die Oktave wird in so und so viele Schritte unterteilt – kann sich diese mikrotonale Konzeption sehr gut verbreiten und es

»Hast Du schon 73 EDO probiert?«
»Du solltest 11 EDO besser kennen lernen!«

dass die Kategorien und Erwartungen von 12 plötzlich ganz anders wirken.

Aber für mich persönlich ist 12-Ton-Gleichstimmung so tief verankert, dass es mir wahrscheinlich nie wirklich fremd oder nicht-normativ erscheinen wird – außer ich würde mich über einen sehr langen Zeitraum vollständig von 12 lösen und mich isoliert in ein anderes System einarbeiten. Deshalb hängt vieles davon ab, wie flexibel man ist, wie gut das Gehör geschult ist und wie sehr man sich auf eine neue Stimmung einlässt.

Der Begriff xenharmonisch leistet auf jeden Fall schon ziemlich viel Arbeit. Ich denke, der beste Lackmустest dafür, wie xen zwei Stimmungen im Verhältnis zueinander sind, ist folgende Frage: »Kann die xenharmonische Stimmung sinnvoll ins Standard-Tuning übersetzt werden?«

gvl Ich würde auch sagen, dass dieses Benennen der verschiedenen EDO-Stimmungen ein sprachliches Vehikel ist, welches den Austausch sehr erleichtert. Das Großartige ist ja, dass man auf diesem Wege seinen Enthusiasmus zum Ausdruck bringen kann: »Hast

wird möglich, was ich immer für wünschenswert hielt: Die Kommunikation über alle Genres hinweg. Bei Dir ist es Realität geworden! Würdest Du sagen, dass Du gerade das Epizentrum der xenharmonischen Musik und Theorie bist?

sw Sehr schmeichelhaft. Ich neige dazu zu sagen: Nein – denn wer sollte das schon sein? Aber man sagt mir oft, dass ich so etwas wie ein verbindender Faden bin und alle kenne. Vielleicht ist das wichtig. Wenn sich Dinge zentral anfühlen, dann liegt das vielleicht an meiner Bandbreite.

Je mehr die Gesellschaft mich für mein Interesse an Mikrotonalität bestraft, desto leidenschaftlicher werde ich dafür. Und genau diese Qualität halte ich für essenziell für den Podcast Now and Xen. Wenn es jemand anderes machen würde, hätte ich Angst, dass es dann nur um ein paar wenige Genres ginge. Ich habe das schon einmal gesagt, aber ich kann es natürlich auch neu formulieren. Ich finde fast in jeder Musikrichtung etwas, das ich schätzen kann – selbst, wenn ich sie nicht persönlich mag. Und Mikrotonalität kann

potenziell jede dieser Richtungen bereichern. Ich sehe die Medienlandschaft als einen Ort, an dem sich eine Vielfalt von Ideen sammeln kann – und ich möchte, dass jede wertvolle Idee zumindest teilweise vertreten ist.

Diese drei Dinge – Covers, Transkriptionen, Podcast – mache ich in einem Umfang, wie es glaube ich, sonst niemand auf dieselbe Weise tut. Es gibt auch noch den XenderGarden Podcast, aber das ist eine viel experimentellere Plattform. Ich denke, Now and Xen hat mich – ganz unbeabsichtigt – zu so etwas wie einem Kurator gemacht. Auch das Covern und Transkribieren spielt da mit rein. Zum Glück bin ich besessen von mikrotonaler Musik, und ich vertraue darauf, dass mir die Leute sagen, wenn ich etwas Wichtiges verpasse.

Vielleicht macht mich das nicht zum Zentrum – aber es gibt mir eine einzigartige Rolle. Und was den Podcast betrifft: Sevish hatte ursprünglich die Idee. Er hat mich kontaktiert und gesagt: »Lass uns das machen.« Und ich dachte: »Großartige Idee!« Ohne ihn hätte ich es wahrscheinlich nie angefangen, weil ich absolut keine Ahnung von der Podcast-Szene oder diesem Podcast-Ökosystem hatte. Es war seine Idee, er hat alles aufgesetzt – und dafür werde ich ihm immer dankbar sein. Denn dadurch bin ich auf diesen verrückten Weg gekommen, der für mich inzwischen genauso zur Freizeit und zum Vergnügen gehört wie Transkriptionen und Covers.

gvl Wer sind außer Dir die wichtigen Figuren oder Zentren in dieser xenharmonischen Szene? Ich kenne in Deutschland einen Komponisten namens Paul Hermansen, der mir erzählte, Kurse der Microtonal University von Johnny Reinhardt besucht zu haben.

sw Oh, ich kenne beide sehr gut. Natürlich macht Johnny Reinhardt seine Online-Universität, was großartig ist. Ich denke, eine wirklich große Figur ist der mikrotonale Gitarrist Tolgahan Çoğulu, einfach weil er so viele Musiker*innen beeinflusst hat und so viel für die Gitarre getan hat. Er ist schon so lange

dabei und innoviert ständig. Ich denke, er hat eine ganze kulturelle Szene um sich herum geschaffen – um das, was er tut, und um Wege, traditionelle Musik zu spielen.

Natürlich gibt es weiter viele große Persönlichkeiten: David Fusinski ist auch eine wirklich große Figur. Ich hatte ihn kürzlich im Podcast. Kyle Gann ist ebenfalls sehr wichtig. Wenn es um Gruppen geht, die sich für Xen interessieren, fallen mir zwei ein, die für mich wirklich stark sind: Eine davon ist Untwelve. Das ist eine Gruppe von Komponisten aus den USA, die sich einmal im Jahr treffen und dabei abwechselnd in einer Waldhütte oder an der Western Washington University zusammenkommen, wo Dr. Bruce Hamilton Mikrotonalität und elektronische Musikkomposition unterrichtet. Eine andere Gruppe ist Pärnu, die in der Stadt Pärnu in Estland ansässig ist. Diese wird von Hans-Gunter und Gerhard Lock geleitet. Sie veranstalten Workshops und erforschen insbesondere die Ressourcen der 22-Ton-gleichstufigen Stimmung.

Und es gibt in Helsinki viele mikrotonale Entwicklungen. Yuhani Nourvala ist ein sehr wichtiger Teil dieser Szene. Im EDM-Bereich ist Sevish definitiv dabei, und er ist seit vielen Jahren sehr aktiv. Auf YouTube würde ich auch Levi McClane erwähnen, der meiner Meinung nach die Rolle übernommen hat, die ich mir bei Adam Neely gewünscht hätte. Aber natürlich spielt Adam live mit seiner Band und hat daher nicht viel Zeit, über Mikrotonalität zu sprechen. Levi interessiert sich sehr für die 31-Ton-gleichstufige Stimmung, erklärt die Dinge aber trotzdem so, wie es jemand wie Adam Neely tun würde, was ziemlich spannend ist.

Und natürlich sollte man Leute im Blick behalten, die mit Lumatone oder anderen Controllern arbeiten. Zum Beispiel Richie Green – das ist zwar schon Material aus einer Podcastfolge –, aber er hat 3D-gedruckte Tastaturen gebaut, die man in einen Mini-Controller stecken kann. Die Herstellung kostet ungefähr 100 Dollar. Und eine der wichtigsten Figuren ist Easley Blackwood – und wie

Matthew Sheeran und ich seine Musik akustisch übersetzt haben.

gvl Und was innerhalb von Formaten wie Discord-Kanälen und Podcasts findest Du sonst noch interessant?

sw Was andere Podcasts angeht, glaube ich, dass Adjective New Music einige Folgen zur Mikrotonalität hatte. Ich habe dort auch Folgen über lexikalische Töne gehört. Neulich habe ich eine Podcast-Folge über einen Komponisten gehört, der Vocoding auf mikrotonale Weise mit Software eingesetzt hat – das klang wirklich interessant. Es gibt ein Musikfestival, zu dem ich regelmäßig gehe, das heißt Big Ears und ist in Tennessee. Dort benutzen verhältnismäßig viele der Musiker*innen Mikrotonalität. Eine Band wie die Horse Lords machen minimalistische mikrotonale Musik, und es wäre superspannend, mehr über ihren Ansatz zu erfahren.

Ein weiterer Musiker ist Steve Lehman, der Jazz-Saxophonist aus New York. Ich habe ihn live gesehen. Er hat ein wahnsinniges spektrales Jazz-Album namens *Ex Machina* geschrieben. Er hat mit einem Big Band-Orchester und einiger Technologie vom

Ircam alles umgestimmt. Diese Art von groß angelegtem Projekt erinnert mich an Christian Klinkenbergs Oper *The Glacier – Oper 2.0*. Und Bill Elvis hat auch viel in diese Richtung gemacht. Ich glaube, ich habe jetzt viele der Aktiven genannt. Aktiv zu sein ist sicher eine wichtige Eigenschaft. Ein anderer sehr aktiver Mensch ist Bryan Deister, ein brillanter Pianist, der auf TikTok viral gegangen ist, weil er mikrotonale Versionen von Songs auf dem Lumatone spielt, die viele Leute kennen.

Mir fallen immer wieder so viele Namen ein – wir könnten ewig darüber reden...

gvl Lieber Stephen, ich danke Dir für das spannende Gespräch. ■

Aus dem Englischen transkribiert und übersetzt von Bastian Zimmermann

Stephen Weigel ist ein US-amerikanischer Komponist und Multiinstrumentalist, der sich auf mikrotonale Musik, alternative Stimmungssysteme und Transkriptionen spezialisiert hat. Seine akademischen Arbeiten verbinden musiktheoretische Modelle wie die All-Scalar-Set-Theorie mit dem Werk Easley Blackwoods und mündeten später in einer Zusammenarbeit mit Matthew Sheeran an Acoustic Microtonal. Darüber hinaus ist er Mitwirkender am Mikrotonal-Podcast Now and Xen und veröffentlichte eigene Werke in zahlreichen temperierten und reinen Stimmungen, darunter das Emoji Album.



7 EDO-Interviews

Tolgahan Çoğulu

Catherine Lamb

Maddie Ashman

Sevish

Dolores Catherino

The Mercury Tree

Hear Between the Lines



Die Adjustable Microtonal Guitar

Der Komponist und Gitarrist
Tolgahan Çoğulu im Gespräch mit
Genoël von Lilienstern

GENOËL VON LILIENSTERN Was ist Dein musikalischer Hintergrund?

TOLGAHAN ÇOĞULU Ich begann im Alter von 12 Jahren klassische Gitarre zu spielen. Meinen Master- und Doktorabschluss in klassischer Gitarrenperformance habe ich am Zentrum für fortgeschrittene Musikstudien der Technischen Universität Istanbul gemacht.

GVL Aus mitteleuropäischer Sicht wird Mikrotonalität oft als Abweichung von der Norm wahrgenommen. War Mikrotonalität schon immer ein integraler Bestandteil Deines musikalischen Ansatzes oder hat sich das später entwickelt?

TC Da die Musik meiner Heimat mikrotonal ist, war sie schon immer ein Teil von mir. Die anatolische Volksmusik und die türkische Makam-Musik basieren auf Makams, die wiederum auf einem System mit 72 Tönen pro Oktave beruhen.

GVL Für welche Konzepte oder Ansätze mikrotonaler Musik interessierst Du dich derzeit besonders?

TC Während meines Masterstudiums interessierte ich mich für die Hauptstimmungen der Renaissance- und Barockzeit, also für die mitteltönige Stimmung bzw. die wohltemperierte Stimmung. Außerdem interessierte ich mich für das Spielen in verschiedenen EDOs und in reiner Stimmung. Neben der Ausführung türkischer Makams bin ich an all diesen Stimmungen interessiert.

GVL Was sind Deiner Meinung nach die faszinierendsten Eigenschaften mikrotonaler Musik?

TC Mikrotonale Musik ist unendlich. Es gibt keine Grenzen. Das 12-Ton-Gleichstufige System, auch 12-TET genannt, schränkt sehr stark ein. Mikrotonale Musik schließt 12-TET ein – und geht darüber hinaus. Die Resonanzen einer großen Terz mit dem Verhältnis 5/4 oder einer kleinen Septime mit 7/4 machen süchtig, sobald man beginnt, damit zu spielen. In den wohltemperierten Stimmungen des Barocks hat jede Tonart ihren eigenen Charakter, ihre eigene Würze – sie ist nicht so ›trocken‹ wie 12-TET. Ich liebe auch die Geheimnisse vieler türkischer Makams, die ich kontinuierlich zu entdecken und zu lernen versuche.

GVL Hast Du die Entwicklung der sogenannten xenharmonischen Musik in den letzten zehn Jahren verfolgt?

TC Ich bevorzuge den Begriff mikrotonale Musik gegenüber xenharmonischer Musik. In meiner Mikrotonal-Gitarrenmethode definiere ich mikrotonale Musik als: »jede Musik, die Mikrointervalle enthält. Dazu zählen alle Stimmungssysteme außerhalb von 12-TET. Wenn zu 12-TET zusätzlich Mikrointervalle verwendet werden, kann man auch das als mikrotonale Musik bezeichnen.«

Als ich 2008 meine verstellbare mikrotonale Gitarre entwickelte, bemerkte ich, dass das Repertoire für mikrotonale Gitarre extrem begrenzt ist. Der Pionier der mikrotonalen Gitarre, John Schneider, hatte ein Repertoire eingespielt, das vielleicht 50 Stücke umfasste. Als ich das Potenzial meiner Gitarre erkannte, war mein erstes Ziel, die mikrotonale Gitarrenmusik zu fördern – und ich sehe, dass ich dieses Ziel in den nun 17 Jahren erreicht habe. Allein durch meinen Kompositionswettbewerb für mikrotonale Gitarre entstanden in neun Jahren 33 preisgekrönte Kompositionen und 38 Arrangements. Heute

kann ich von über 1000 Werken sprechen – die mikrotonale Gitarre wird zunehmend Mainstream. Ich habe das erste Mikrotonal-Gitarrenfestival in Istanbul organisiert, 2014 die erste mikrotonale Gitarrenabteilung an der Technischen Universität Istanbul gegründet und die erste Gitarrenmethode für Mikrotonalität verfasst. Ich habe drei verschiedene mikrotonale Gitarren entwickelt: eine verstellbare, eine Lego-Gitarre und eine automatische. Über 40 Komponist:innen haben für mich geschrieben.

verkauft werden – die Zukunft der Musik wird sich zunehmend in Richtung Mikrotonalität entwickeln.

gvl Was hältst Du vom Aufstieg selbstorganisierter digitaler Expert:innen-Communities außerhalb der akademischen Welt, etwa auf Discord, YouTube oder in Podcasts?

τç Das ist großartig. Ich bin seit 22 Jahren in der akademischen Welt tätig. Ohne YouTube oder soziale Medien hätte ich nicht ein Drit-

Die Zukunft der Musik wird sich zunehmend in Richtung Mikrotonalität entwickeln.

gvl Stimmst Du zu, dass Persönlichkeiten wie Adam Neely und Jacob Collier das weltweite Interesse an mikrotonaler Musik deutlich gesteigert haben, indem sie das Thema im Internet populär gemacht haben?

τç Mein zweites Ziel im Jahr 2008 war es, mikrotonale Musik bekannt zu machen und ein Bewusstsein für reine Stimmung, alternative Stimmungen und Makams in der Musikwelt zu schaffen. Meine YouTube-Videos begannen viral zu gehen – eines wurde über 13 Millionen Mal angeschaut und inspirierte viele Musiker:innen, z. B. King Gizzard. Ich produzierte virale Videos wie »Das große Terz-Problem aller Gitarren der Welt«, »Das mikrotonale Bach-Experiment« und »Alle Gitarren sind verstimmt – bis auf eine«. Diese Videos halfen, Aufmerksamkeit zu erzeugen.

In den letzten Jahren haben drei populäre Akteure sehr geholfen: King Gizzard, Jacob Collier und Adam Neely. Vor drei Jahren gründete ich meine Mikrotonal-Gitarrenfirma – bisher haben wir über 160 Gitarren, Hälse oder Griffbretter verkauft. Ich beobachte einen exponentiellen Anstieg des mikrotonalen Repertoires, dank dieser Instrumente. Ich bin sicher, dass wir in Zukunft noch mehr

tel von dem erreicht, was ich heute gemacht habe. Die akademische Welt ist meistens konservativ und demotivierend. Ich habe das an der Universität Bristol und am Konservatorium in Córdoba beobachtet, wo ich jeweils ein Jahr als Forschungsstipendiat tätig war.

gvl Beobachtest Du eine transgenreale Bewegung innerhalb der xenharmonischen Musik? Heute finden mikrotonale Systeme zunehmend Verwendung außerhalb des akademischen Kontexts. Stimmst Du da zu?

τç Ja, das beobachte ich ebenfalls.

gvl Musiker:innen, die mit Mikrotonalität arbeiten, lassen sich in folgende Kategorien einteilen: Instrumentenbauer:innen, Akademische Komponist:innen, Experimentelle Band, Bedroom-Elektronik-Künstler:innen, Praktizierende nicht-gleichstufiger Traditionen und Performer:innen mit alternativen Interfaces wie Lumatone. Spiegelt das auch Deine Erfahrung wider?

τç Das ergibt Sinn. Ich bin Instrumentendesigner, akademischer Komponist, Arrangeur und Performer. Ich habe experimentelle

Bands gegründet und bin Praktiker nicht-gleichstufiger musikalischer Traditionen.

gvl Siehst Du deine mikrotonale Praxis eher als eine Subversion konventioneller Musiktraditionen oder als natürliche Weiterentwicklung Ihrer experimentellen Arbeit?

τç Beides trifft auf mich zu. Viele meiner Videos zeigen Alternativen zu 12-TET – sogar für das klassische 12-TET-Repertoire. Als türkischer Musiker und Komponist ist es für mich auch eine natürliche Weiterentwicklung.

gvl Menschen, die sich für reine Stimmung interessieren, wollen die Mängel der 12-Tonharmonischen Temperierung verbessern, während jene, die sich für xenharmonische gleichmäßig verteilte Stimmungen interessieren, eher abenteuerlustig neue Klangräume entdecken wollen. Stimmst Du dem zu?

τç Ich stimme nicht zu. Es gibt keine strikten Grenzen. Über 40 Komponist:innen haben für mich geschrieben. Ich habe viele Werke sowohl in reiner Stimmung als auch in verschiedenen EDOs gespielt. Diese Unterscheidung habe ich so nicht wahrgenommen.

gvl Arnold Schönberg glaubte einst, dass man seine Melodien eines Tages auf der Straße pfeifen würde – was nicht ganz eingetreten ist. Glaubst Du, dass mikrotonale Pop- oder Tanzmusik in naher Zukunft den Mainstream erreichen kann?

τç Auf jeden Fall. Ich bin sicher, dass die mikrotonalen Melodien von King Gizzard schon von vielen Leuten gepfiffen wurden. Meine Duo-Partnerin Maddie Ashman bekommt auf Social Media bereits Aufmerksamkeit mit ihren Songs in reiner Stimmung. Wir werden bald zwei mikrotonale Songs veröffentlichen – vielleicht werden sie ja auch einmal gepfiffen! ■

Aus dem Englischen übersetzt von Bastian Zimmermann

Tolgahan Çoğulu ist Professor an der İTÜ in Istanbul und Pionier der mikrotonalen Gitarre. Mit seiner verstellbaren Gitarre gewann er 2014 den Guthman-Wettbewerb. Über 40 Komponist:innen schrieben für ihn. Er gründete das erste Mikrotonal-Gitarrenfestival und die erste Fachabteilung weltweit.



Relationalität in harmonischen Systemen

Die Komponistin und
Bratschistin Catherine Lamb
im Gespräch mit Irene Lehmann

IRENE LEHMANN Es ist interessant, dass das Interesse an Stimmungssystemen verschiedenste Communities hervorbringt, die meist digital arbeiten.

CATHERINE LAMB Es ist wirklich fantastisch und positiv, dass solche Communities wachsen und Menschen weltweit miteinander in Verbindung treten. Auch, dass man mit elektronischen Instrumenten und Stimmungen so direkt arbeiten kann, sodass der Austausch einfach wird. Mich interessiert am meisten die Erfahrung der akustischen Entdeckung mit Instrumenten und Menschen – und das dauert einfach länger. Im digitalen Medium geht alles so schnell – man probiert etwas aus, hört dies oder das – aber es ist eine ganz andere Erfahrung, ob man etwas auf der Posaune, dem Cello oder der Klarinette erzeugt. Ich bin gerne mit Menschen im selben Raum und probiere Dinge gemeinsam aus.

IL Lass uns über dein Konzept des harmonischen Raums sprechen. Was bedeutet das für dein Komponieren?

CL Ich benutze gerne den Begriff »harmonischer Raum«, den James Tenney eingeführt hat. Er unterscheidet zwischen Tonhöhenraum und harmonischem Raum. Der Tonhöhenraum ist praktisch – hoch, tief, wo jemand seinen Finger hinsetzt, um eine bestimmte Tonhöhe zu erzeugen. Der harmonische Raum hingegen zeigt klangliche oder sympathetische Beziehungen, die oft weit auseinanderliegen. Zum Beispiel: Die Oktave, das Verhältnis 2:1, ist eine der einfachsten Beziehungen – aber sie ist »eins mal zwei«, also nicht nahe im Tonhöhenraum. Oft

liegen die harmonisch resonanteren Verhältnisse weiter auseinander. Der harmonische Raum zeigt, wie sich Dinge zueinander verhalten – darum geht es mir. Mich interessiert nicht so sehr, wo etwas im Tonhöhenraum liegt, sondern wie sich alles zueinander verhält. Es geht nicht darum, wie es zwischen die temperierten Tasten passt, sondern wie sie miteinander resonieren. Ich möchte diese Unterscheidung einfach machen. Was mich interessiert, ist die Relationalität und die verschiedenen Arten von Resonanzen, die unterschiedlichen Kombinationen folgen.

IL Öffnet das Konzept des harmonischen Raums neue Möglichkeiten für das Komponieren?

CL Ja, für mich wurde das zu einer Art Sog. Ich habe vor über 20 Jahren angefangen, das zu erforschen, und inzwischen ist es Teil meines gesamten Denkens geworden. Mein Verhältnis zur Harmonie hat sich völlig verändert – ich kann nicht mehr zurück. Das Arbeiten mit Harmonie ist nun ein integrierter Bestandteil meines Schaffens und nicht einfach nur eine erweiterte Technik. Es ist eine eigene Welt, um die sich meine Wahrnehmung ständig verschiebt.

IL Wenn man das System ändert, ändert sich alles darin. Und wenn wir über Beziehungen im harmonischen Raum sprechen, klingt es so, als ginge es um mehr als nur um technische Erweiterungen. Was bedeutet dir dieses Interesse an Relationalität?

CL Die einfachste Beschreibung ist vielleicht das numerische Denken – also die Verhältnisse. Bevor ich mit den Verhältnissen und ihrer Wirkung auf die Harmonie vertraut wurde, war mein erster Zugang tatsächlich über die indische Musik, wo ich das Konzept von Shruti kennengelernt habe – ein völlig anderer Zugang. Gleichzeitig gibt es aber auch eine Nähe zur frühen Musik und europäischen Harmonielehre. In der indischen

Musik ist es die Solostimme gegen die Tan-pura – ich mag diesen Begriff des »atmosphärischen Agenten«, weil es nicht als eigenständiges Instrument gesehen wird, sondern als harmoniegenerierender Klang, mit dem eine Person interagiert. Dabei entdeckt man diese winzigen Veränderungen im Timbre und in der Tonhöhe. Diese Art der Suche ist mir immer noch sehr nahe. Im indischen System benennt man das nicht mathematisch, das widerspricht der Tradition, aber es gibt all diese sehr spezifischen Orte, an denen man Färbungen finden kann. Das war mein Einstieg in die detailliertere Auseinandersetzung mit Harmonie. Später habe ich mit James Tenney gearbeitet, der sehr mathematisch und akustisch dachte, er wollte die Obertonreihe genau analysieren. Ich finde es spannend, zwischen dem theoretisch-wissenschaftlichen Zugang und dem intuitiven, intensiven Hören zu pendeln. Diese beiden Pfade stehen sich manchmal gegenüber – ich mag das und versuche, beide offen zu halten.

IL Das ist wohl eine geteilte Erfahrung – Strukturen sind hilfreich, aber wenn man tiefer hört oder studiert, stößt man auf Phänomene, die diese Strukturen infrage stellen. Wenn wir vom harmonischen Raum sprechen – werden diese Relationen etwa zwischen Solostimme und Ensemble verhandelt?

CL Wenn du eine Solostimme gegen eine Klangquelle stellst, dann veränderst nur du selbst etwas. Das ist eine andere sensorische Erfahrung – man bewegt sich intuitiv durch ein Klangfeld. Besonders mit der Stimme, etwa in der Dhrupad-Musik: Die feinen Veränderungen der Stimme sind gewissermaßen die Basis der Harmonie im indischen Klassiksystem, also Shruti. Ich denke, das ist der Ursprung der sensorischen Erfahrung von Harmonie. Wenn man mit einem Ensemble arbeitet und mit Harmonie, dann muss man navigieren: Wie kommt man in präzise Räume? Ich finde es spannend, nach diesen mathematischen, geometrischen, harmonischen

Beziehungen zu suchen. Natürlich ist es unmöglich, dass Musiker:innen sie exakt treffen, aber allein schon das Annähern und gelegentliche Erklingen ist faszinierend – und ich mag den menschlichen Aspekt daran. Mich interessiert nicht, das nur am Synthesizer zu machen. Digital ist heute vieles so leicht – aber da fehlt mir die Tiefe der Suche. Wie Dinge sich kombinieren – zwischen Instrumenten, aber auch zwischen Musiker:innen – ist einzigartig. Was jemand hört, kann völlig anders sein als das, was ich höre.

IL Einerseits macht die technische Entwicklung diese Musik für mehr Menschen zugänglich und fördert das Bewusstsein für Mikrotonalität. Aber eine technische Erfindung ohne tiefes Verständnis führt zu nichts. Eines deiner letzten Stücke war eine Musiktheaterproduktion. Deshalb würde ich gerne über die Stimme sprechen. Während andere Instrumente strukturierter sind, ist die Stimme viel flexibler. Wie arbeitest du damit?

CL Ich habe in letzter Zeit viel für Stimme geschrieben und das sehr genossen. Wenn man im westlich-klassischen System ausgebildet ist, kann es schwierig sein, bestimmte Dinge zu verlernen – man hat so lange trainiert, sich in das westliche temperierte System einzufügen. Es braucht etwas Zeit, um die eigene Klangproduktion umzustellen. Zum Beispiel die italienische Sängerin Amelia Cuni – sie kam ursprünglich aus der Klassik, ist dann zur indischen klassischen Musik übergegangen, zur Dhrupad-Musik. Sie sprach viel über die Veränderung der Stimmproduktion – hin zu einem vollen, klaren, komfortablen Klang. Ich denke, das ist auch mit manchen Praktiken der frühen Musik verbunden, wo die Stimme mehr wie ein Instrument funktioniert. Ich merke, dass es sehr angenehm ist, mit Sänger:innen zu arbeiten, die ihre Stimme wirklich wie ein Instrument begreifen. Es kann beängstigend sein, weil sich die Referenz verschiebt, aber man gelangt zu sehr einfachen, offenen

Verhältnissen – Dinge, die Sänger:innen intuitiv ohnehin schon machen, wie reine Quinten im Vergleich zu temperierten. Wenn es um komplexere Verhältnisse geht, ist es hilfreich, andere Instrumente als Anker zu haben – aber die Stimme ist tatsächlich ziemlich unendlich. Ein großartiges Instrument.

IL Neben dem harmonischen Raum und der Veränderung der Beziehungen zu Tonhöhe und Tonalität – interessiert dich auch die musikalische Beziehung zum realen Resonanzraum?

CL Ja, auf verschiedene Weisen. Man kann sich natürlich auf Raumresonanzen einstimmen. Bei Vokalstücken lässt sich das sehr

CL Mein tiefstes Verständnis eines klassischen Systems außerhalb des europäischen ist sicher das der indischen Musik, insbesondere der Dhrupad. Ich fühle mich dem immer noch sehr verbunden. Ich habe neulich mit Bahauddin Dagar gesprochen – ein Rudra-Veena-Spieler, ein großartiger Musiker. Er sagte, er wünsche sich mehr Austausch zwischen den Systemen, zwischen den Kulturen – auf eine Weise, die entmystifiziert. Man muss die indische klassische Musik nicht als spirituelle Versammlung betrachten, sondern kann einfach offen und vergleichend darüber sprechen. Ein anderer Lehrer von mir war Mani Kaul – ein Filmemacher und Sänger. Er sprach über die Unterschiede im visuel-

Natürlich ist es unmöglich, dass Musiker:innen sie exakt treffen, aber allein schon das Annähern und gelegentliche Erklingen ist faszinierend.

leicht anpassen – manche meiner Stücke sind da flexibel, je nachdem, in welchem Raum man sich befindet. Manchmal ist es aber auch hilfreich, Raumresonanzen zu vermeiden. Ich habe eine Serie von Stücken, in denen ich eine Filtertechnik benutze: Ich stelle Mikrofone außerhalb des Raums auf und schicke das Signal durch SuperCollider, wo ich mit resonanten Bandpass-Filtern bestimmte Frequenzen filtere. Manchmal ist das sehr spannend – bei Feedbacks zum Beispiel oder wenn bestimmte Frequenzen aufgegriffen werden, weil ich sie auf harmonische Beziehungen des Stücks stimme. Ich fixiere nichts an einen bestimmten Raum, aber ich genieße, was in unterschiedlichen Räumen passiert.

IL Um deine kompositorische Technik zu entwickeln, hast du dich mit der klassischen indischen Musik beschäftigt. Wie wichtig sind dir diese transkulturellen Ansätze für neue Wege im Umgang mit Harmonie? Und wie offen sind aus deiner Erfahrung heraus akademische Institutionen für solche Impulse?

len Denken zwischen Indien und Europa. Ich denke, es wäre unglaublich, mehr Perspektiven zu haben – etwa auch aus persischen oder arabischen Modalitäten und anderen Systemen. Ich liebe diese Verschiebungen in Ton und Timbre – wie sie selbst das Konzept von Modalität verändern. Ich würde all diese Elemente gerne gemeinsam auf den Tisch bringen, mit Praktiker:innen, die darüber diskutieren – nicht um sie in ein anderes System zu zwingen, sondern um gemeinsam daraus Neues zu schaffen.

IL Das passt gut zum Konzept des harmonischen Raums. Deine Musik wird ja weiterhin im Rahmen klassischer Konzerte aufgeführt. Spürst du da Reibung – oder sind die Leute offen?

CL Das Interesse wächst. Als ich vor etwa 20 Jahren damit anfang, in diese Richtung zu arbeiten, sagte man mir: »Niemand wird deine Musik spielen wollen – das ist zu schwierig, da kommt niemand rein.« Selbst bei meinen

Lehrern wie James Tenney war das damals noch sehr neu, zumindest in seinem Arbeitsfeld. Es fehlten die Begriffe, die Konzepte. Heute ist das ganz anders. Es interessieren sich immer mehr Menschen dafür, und es gibt viele Musiker:innen, die es spielen wollen.

u. Denkst du, diese Art zu komponieren hat immer noch subversives Potenzial – oder ist es dafür zu technisch?

cl. Ich denke, ja, es hat etwas Subversives. Manchmal habe ich das Gefühl, dass Leute sich davon bedroht fühlen. Für mich öffnet es einfach alles. Wenn man Intonation, Akustik und harmonische Relationen detaillierter studiert, bekommt alles mehr Tiefe. Der Hauptwiderspruch liegt in der Art, wie Harmonielehre in westlichen Institutionen gelehrt wird. Man kann es so sehen: Es öffnet den Blick und gibt mehr Einsicht – oder es widerspricht dem, was gelehrt wird. Ich glaube, die Angst ist, dass es dem widerspricht. Ich hingegen denke eher positiv: Für mich ist es schlicht ein Studium der Akustik. Als ich jünger war, war ich oft frustriert, dass meine Lehrer:innen nicht detaillierter über Akustik sprechen konnten. Man sagte mir sogar, ich könne nicht richtig intonieren – weil ich nicht in das System passte. Besonders als ich mit der Bratsche anfang. Ich erinnere mich an ein Doppelgriff-Studium – ich nahm es mit nach Hause, hörte all diese verschiedenen Färbungen, je nachdem, wo der Finger lag – und brachte es zurück. Ich genoss es, diese Unterschiede zu hören. Und mein Lehrer war einfach nur genervt. Da war der Widerstand. Es ist eine andere Art zu hören – wie Dinge interagieren, welche sekundären, tertiären Ordnungen von Resonanzen entstehen – statt sich in das temperierte System einzufügen. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Bastian Zimmermann

Catherine Lamb ist Komponistin und Bratschistin. Sie erforscht feine Klangverhältnisse, arbeitet mit mikrotonaler Harmonik und liebt langsame Prozesse. Ihre Musik bewegt sich zwischen westlicher Tradition, indischer Klassik und experimenteller Klangforschung.



»Ich liebe es, wenn Musik vertraut klingt – und doch seltsam.«

Ein Interview mit der britischen Komponistin und Sängerin Maddie Ashman

GENOËL VON LILIENSTERN Was ist dein musikalischer Hintergrund?

MADDIE ASHMAN Ich habe mit sieben Jahren angefangen, Gitarre zu spielen – kurz darauf kamen Cello und Klavier dazu. Ich bin klassisch ausgebildet, habe in Orchestern gespielt und in Chören gesungen, aber gleichzeitig auch Rock-, Punk- und Metal-Bands geliebt. Ich höre immer schon sehr unterschiedliche Musik – Genregrenzen haben mich nie interessiert.

Dass ich 21 Jahre alt wurde, ohne je von der Geschichte der Stimmungssysteme oder von gleichstufiger Stimmung gehört zu haben, war ein Schock.

gvl Wie bist du zur Mikrotonalität gekommen?

MA Ich spielte *Warblework* von Cassandra Miller auf dem Cello und bemerkte, dass die Obertöne auf meinem Instrument nicht mit den Klaviertönen übereinstimmten. Plötzlich ergab es Sinn, warum sich das Zusammenspiel von Cello und Gesang anders anfühlt, sobald ein Klavier dabei ist. Dass ich 21 Jahre alt wurde, ohne je von der Geschichte der Stimmungssysteme oder von gleichstufiger Stimmung gehört zu haben, war ein Schock. Ich habe dann ein Forschungsprojekt zu Just Intonation gemacht. Nach dem Hören von Michael Harrisons Album *Revelation* habe ich ihn kontaktiert – seine Arbeit

war unglaublich inspirierend. Seitdem lässt mich das Thema nicht mehr los.

gvl Woran arbeitest du im Moment?

MA Ich schließe gerade ein Album mit Songs in Just Intonation ab. Die Stücke bewegen sich zwischen Avant-Pop, Alternative und elektronischer Produktion – Stimme und Cello stehen im Mittelpunkt, begleitet von Drums und elektronischen Sounds. Die erste Single Toffee ist bereits erschienen. Ich freue mich riesig darauf, bald den Rest zu teilen!

gvl Welche mikrotonalen Konzepte oder Ansätze interessieren dich derzeit am meisten?

MA Mich fasziniert Just Intonation – die Idee, dass alle Töne miteinander verbunden sind, dass man harmonische Räume schaffen und darin auf Entdeckungsreise gehen kann. Ich liebe es, mit Musik zu spielen, die gleich-

zeitig vertraut und fremd klingt: Melodien und Harmonien, die konsonant wirken, aber durch ihre Stimmung anders klingen. Besonders spannend finde ich Pitch Drift, Comma Modulation und das bewusste Spiel mit Tonhöhe versus Intonation.

gvl Was macht mikrotonale Musik für dich so besonders?

MA Sie kann auf sehr subtile Weise Emotionen transportieren. Mikrotonale Harmonik beeinflusst auch Rhythmus und Textur auf eine Weise, die oft überraschend ist. Diese komplexe Wechselwirkung zwischen Stimmung, Ausdruck und Struktur macht für mich ihren Reiz aus.

gvl Haben Internet-Persönlichkeiten wie Adam Neely oder Jacob Collier das globale Interesse an Mikrotonalität gesteigert?

ma Ich habe Adam Neelys Arbeit erst kürzlich entdeckt, daher kann ich dazu wenig sagen. Jacob Collier hat sicher einen Einfluss. Für mich persönlich waren aber andere Musiker*innen entscheidender – etwa King Gizzard & The Lizard Wizard, Zhea Erose, Tolgahan Çoğulu oder Sevish.

gvl Welche Rolle spielen digitale Communities wie Discord, YouTube oder Podcasts für dich als mikrotonale Musikerin?

ma Weniger als man vielleicht denkt. Für mich waren eher Bücher wie *The Harmonic Experience* wichtig, außerdem ein paar Unterrichtsstunden bei Michael Harrison, Experimente mit Tolgahan Çoğulus Fretlets-Gitarren und das Wissen von Marc Sabat – zum Beispiel auf seiner Website.

gvl Beobachtest Du eine genreübergreifende Bewegung in der mikrotonalen Musik?

ma Ja, und ich finde das großartig. Mikrotonalität ist kein Stil, sondern ein Werkzeug – sie lässt sich in viele musikalische Kontexte einbauen, gerade auch außerhalb des akademischen Umfelds. Ich sehe meine eigene Arbeit nicht als Subversion, sondern als natürliche Fortsetzung meiner experimentellen Neugier. Es geht nicht darum, etwas zu bekämpfen, sondern neue Möglichkeiten zu entdecken.

gvl Viele, die sich für Just Intonation interessieren, wollen die Grenzen der 12-Ton-Gleichstimmung überwinden. Andere wiederum sehen alternative Stimmungen als Raum für klangliche Abenteuer. Wie stehst du dazu?

ma Ich sehe mich definitiv auf Seite der Abenteuer*innen! Für mich ist Just Intonation kein besseres System – aber es eröffnet

Räume, die tiefer und reicher sind als das, was ich in der 12-Ton-Welt erlebt habe. Es geht mir weniger um Korrektur als um Horizonterweiterung.

gvl Du hast auf Instagram über 100.000 Follower – ist das ein Zeichen dafür, dass experimentelle Musik heute mehr Offenheit erfährt als früher?

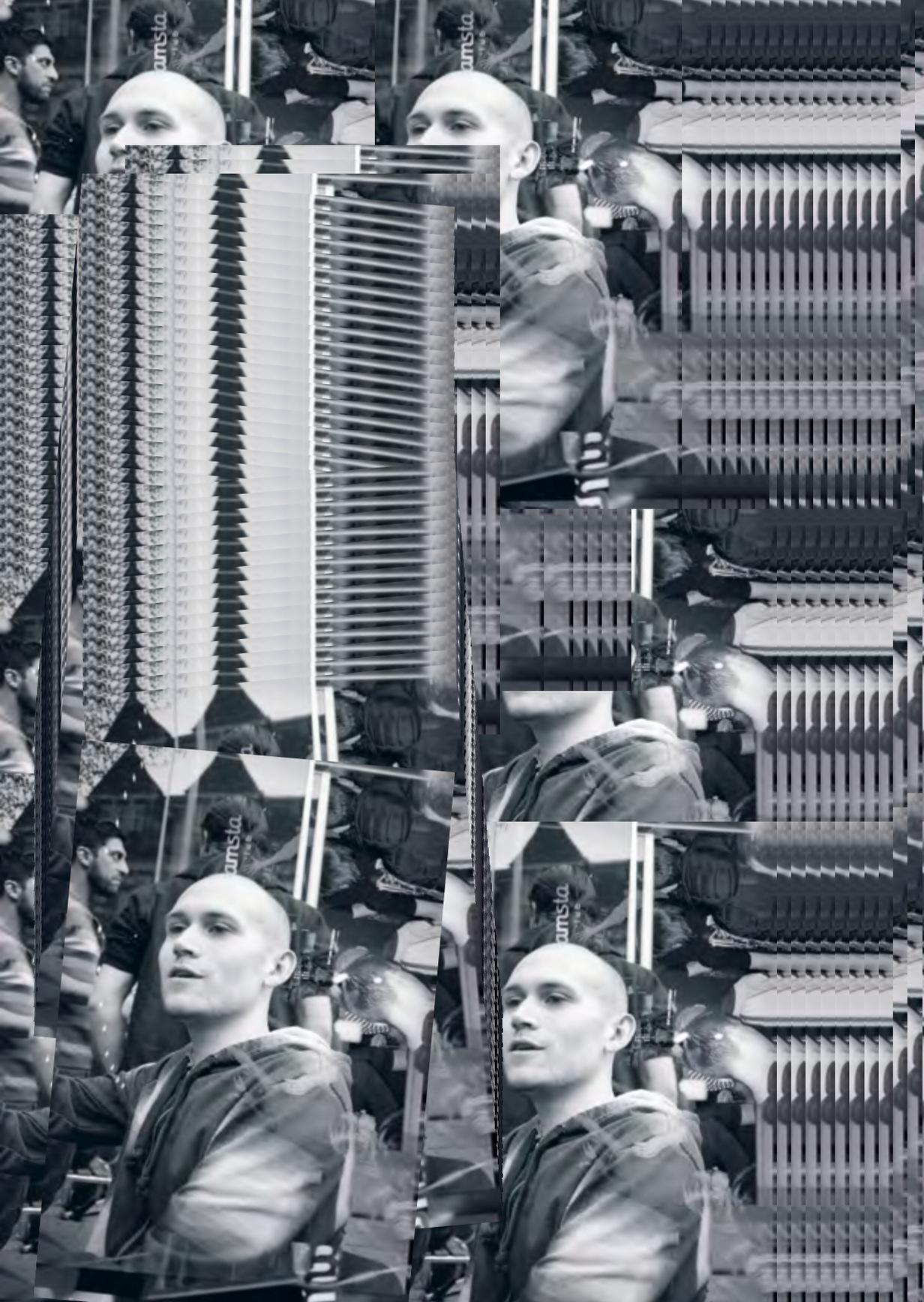
ma Vielleicht ja. Ich glaube, kurze Videos spielen dabei eine große Rolle. Sie zeigen Menschen Dinge, mit denen sie sonst nie in Berührung kämen. Oft sind es gerade die seltsamen, überraschenden Inhalte, die hängen bleiben – also genau die Art von Musik, die ich mache.

gvl Arnold Schönberg glaubte, dass man irgendwann seine Melodien auf der Straße pfeifen würde – was nie so ganz eingetreten ist. Könnte mikrotonale Pop-, Folk- oder Clubmusik bald im Mainstream ankommen?

ma Vielleicht – ich hoffe, mein neues Album trägt ein bisschen dazu bei! Aber wir werden sehen... ■

Aus dem Englischen übersetzt von Bastian Zimmermann

Maddie Ashman ist eine britische Komponistin, Sängerin und Avant-Pop-Künstlerin. In ihrer Musik verbindet sie Mikrotonalität mit zugänglichen Songformen, Stimme und Cello mit Elektronik. Ihre EP *Otherworld* war ein Bandcamp-Bestseller (#1 in Folk), ihre Videos erzielen über 10 Millionen Views.



„Die eigentliche Revolution ist, wenn Leute xenharmonische Melodien pfeifen – ohne zu wissen, was das ist.“

Ein Interview mit dem britischen EDM-Musiker Sevish

GENOËL VON LILIENSTERN Was ist dein musikalischer Hintergrund?

SEVISH Ich habe Musik in der Schule gelernt, aber nie gern öffentlich musiziert. Ich bevorzuge es, allein aufzunehmen und zu experimentieren. Geprägt haben mich vor allem nächtliche Autofahrten mit Freunden, bei denen wir gebrannte CDs mit unserer selbstproduzierten Musik austauschten. Heute produziere ich elektronische Musik als Hobby – Drum and Bass, Techno, Ambient, solche Sachen.

gvl Wie kam dein Interesse an Mikrotonalität zustande?

s Ich war fasziniert von der Gamelan-Musik Indonesiens und entdeckte dabei, dass sie ein völlig anderes Stimmungssystem verwendet. Gleichzeitig war ich auf der Suche nach musikalischen Wegen, auf denen man noch etwas Neues sagen kann. Anfangs hat mich mikrotonale Musik nicht überzeugt – bis ich Werke von Elaine Walker, Randy Winchester und Easley Blackwood hörte. Da wurde mir klar, dass Mikrotonalität Emotionen auslösen kann, die ich so noch nie erlebt hatte. Seitdem ist sie Teil meiner eigenen Arbeit.

gvl Haben Online-Communities wie Discord oder YouTube eine Rolle für deine Entwicklung gespielt?

s Absolut. Gruppen wie die Xenharmonic Alliance sind voll von Theoretikern, die neue Skalen und Stimmungssysteme entwickeln und erklären. Für mich ist das wie eine Fundgrube – ich kann diese Systeme als »gefundene Objekte« verwenden, ohne jede Theorie selbst erarbeiten zu müssen.

gvl Denkst du, dass Musiker wie Adam Neely oder Jacob Collier viel zur Popularisierung von Mikrotonalität beigetragen haben?

s Sie haben definitiv einen Einfluss, auch wenn ich ihren globalen Impact schwer einschätzen kann.

gvl Wie wird denn deine eigene mikrotonale Arbeit innerhalb der elektronischen Musikszene wahrgenommen?

s Ich wünsche mir, dass mein Werk über die Mikrotonalität hinaus wahrgenommen wird – weil es um mehr geht als nur um Stimmungssysteme. Bislang scheint mein Publikum vor allem aus Menschen zu bestehen, die gezielt nach mikrotonaler Musik suchen. Aber wenn ich jemanden dazu inspirieren kann, es noch besser zu machen, wäre das ein großer Erfolg.

gvl Was meinst Du, wie hat sich xenharmonische Musik in den letzten zehn Jahren verändert?

s Früher konnte ich noch halbwegs verfolgen, was in der Szene passierte – heute ist das unmöglich. Es sind viel mehr Menschen aktiv, und viele von ihnen sind gar nicht mehr Teil der ursprünglichen Online-Communities. Das ist ein gutes Zeichen: Es zeigt, dass sich diese Praxis über ihre Subkultur hinaus verbreitet.

gvl Beobachtest Du eine genreübergreifende Bewegung in der mikrotonalen Musik?

s Ja, ganz klar. Mikrotonalität ist kein Genre, sondern eine Technik – und lässt sich auf

jedes Genre anwenden. Es gibt so etwas wie ein stilles Gemeinschaftsprojekt, xenharmonische Varianten aller populären Musikrichtungen zu entwickeln. Der Weg dahin ist noch lang, aber die Richtung stimmt.

gvl Ist deine mikrotonale Arbeit subversiv gegenüber musikalischer Tradition – oder eine logische Weiterentwicklung?

s Was einmal experimentell war, wurde für mich zur Routine. Heute fühlt sich Mikrotonalität für mich ganz selbstverständlich an – nicht als Subversion, sondern als Grundlage. Neue Hörer empfinden meine Musik wahrscheinlich als fremdartiger, als ich selbst es tue.

gvl War elektronische Musik besonders prädestiniert für mikrotonale Experimente – wegen ihrer technischen Offenheit?

s Definitiv. Mit digitalen Synthesizern kann man auf Knopfdruck völlig neue Stimmungssysteme ausprobieren. Kein akustisches Instrument bietet so viel Flexibilität. Selbst Instrumente mit freier Tonhöhe wie Geige oder Stimme hängen von der Fähigkeit der Interpreten ab, sich auf neue Systeme einzustellen. Die elektronische Musik hat bei der Erforschung von Mikrotonalität einen klaren Vorsprung – allein durch die schiere Anzahl an Möglichkeiten.

Aber man muss auch sagen, traditionelle Stimmungssysteme wie die 12-Ton-Gleichstimmung, Ragas, Maqams oder Slendro sind eingebettet in Instrumente, Unterricht, Repertoire und soziale Praxis. Nicht-traditionelle, also xenharmonische Stimmungen, werden dagegen oft von Einzelpersonen genutzt, die auf der Suche nach Neuem sind. Diese beiden Kategorien sind sehr verschieden – sie unter dem Begriff der Mikrotonalität zusammenzufassen, sorgt oft für Verwirrung. Es ist hilfreicher, klar zu benennen, mit welchen Systemen wir arbeiten und woher sie stammen.

gvl Könnte mikrotonale Musik irgendwann den Mainstream erreichen – ähnlich wie Schönberg es sich einst für die Zwölftonmusik erhofft hat?

s Vielleicht hat Schönberg ja noch eine Chance! Was Mikrotonalität betrifft: Möglich ist es, aber ich bin da kritisch. Die meisten Menschen interessieren sich nicht dafür, welche Stimmung oder welcher Kompressor verwendet wurde – das sind technische Details, die nur uns Kreative wirklich bewegen. Für mich wäre der echte Durchbruch, wenn Menschen xenharmonische Melodien pfeifen, ohne zu wissen, was xenharmonisch bedeutet.

gvl Woran arbeitest du aktuell?

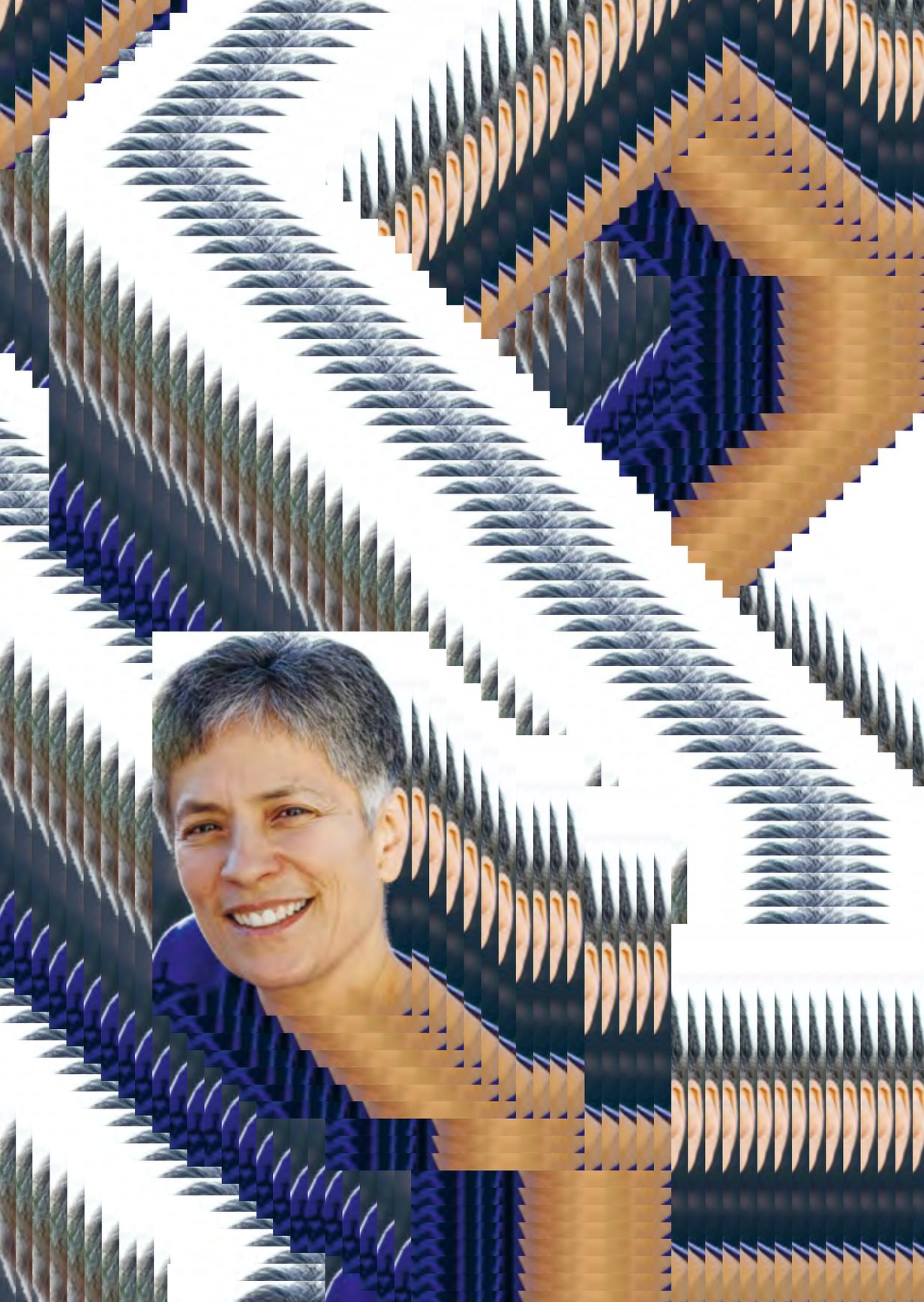
s Ich lerne gerade E-Gitarre. Natürlich will ich sie in mein mikrotonales Universum integrieren – also habe ich einen Weg gefunden, Mikrotonalität auf einer Standardgitarre zu spielen: Wenn man die Saiten in neutralen Terzen (3,5 Halbtöne) stimmt, kann man alle Vierteltöne nutzen – ganz ohne Umbau.

gvl Welche mikrotonalen Ansätze interessieren dich derzeit besonders?

s Ich liebe ungleichmäßige, modal klingende Skalen mit starker Melodik – aber mit dem Twist, dass sie sich nicht in der Oktave, sondern etwa in der None, Undezime oder Duodezime wiederholen. Dadurch entsteht beim Aufsteigen in der Skala ein Gefühl von Modulation – fast wie ein automatischer Tonartwechsel. Wenn man so eine Skala einmal erstellt hat, wird es überraschend leicht, damit farbenreiche, bitonale Melodien zu schreiben. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Bastian Zimmermann

Sevish ist ein britischer Produzent elektronischer Musik, der Drum 'n' Bass, Ambient etc. mit unkonventionellen Stimmungen und komplexen Rhythmen verbindet. Seine Musik klingt zugleich verzerrt und tanzbar – ein Spiel mit der Wahrnehmung von Tonalität.



Meta-Tonalität und andere Möglichkeitsräume

Ein Interview mit der Komponistin
Dolores Catherino

GENOËL VON LILIENSTERN In welchem Rahmen entsteht deine Musik?

DOLORES CATHERINO Meine Kompositions- und Performanceprozesse finden ausschließlich in meinem Studio statt. Jeder Controller hat seine eigene elegante, wenn auch etwas eigenwillige Art, mikrotonale Tonanordnungen via MIDI umzusetzen. Manchmal führt das zu Konflikten – sporadisch treten Artefakte oder sogar Abstürze am Computer auf. Ich arbeite mit einem iMac, der die mikrotonalen MIDI-Zuordnungen über die App Universal Tuning Editor (UTE) via IAC-Bus (ein virtuelles MIDI-Port) an Cubase weiterleitet. Der UTE nutzt Mikropitch-Bending, um Tonhöhen bestimmten MIDI-Notennummern zuzuordnen – und das macht ihn (fast) universell einsetzbar mit beliebigen VST-Klangerzeugern, solange man einen Pitchbend-Wert von ± 1 einstellen kann. Andere Tuning-Apps setzen auf unterschiedliche Skriptformate, die leider nicht einheitlich von virtuellen Instrumenten unterstützt werden.

gvl Und trittst du auch live auf?

dc Wegen dieser technischen Instabilitäten sind Live-Auftritte derzeit nicht möglich – oder mit einem hohen Risiko verbunden. Ich denke aber, dass diese Probleme in Zukunft gelöst werden, wenn neue Controller das Pitch-Mapping intern verarbeiten können.

gvl Du beschreibst deine Musik als polychromatische Musik. Was kennzeichnet diese?

dc Polychromatische Musik ist ein vereinheitlichendes System, das jede beliebige Tonleiter umsetzen kann. Damit entfällt

die Notwendigkeit, für jedes mikrotonale Tuning neue Symbole zu erlernen. Die farbliche Umsetzung von Tonhöhen wirkt auf mich intuitiver und lesbarer als winzige Zeichen oder Brüche in einer Partitur. Es vereint eine absolute Serie (spektral: ROYGBIV) mit relativen Farbzuteilungen – z.B. ist ein A in Rot je nach Stimmung eine andere Frequenz, aber in der Farblogik bleibt Rot grundsätzlich tiefer als Gelb, unabhängig vom System.

Mit dieser allgemein verständlichen, farbcodierten Tonhöhennotation lässt sich eine Art assoziative Synästhesie gezielt entwickeln – was mich persönlich sehr interessiert.

gvl Der Begriff xenharmonisch bezieht sich einerseits auf bestimmte temperierte Tonsysteme, andererseits auf eine digitale Community, die Mikrotonalität jenseits aller Genrengrenzen diskutiert. Was bedeutet xenharmonisch für dich?

dc Für mich ist xenharmonisch ein philosophisches Prinzip, das alle Tonhöhen-systeme als gleichwertig betrachtet – also nicht hierarchisch. Es schreibt keine bestimmte Methode vor, sondern steht für Offenheit gegenüber der Vielfalt und dem Potenzial von Tonhöhen als kontinuierlich wahrnehmbares Phänomen. Polychromatische Musik lässt sich in diesem Sinn als ein universelles System verstehen, das die xenharmonische Idee unterstützt: eine endlose Entdeckungsreise durch das Tonhöhenspektrum.

gvl Du arbeitest unter anderem mit digitalen Instrumenten wie hexagonalen oder kontinuierlichen Keyboards. Welche neuen Ausdrucksmöglichkeiten haben diese Interfaces dir eröffnet? Gibt es Dinge, die du dir noch wünschst?

dc Die eigentliche Revolution dieser neuen Tastaturdesigns liegt für mich in der Erweiterung über die 128 MIDI-Noten pro Kanal hinaus. Der UTE erstellt eine Tonhöhen-Zuordnung durch Mikro-Pitchbending (also

feiner als ein Halbtonschritt). Das erlaubt bei mir derzeit bis zu 15-stimmige Polyphonie, weil ich Kanal 1 für globale Effekte wie Modulation oder Pitchbend reserviere.

gvl Die Klänge, mit denen du deine harmonischen Strukturen gestaltest, haben einen sehr reichen Charakter – ideal für drone-artige Musik. Wie wählst du die Klangfarben für diese Basistöne aus?

dc Anfangs habe ich ein helles Synth-Preset verwendet, das als Kontrollklang diente – damit man Tonfarbe (Timbre) und Tonhöhenfarbe (Pitch-Color) gut voneinander unterscheiden konnte. Mittlerweile nutze ich vielschichtige, multitimbrale Klänge, um die Wechselwirkungen und Wahrnehmungseffekte zwischen Tonhöhe und Klangfarbe besser zu erforschen. Generell bevorzuge ich Klänge ohne viel Modulation, ohne Chorus oder Flanger – also ohne Interferenzeffekte. Die Kombination verschiedener multitimbaler Quellen (wie Kontakt, Omnisphere oder Unify) scheint ein Feld zu sein, dem ich ein ganzes Leben widmen könnte – meine Fähigkeiten darin sind aber derzeit noch recht grundlegend.

gvl Auf deiner Website sprichst du davon, dass sich die visuelle Technologie mittlerweile viel weiter entwickelt hat als die akustische. HD-Video ist heute Standard. Wie könnte deiner Meinung nach eine sinnvolle Weiterentwicklung im Audiobereich aussehen?

dc Hochauflösende Audioverarbeitung (>20kHz), die von den Mikrofonen bis zur Software und den Codecs konsequent umgesetzt wird, könnte es ermöglichen, auch ultrasonische harmonische Wechselwirkungen innerhalb des hörbaren Bereichs wahrnehmbar zu machen. Ein Aspekt der harmonischen Auflösung fehlt uns derzeit noch – man hört das zum Beispiel im Unterschied zwischen einer Live-Gong-Performance und deren CD-Aufnahme. Ich bin außerdem sehr gespannt

auf immersives Audio und darauf, Klänge künftig eher frequenzbasiert als objektbasiert (Instrument, Spur etc.) räumlich zu platzieren.

gvl Seit etwa 2016 beobachten wir in vielen Bereichen einen regelrechten Boom mikrotonaler Musik. Der EDM-Produzent Sevish hat gesagt, man könne inzwischen kaum noch den Überblick behalten. Stecken wir vielleicht mitten in einer langsamen musikalischen Revolution – hin zu einer farbenreicheren, mikrotonal geprägten Musik, die auch außerhalb ihrer Nische wahrgenommen wird?

dc Das ist eine faszinierende Frage! Sie fällt in eine Zeit, in der KI zunehmend fähig wird, konventionelle Musik in konventionellen Temperierungen, dem 12EDO, zu erzeugen. Wenn man Tonhöhe als kontinuierliches Wahrnehmungsphänomen begreift, öffnen sich unendlich viele neue Ausdrucksmöglichkeiten. Ein intuitives, universelles System der Tonfarben könnte diesen Übergang entscheidend erleichtern.

gvl Was interessiert dich besonders an der Mikrotonalität? Welche Phänomene verdienen es, weiter erforscht zu werden?

dc Am spannendsten finde ich die Idee, Tonhöhe nicht als gestufte Reihe, sondern als Kontinuum zu verstehen. Wir können deutlich mehr Tonhöhen unterscheiden, als unser monochromatisches Musiksystem zulässt. Die ästhetischen und wahrnehmungsbezogenen Möglichkeiten einer Musik, die Mikrointervalle (Harmonie) mit Obertönen, Inharmonischen und Untertönen kombiniert, könnten ganz neue Dimensionen des Musizierens eröffnen.

gvl Eine Anmerkung zum Hören deiner Musik online: Deine Stücke laden zu aufmerksamem, meditativem Hören ein. Auf Bandcamp finde ich meist Tracks zwischen

drei und sieben Minuten – viel zu kurz, wie ich finde! Gibt es auch längere Formate oder Veröffentlichungen?

dc Danke für das schöne Feedback! Darüber habe ich ehrlich gesagt noch nicht nachgedacht. Eine Möglichkeit wäre vielleicht, die Wiedergabegeschwindigkeit stark zu verlangsamen – dadurch könnten sich auch andere harmonische und räumliche Ebenen noch deutlicher entfalten.

gvl Würdest du der Beobachtung zustimmen, dass deine Musik etwas Spirituelles oder Kosmisches an sich hat?

dc Das ist ein interessanter Gedanke. Ich sehe das polychromatische System als eine neue Musiksprache mit erweiterten Ausdrucks- und Wahrnehmungsmöglichkeiten. Meine Kompositionen sind für mich meta-tonal – sie erinnern an Tonalität, liegen aber jenseits von konventioneller modaler oder chromatischer Harmonik. Dadurch klingt die Musik fremdartig, aber zugleich vertraut – nicht beliebig oder atonal. Meta-tonal bedeutet für mich auch, dass konventionelle Tonalität als Teilmenge enthalten sein kann.

gvl Wir haben auch mit Hear Between the Lines aus Hamburg gesprochen. Du hast 2023 mit ihnen an dem Album *Radical Tenderness* zusammengearbeitet. Wie sah die Zusammenarbeit konkret aus? Habt ihr Ideen und Tracks hin und her geschickt?

dc Ich habe ihnen ein Basis-Track geliefert, den sie dann bearbeiten und erweitern konnten.

gvl Woran arbeitest du aktuell?

dc Gerade versuche ich, das Continuum Fingerboard als melodisches Element in mein neues Stück *Paradox 'is' Truth* einzubinden. Das ist aus mehreren Gründen eine Herausforderung: Erstens muss ich die Melodie so

gestalten, dass sie die subtilen polychromatischen Harmonien nicht überdeckt. Zweitens ist es eine Gratwanderung, die Intonation der Melodie mit mikrotonalen Tonleitern, also nicht-intoniert, so abzustimmen, dass sich das kontinuierliche Wesen der Tonhöhe und ihre spannungsgeladene Expressivität klar entfaltet – und das Ohr sich auf diese neue, resonante und nicht dissonante Klanglichkeit einstellen kann. Der nächste Schritt wäre, Instrumentalist:innen und Sänger:innen zu bitten, diese Melodie live umzusetzen – und meine Stücke vom rein elektronischen in den elektroakustischen Bereich zu überführen!

gvl Ja! Wohin führt es uns in Zukunft?

dc Ich bin sehr gespannt auf die musikalische Zukunft. Die Technologie stellt uns viele neue Werkzeuge zur Verfügung, mit denen wir die Grenzen von Musik, Klang und akustischer Wahrnehmung erweitern können. Künstliche Intelligenz kann uns von den mühsamen Aufgaben des kreativen Prozesses entlasten – Scoring, Editieren, Templates, Troubleshooting – und zugleich neue kreative Möglichkeiten eröffnen. Entscheidend wird dabei sein, KI bewusst und diszipliniert als kreative Ergänzung zu nutzen – mit klarem Fokus und Intention. Kulturgeschichtlich bemisst sich der Wert einer Sache oft an der Seltenheit – und das könnte in Zukunft dazu führen, dass wir Musik verstärkt danach beurteilen, ob sie von Menschen oder Maschinen geschaffen wurde. Vielleicht erleben wir dann ein gesteigertes Interesse an menschlicher Gegenwartsmusik, an Nostalgie – und eine neue Wertschätzung für musikalisches Können im Live-Spiel. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Bastian Zimmermann

Dolores Catherino ist eine Komponistin und Forscherin, die ein polychromes Musiksystem geschaffen hat, das einen einheitlichen Rahmen für die Verwendung jeder Art von Mikrotonskala bietet.



EDO im Bandformat

Ein Interview mit Ben Spees
von der Band *The Mercury Tree*

GENOËL VON LILIENSTERN Ben, was ist dein musikalischer Hintergrund?

BEN SPEES Nichts Besonderes: Ich hatte als Kind Suzuki-Klavierunterricht, habe als Teenager Gitarre gelernt und wollte dann unbedingt in einer Rockband spielen. Später habe ich mich intensiver mit Musiktheorie beschäftigt, aber meine Wurzeln liegen eher im autodidaktischen Experimentieren als in akademischer Ausbildung. Ich war immer fasziniert von klanglichen Möglichkeiten, die außerhalb des Gewöhnlichen liegen.

gvl Wann und wie ist The Mercury Tree entstanden?

bs Die Band wurde 2006 in Portland gegründet, kurz nachdem ich dorthin gezogen war. Anfangs klangen wir nach Alternative Rock mit komplexen Rhythmen und ungeraden Taktarten. Es hat ein paar Jahre gedauert, bis sich das Zusammenspiel eingespielt hatte. Mit unserem Drummer Connor Reilly – seit 2010 – und dem Bassisten Oliver Grant Campbell – seit 2014 – wurde das Ganze dann richtig rund. Mit dieser Besetzung entwickelten wir unseren eigenen Sound weiter, tourten häufiger und bekamen zunehmend Zuspruch – vor allem aus der Prog-Community. Ab etwa 2017 kam dann der große Umbruch: Wir wurden totale Mikrotonalitäts-Fans und haben uns seitdem vor allem auf 17-EDO konzentriert.

gvl Hast du von Anfang an mikrotonal gearbeitet?

bs Nein, das kam später. Nach jedem Album suche ich nach neuen Ideen. Ich war immer auf der Suche nach Wegen, das Klangspektrum zu erweitern – im Geiste dessen, was

»progressive« Musik eigentlich bedeuten sollte. Irgendwann wurde mir klar: Mit nur 12 Tönen sind die Möglichkeiten begrenzt. Warum also nicht mehr? Ich stimmte meinen Synth auf Vierteltöne und fand das zuerst absurd – wie Zirkusmusik aus einem Fiebertraum. Aber irgendetwas daran blieb hängen. Später entdeckte ich dann Werke von Künstlern wie Brendan Byrnes, Cryptic Ruse und Wendy Carlos – das hat mein musikalisches Weltbild komplett verändert. Ein Schlüsselmoment war, als wir auf Tour durch die Redwoods in Kalifornien fuhren und *Micropan-gaea* von Byrnes hörten. Wir sahen uns an und wussten: Das ist die Zukunft. Wir müssen das machen! Seitdem gibt es kein Zurück.

gvl Welche Rolle spielen digitale Communities für dich?

bs Eine sehr große. Die Facebook-Gruppe Xenharmonic Alliance war anfangs meine wichtigste Anlaufstelle. Die Community war unglaublich offen und hilfsbereit, gerade in den ersten Jahren meiner mikrotonalen Reise. Inzwischen passiert viel auf Discord – dort gibt es intensive Diskussionen, oft auch mit sehr eigensinnigen Positionen. Die XA-Discord-Community hat fast schon ihre eigenen Denkschulen entwickelt. Natürlich gibt es manchmal ermüdende Debatten über Terminologie oder mathematische Details, aber letztlich sind diese digitalen Räume unverzichtbar.

gvl Hast du deine Instrumente für Mikrotonalität angepasst?

bs Ja, absolut. Ich habe mittlerweile eine absurde Anzahl an Gitarren mit Spezialbünden – und auch ein paar Bässe – mit Hilfe sehr aufgeschlossener Gitarrenbauer, die man gar nicht so leicht findet! Wenn man viele verschiedene EDOs spielen will, bleibt einem nichts anderes übrig, als das Instrument entsprechend anzupassen. Für 17-EDO geht es einigmaßen auf dem Keyboard, aber bei

Gitarren ist das deutlich aufwendiger. Ich habe auch viel mit Software-Synths gearbeitet, aber das haptische Spielgefühl einer Gitarre ist für mich durch nichts zu ersetzen.

gvl Was hat dich an 17-EDO besonders interessiert? Welche klanglichen Möglichkeiten oder Farben sind für dich einzigartig?

bs In 17-EDO sind die großen Intervalle etwas schärfer und die kleinen etwas flacher als im 12er-System – aber sie bleiben klar erkennbar. Dadurch entsteht für mich

17-EDO erlaubt es dir, jederzeit so »normal«
oder so seltsam zu klingen, wie du möchtest.

ein stärkerer Kontrast zwischen Dur und Moll, und gleichzeitig ein interessanter Raum dazwischen, in dem neutrale Intervalle ihre eigene Identität entfalten können. Ich liebe neutrale Intervalle, vor allem in melodischen Linien. 17-EDO enthält kleine, große und neutrale Varianten aller Intervalle und Akkorde – plus zwei verschiedene Tritoni. Das System erlaubt es dir, jederzeit so »normal« oder so seltsam zu klingen, wie du möchtest. Es ist enorm vielseitig bei vergleichsweise wenigen Tönen – und dazu auf der Gitarre sehr ergonomisch spielbar.

gvl Gibt es EDO-Stimmungen, die du – wie du mal sagtest – für »relativ furchtbar« hältst?

bs Ganz persönlich finde ich 14, 16 und 18-EDO ziemlich schwer gut klingen zu lassen, aber es ist möglich. Besonders schwierig wird es, wenn eine Stimmung keine vernünftigen Quarten und Quinten enthält. Andererseits: 15-EDO hat z. B. Quinten mit 720 Cent – und funktioniert trotzdem überraschend gut. Es spielen also viele Faktoren mit rein.

gvl Wird mikrotonale Musik in den experimentellen Musikszenen aber auch Bandszenen sichtbarer?

bs Ja, definitiv mehr als früher. Einige finden es weiterhin unerträglich, und wir haben durch den Umstieg sicher auch Fans verloren. Aber die neuen Hörer:innen sind oft besonders offen für Herausforderungen und bringen spannende Perspektiven mit. Es ist auf jeden Fall ein wachsendes Feld. Allerdings ist Mikrotonalität kein Terrain für Halbherzigkeit – man muss sich wirklich einarbeiten,

um ihre musikalischen Möglichkeiten voll ausschöpfen zu können. Es ist faszinierend, aber auch fordernd.

gvl Popmusiker wie Laurie Anderson, Trent Reznor von Nine Inch Nails oder King Gizzard & the Lizard Wizard nutzen auch abweichende Töne in Dur-Moll-Skalen. Ist das für dich etwas anderes als eure Arbeit?

bs Ich sehe das nicht so streng. Auch wenn jemand nur »ein paar schräge Töne« einbaut – das ist ein großartiger Anfang! Ich finde jede Annäherung an alternative Stimmungen unterstützenswert. In der nahen Zukunft wird Mikrotonalität vermutlich einfach als weiterer Parameter gesehen – so wie Rhythmus oder Dynamik. Man kann damit subtil oder extrem umgehen. Es muss nicht alles mikrotonal sein, um gültig oder interessant zu sein.

gvl Wie hat sich das Feld der xenharmonischen Musik entwickelt?

bs Vieles hat sich verändert. Vor zehn Jahren musste ich noch erklären, was Mikrotonalität

überhaupt ist. Heute kennen es viele, haben Meinungen dazu. Es gibt auch deutlich mehr gute Musik in dem Bereich – aber längst nicht genug. Ich sehe manchmal die Gefahr, dass Leute sich eine Meinung bilden, nachdem sie nur ein Beispiel gehört haben, z.B. King Gizzard – und dann glauben, das sei bereits die ganze Welt der Mikrotonalität. Dabei kratzt das nur an der Oberfläche eines riesigen Universums von Klangmöglichkeiten.

gvl Hast Du eine gattungsübergreifende Bewegung in der mikrotonalen oder xenharmonischen Musik beobachtet? Mikrotonalität ist heute oft außerhalb akademischer Kreise zu finden.

bs Eigentlich wird in den Online-Communities ziemlich häufig gesagt, dass »Mikrotonalität kein Genre ist!« Und ich stimme zu, ich denke, es ist ein Werkzeug, das auf so ziemlich jedes Genre angewendet werden kann.

gvl Ist Mikrotonalität für dich eine subversive Praxis?

bs Für mich ist es keine Ablehnung der Tradition, sondern eine natürliche Erweiterung des musikalischen Vokabulars. Mehr Skalen, mehr Akkorde, mehr Modulationen. Einfach mehr Farben. Aber Grundbausteine wie Oktave, Quinte oder diatonische Skalen bleiben wichtig. Die Vergangenheit ist nicht überholt, sie ist immer mit dabei – selbst wenn man sie dehnt, bricht oder erweitert.

gvl Wird xenharmonische Musik in Zukunft ganz normal im Radio laufen?

bs Vielleicht. Ich glaube, wir stehen an einem Wendepunkt. Aber auch Mikrotonalität kann zur Blase werden. Man gewöhnt sich an bestimmte Stimmungen und verliert leicht den Kontakt zum »normalen« Ohr. Ich versuche bewusst, beide Welten zu verbinden. Mikrotonale Musik kann zugänglich sein –

sie muss nicht immer extrem oder sperrig klingen. Es gibt eine Schnittmenge, wo mikrotonale Mittel einfach nur effektiv sind, ohne zu überfordern.

gvl Was interessiert dich aktuell besonders an Mikrotonalität?

bs Ich spiele gerade auf einer Gitarre mit 34-EDO-Bündung. Das ist eine echte Herausforderung für Auge und Finger, aber es erschließt neue Zwischenräume zwischen den Tönen von 17-EDO. Mich interessiert generell der Bereich zwischen 13 und 24 Tönen pro Oktave. Manche dieser Stimmungen klingen für mich auch richtig furchtbar – aber selbst darin steckt etwas Eigenes. Ich finde, auch für das Hässliche sollte es Platz geben. Nicht jeder Ton muss »schön« sein – auch Reibung kann eine musikalische Qualität sein.

gvl Was sind deine aktuellen Projekte?

bs Ich arbeite an einem neuen Ventifacts-Album mit Damon Waitkus von Jack o' the Clock – akustisch, mikrotonal, sehr detailreich. Außerdem an einem Album mit Nick Prol & the Proletarians, das auch mikrotonale Stücke enthalten wird. Und irgendwann kommt auch wieder neue Musik von The Mercury Tree. Unsere Mitglieder haben allerdings auch Jobs, Leben, Kinder und Hochzeiten – es dauert eben alles seine Zeit. Aber wir bleiben dran! ■

Aus dem Englischen übersetzt von
Bastian Zimmermann

Ben Spees ist Songwriter, Gitarrist, Keyboarder und Sänger der Band The Mercury Tree aus Portland, Oregon. Die Gruppe hat bislang zwei voll mikrotonale Alben veröffentlicht: *Spidermilk* (2019) und *Self Similar* (2023).



Radikale Zärtlichkeit

Ein Interview mit dem Musiker
und Komponisten Rami Olsen von
Hear Between the Lines

GENOËL VON LILIENSTERN Können Sie etwas über das Zustandekommen des Projekts Hear Between the Lines erzählen? Es ist ja einerseits der Name eures YouTube-Kanal, in welchem Sie über Experimente mit Non-12-TET-Tonsystemen gesprochen haben. Andererseits ist es der Name, unter dem Sie das nach Jazz klingende Album *Radical Tenderness* veröffentlicht haben.

RAMI OLSEN Ich kam aus dem Urlaub in Istanbul und brachte eine Lavta mit, ein traditionelles, türkisches Instrument, welches ich vom Instrumentenbauer zusätzlich mit allen Vierteltonbünden bestücken ließ, quasi die typische türkische Bundierung einer Saz/Baglama plus 24-TET. Mir ist schnell aufgefallen, dass man mit vierteltöniger, kontrapunktischer Bewegung beispielsweise einen Tritonus in eine Quarte oder Quinte führen kann, die sich dann allerdings nicht mehr im traditionellen 12-TET Raum befindet, sondern in einem um einen Viertelton verschobenen. 12-TET + 50 ct. C—G_b → C_d—G_d und C—F# → C_h—F_h

Ich war völlig fasziniert von dem Sound und teilte meine Entdeckung mit allen möglichen Leuten, die mal mehr, mal weniger begeistert waren. Aber als ich es Freddy gezeigt habe, hat er sofort die Tragweite begriffen. Nach einigen Wochen des Struggelns mit etlichen Musiksoftwares und unserem eigenen noch sehr beschränkten Verständnis der Materie, dachten wir, es wäre die beste Idee, unsere Ansätze mit der Welt zu teilen und einen YouTube Kanal ins Leben zu rufen, der uns dazu zwingt unsere Gedanken zu ordnen. Die Resonanz war – und ist es noch immer – enorm.

GVL Was ist Euer persönlicher Zugang zu Mikrotonalität?

RO Für mich liegt der Reiz irgendwo zwischen System und Gefühl: Auf der einen Seite fasziniert mich die Komplexität und Logik mikrotonaler Tonsysteme – dieses »ausgecheckte« Moment. Gleichzeitig ist es mir aber wichtig, auch intuitiv ranzugehen, damit die emotionale Dimension nicht verloren geht. Mein Vater ist irakischer Sänger – ich bin also mit Vierteltönen aufgewachsen, bevor ich wusste, dass das so heißt. Diese Spannung – zwischen kultureller Verwurzelung, musikalischer Neugier und nerdigem Forscherdrang – ist eigentlich der Kern unseres Zugangs.

GVL Spielt der Begriff der Xenharmonik für Sie eine Rolle?

RO Xenharmonik ist für mich ein Überbegriff für alle westliche, harmonische denkende Musik, die nicht 12-TET ist – und auch nicht super ähnlich klingt, also würde ich beispielsweise mitteltönige Stimmungen in traditionellen Kontexten eher nicht als xenharmonisch klassifizieren, aber die Übergänge sind wie so oft fließend...

GVL Auf dem Cover Ihres Albums *Radical Tenderness* sind ein Lumatone und eine Gitarre mit sehr engen Bündlen zu sehen. Waren das Ihre Hauptinstrumente für die Umsetzung der mikrotonalen Harmonik? Wie haben die anderen, nicht explizit mikrotonalen Instrumente diese Harmonik umgesetzt?

RO Ja genau, das sind unsere Hauptinstrumente. Mit den anderen lief das dann ganz unterschiedlich: Manche Instrumente wie Streicher intonieren ja von Natur aus frei, die mussten einfach viel üben und sich reinhören. Bei den Bläsern haben wir viel mit alternativen Griffsystemen gearbeitet – à la Gerschlaier. Und dann hat Subhraag zum Beispiel noch auf seinem selbstgebaute[n], saxophonartigen Infitone das Colourblind Feature für uns eingespielt. Insgesamt war es ein ziemlicher Bastelprozess – aber genau das war auch das Spannende.

gvl Ist *Hear Between the Lines* ein reines Studioprojekt gewesen oder seid Ihr auch live aufgetreten?

ro Nein, auf keinen Fall nur ein Studioprojekt! Für uns war von Anfang an klar, dass es beides braucht: Studio und Bühne. Die Aufnahmen sollten zeigen, was alles möglich ist – dass mikrotonale Musik nicht nur ein theoretisches oder avantgardistisches Nischenphänomen ist, sondern auch in Genres wie Jazz, Blues, Folk und sogar Pop spannend, neu und anders, zugleich aber auch vertraut, warm und schön klingen kann. Wir wollten andere Musiker*innen motivieren, sich da ranzutrauen, auch wenn's definitiv erstmal mehr Aufwand bedeutet.

Live zu spielen war uns aber genauso wichtig. Ich habe die Songs inzwischen zwei Mal mit einer elfköpfigen Band aufgeführt – einmal im Rahmen meines Master-Abschlusses an der HfMT Hamburg und einmal im Resonanzraum. Das war richtig viel Arbeit: Leute finden, passende Arrangements schreiben, Software für das E-Piano so von einem Freund coden lassen, dass es live umgestimmt werden kann, Griffstabellen für 31-TET mit der Fagottistin gemeinsam entwickeln... Das alles war sehr aufwendig, aber die musikalische und emotionale Resonanz war überwältigend. Es hat sich gelohnt.

Außerdem haben Freddi und ich an der HfMT ein mikrotonales Ensemble mitgegründet, für das wir beide Stücke geschrieben haben – auch als Ort des Ausprobierens und der gemeinsamen Weiterentwicklung dieser Musik.

gvl Der Song *Colourblind* scheint eine Art programmatische, augenzwinkernde Selbstbeschreibung des Hörens von Non-12-TET-Harmonik zu sein. War das Eure Intention?

ro Absolut! Ich freu mich sehr, dass das rübergekommen ist. (lacht) *Colourblind* war unser erster Song in 31-TET und es hat sich beim Schreiben tatsächlich so angefühlt, als

würde man auf einmal Farben sehen können, die man vorher nicht wahrnehmen konnte.

gvl Für mich klingt es so, als seien viele Passagen auf dem Album in 12-TET geschrieben und als würden dann an einigen Stellen überraschende, abweichende, mikrotonale Akkorde ins Spiel kommen. Trifft das zu oder habt Ihr Systeme benutzt, die auch wie 12-TET klingen können?

ro Fast alle Songs auf dem Album sind in 31-TET geschrieben – ein mitteltöniges Stimmungssystem, das 12-TET recht ähnlich klingen kann, nur mit besser intonierten Terzen, aber eine erweiterte Form des mitteltönigen Quintenzirkels bietet, durch die die überraschenden Abweichungen möglich werden! Es gibt dazu einige Videos auf unserem Kanal.

gvl Die Vielzahl der Kollaborationen, unter anderem mit Dolores Catherino und Subhraag Singh wirkt für mich so, als hättet IhreinenholistischenAnsatzverfolgt – als wolltet ihr mit *Radical Tenderness* gerne ein Abbild der Vielseitigkeit dieses xenharmonischen Kosmos herstellen. Könnte man das so sagen?

ro Das trifft es gut! Wir haben einfach ganz dreist alle mikrotonalen Musiker*innen angeschrieben, die wir toll fanden und die überwältigende Mehrheit war dabei – wir fühlen uns immer noch enorm geehrt, dass all diese unglaublich talentierten und lieben Menschen mit so viel Begeisterung mitgemacht haben.

gvl Wie wurde das Album *Radical Tenderness* rezipiert? Stieß das auf Interesse in Eurem Jazzumfeld oder ist es eher etwas für die xenharmonische Online-Community?

ro Definitiv beides. Im Jazzumfeld gab's viel Neugier und Anerkennung – gerade für den Versuch, mikrotonale Musik nicht

als akademisches Experiment, sondern als emotionales, zugängliches Songwriting rüberzubringen. Und von der Online-Community kam fast schon überwältigendes Feedback: Auf unserem Kanal, der inzwischen knapp 8000 Abos hat, kamen unzählige Kommentare – und das Erstaunliche: Die meisten nicht von klassischen Xen-Heads, sondern von Leuten, die einfach neugierig auf neue Klänge sind. Ein paar Auszüge, die mich besonders berührt haben:

»This is the future of music. I honestly felt my brain expanding. The light in the

ganz vorne mit dabei, auch im avantgardistischen Sinne, ist wohl Philipp Gerschlauer und das Trio Dsilton aus Wien. Es ist am Brodeln auf der ganzen Welt.

gvl Noch einmal zum YouTube-Kanal. In unserer Beschäftigung mit Xenarmnik haben wir festgestellt, dass viele Leute über Kanäle wie den von Tolgahan Çoğulu oder später dann auch von global bekannten Namen wie Adam Neely und Jacob Collier mit Mikrotonalität in Kontakt gekommen sind. Habt Ihr das auch beobachtet und

»Free and open source« ist dabei für uns
auch eine wichtige Haltung: Wissen teilen, Werkzeuge
weitergeben, Community aufbauen!

room got brighter.« oder »I've replayed this every day since it came out! [...] You're the only ones filling the void – high-quality earworms that make 12TET sound uncreative. They push the envelope and are unreliant on 12TET chord progressions. They're catchy, soothing, and sensationally transcendent beyond any music I know. Don't stop. Don't EVER stop. [...]« oder auch »What a beautiful composition with exotic harmonies and melodic lines. This is the future of music.« Was uns dabei besonders freut: Dass die Musik nicht als Special Interest wahrgenommen wird, sondern Leute emotional packt – auch ohne Vorwissen über Tuning-Systeme. Und dass sie das inspiriert, selbst kreativ zu werden. Das war das Ziel.

gvl Um ehrlich zu sein, habe ich wenig Ahnung davon, welche Rolle Mikrotonalität bisher im Jazz gespielt hat. Könntet Ihr einige wichtige Projekte und Namen nennen?

ro Mike Battaglia, Levi McClain, euwbah, Brendan Byrnes, Publio Delgado und seine Microtonal Harmonizator Serie, Tarek Yamani macht arabischen Jazz. Außerdem

welche Wirkung hat Euer YouTube-Kanal gehabt?

ro Auf jeden Fall. YouTube ist unabdingbar für die Verbreitung von Mikrotonalität geworden. Ich habe damals sogar meine Bachelorarbeit über Jacobs mikrotonale Modulation in *In The Bleak Midwinter* geschrieben und konnte ihn dazu interviewen – das hat mir die Welt der harmonischen Mikrotonalität damals eröffnet. Und wir sehen auch, dass viele Leute, die durch solche Kanäle neugierig geworden sind, früher oder später bei uns landen. Manche suchen nach mehr musikalischer Anwendung, andere nach verständlicher Theorie – und das scheint unser Mix aus nerdigem Tiefgang und zugänglicher Ästhetik einen Nerv zu treffen. Dass Adam Neely mal eines unserer Videos geteilt hat, was dann auch direkt unser meistgesehenes wurde, hat sicher geholfen – und wir freuen uns total, dass er, Jacob und Tolgahan inzwischen auch unseren Kanal abonniert haben. Es ist schön zu sehen, dass sich da eine lose, aber irgendwie doch verbundene Community bildet.

gvl Seht Ihr das auch so: Digitale Kommunikationsräume wie Yahoo-Tuning-Listen, Facebook-Gruppen und heute Discord haben dazu geführt, dass sich ein Expertentum für musikalische Phänomene herausbilden konnte, welches sich früher eher exklusiv im akademischen Bereich ereignet hat?

ro Absolut. Ohne die Xenharmonic Alliance hätten wir die Hälfte der Features auf unserem Album gar nicht erst kennen gelernt, geschweige denn so niedrigschwellig erreichen können! Vom Austausch über Skalen, Griffstabellen und Softwarelösungen bis hin zur musikalischen Selbstverortung – man hat auf einmal das Gefühl, nicht mehr allein zu sein – und das motiviert total. »Free and open source« ist dabei für uns auch eine wichtige Haltung: Wissen teilen, Werkzeuge weitergeben, Community aufbauen!

gvl Stephen Weigel sprach davon, dass Harry Partch einer der größten »Contrarians« war, jemand, der die westliche, gängige Art und Weise von Musikpraxis und Musikerziehung stark abgelehnt hat. Hat die Verwendung von Mikrotonalität für Euch etwas mit Subversion oder Gegenkultur zu tun oder ist es eher ein nerdiges Spezialinteresse?

ro Warum denn Entweder/Oder? (lacht) Klar, es gibt diesen nerdigen Aspekt – das Eintauchen in Skalen, Tuning-Systeme, historische Quellen ... aber für uns geht's nicht darum, »gegen« etwas zu sein. Uns interessiert eher: Wie können wir neue musikalische Räume schaffen, die verbindend wirken? Mikrotonalität ist da ein Werkzeug – um kulturelle Brücken zu bauen. Und man muss ein Nerd sein, um zu wissen, wie man eine stabile Brücke baut...

gvl Denkt Ihr, dass Mikrotonalität eines Tages eine breitere Akzeptanz findet, als sie heute hat? Oder wird sie immer ein Nischenphänomen bleiben?

ro Wir glauben schon, dass da noch viel geht. Es passiert ja jetzt schon: Alben wie *Flying Microtonal Banana*, aber auch Artists wie Jacob Collier oder Sevish zeigen, dass diese Klänge ein größeres Publikum erreichen können – weil sie musikalisch und emotional funktionieren.

Vielleicht pfeift in hundert Jahren keiner Schönberg-Melodien auf der Straße – aber wer weiß, vielleicht summt jemand ein 22-TET-Riff. Wir verstehen Mikrotonalität nicht als einen Stil, sondern als Erweiterung der musikalischen Ausdruckspalette. Und je mehr Leute merken, dass das nicht abstrakt, sondern fühlbar ist, desto weniger bleibt es eine Nische.

gvl An welchen Projekten arbeitet Ihr aktuell?

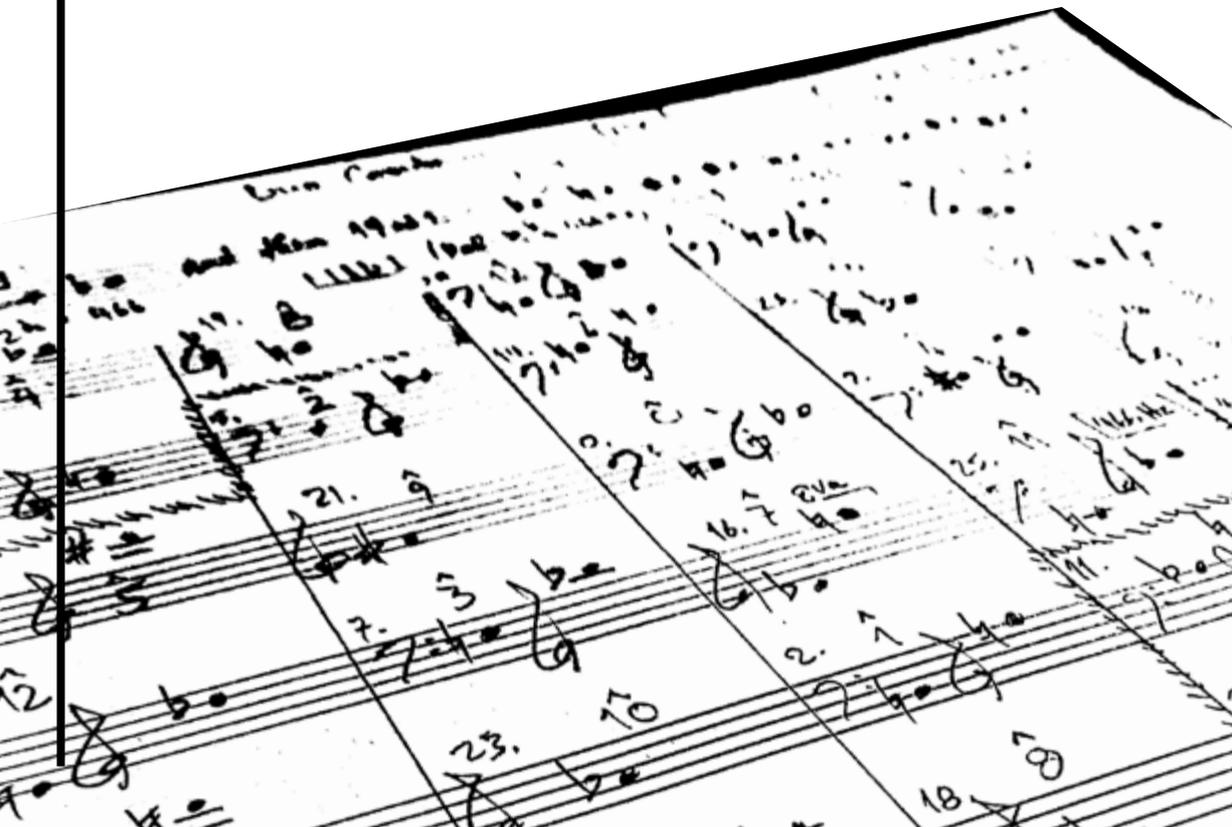
ro Für den Kanal bastele ich gerade an einer kleinen Serie namens »If X were a microtonal band« – da stell' ich vor, wie Artists wie Moonchild oder Joni Mitchell klingen würden, wären sie mit Mikrotonalität aufgewachsen. Also nicht covern, sondern klanglich weiter-spinnen. Das ist super inspirierend, weil es mich zwingt, meine eigene Soundästhetik weiterzuentwickeln.

Außerdem stecken meine Frau und ich mitten in der Gründung eines Kulturzentrums in Hamburg – ein Ort, an dem genau solche musikalischen Experimente möglich sein sollen, aber auch gemeinsames Gärtnern, Kochen, Lernen, Konzerte, Workshops. Mikrotonalität ist da nur ein Puzzlestück – aber eins, das gut zeigt, wie vielschichtig kultureller Wandel sein kann. ■

Hear Between the Lines ist ein Hamburger Musik- und Forschungsprojekt von Rami Olsen und Frederik »Freddie« Hinz, das sich mit mikrotonalen Klangsystemen jenseits von 12-TET beschäftigt. Neben ihrem YouTube-Kanal, der internationale Aufmerksamkeit erlangt hat, veröffentlichte das Duo 2023 das genreübergreifende Album *Radical Tenderness*.

Jenseits der Oktave: Komponieren mit dem Bohlen-Pierce-System

TODD HARROP



Meine kompositorische Identität ist heute untrennbar mit dem Bohlen-Pierce-System (BP) verbunden – einem System, das ich nicht als bloße Stimmung oder einzelne Skala begreife, sondern als ein Terrain musikalischer Erkundung, das konventionelle Vorstellungen von Harmonie auf den Kopf stellt (Müller, S. 1–2). Bevor ich meine kompositorische Praxis skizziere, möchte ich BP kurz einführen: Wenn ich von 12ed2 spreche, meine ich die übliche chromatische Skala mit 12 gleichen Unterteilungen der Oktave (2/1-Verhältnis). Die gleichstufig temperierte BP-Skala ist 13ed3 und teilt die Duodezime (3/1-Verhältnis) in 13 gleiche Schritte. Die Duodezime wird in diesem Kontext als Tritave bezeichnet und als Ersatz für die Oktave eingesetzt (Chowning u. a.). Die BP-Skala fand Aufmerksamkeit durch ihre Eignung zur Bildung eines experimentellen 3:5:7:9-Akkords – gedacht als Alternative zum konventionellen 4:5:6:8-Durakkord (Bohlen; van Prooijen, S. 50–51; Mathews u. a.). Für mich klingt dieser BP-Dur-Akkord wie ein Halbverminderter Septakkord in erster Umkehrung, gestimmt in Sieben-Limit reine Stimmung. Im Folgenden reflektiere ich, wie sich meine kompositorische Stimme aus traditionellen Wurzeln hin zu dieser alternativen Harmonik entwickelt hat.

Vom Kontrapunkt zur Tritave: Ein persönlicher Werdegang

Meine ersten Kompositionsstunden hatte ich Anfang der 1990er Jahre in Ontario bei Gary Kulesha, Peter Hatch und Sam Dolin – bei ihnen lernte ich Disziplin und Kontrapunkt, Fähigkeiten, die mir auch in mikrotonale Kontexte weiterhin dienlich sind. Ein Höhepunkt dieser Zeit war eine Aufführung von Cages *Europa 5* in Buffalo in Anwesenheit des Komponisten selbst – später inszenierten wir das Stück auch in Kanada. Obwohl es nicht mikrotonal ist, entfachte es meine Faszination für surrealistisch geprägtes Musiktheater – ein Grund, warum mich Mikrotonalität anzieht: wegen ihres befremdlichen, aber ausdrucksstarken Potentials.

Fünfzehn Jahre später wurde mein erstes BP-Stück *Calypso* (2008) uraufgeführt – mit zwei eigens gebauten BP-Klarinetten von Stephen Fox. Die Instrumente verweben melodische Linien in dyadischer Spannung, abwechselnd mit Handtrommeln und einem synthetischen Chor von einer bis sieben Stimmen. Diese sind in BP-Harmonik gestimmt und antonieren die Vokale des Namens Odysseus – ein Symbol für Penelopes andauernde Sehnsucht. Lange vor der KI-Ära programmierte ich den Synthesizer so, dass er meine damalige Partnerin, eine Sopranistin namens Penelope, nachahmte. Die Geräusche der sich brechenden Wellen an Ogygias Küste verwandeln sich durch granulare Synthese allmählich in eine klagende Frauenstimme. Zur selben Zeit spielte ich in einem Theaterstück über Maria Callas, und stellte sie mir als Calypso in einer imaginären Oper vor, deren dramatische Stimme aus Meerschäum und der Angst, ihren geliebten Gefangenen zu verlieren, hervorgebracht wurde.

In Victoria, British Columbia, setzte ich Mitte der 1990er-Jahre mein Studium fort – dort prägten die Ästhetik von Rudolph Komorous und der neo-dadaistische Geist von Christopher Butterfield das künstlerische Umfeld. Auch wenn ich bei ihnen nicht direkt studierte, beeinflussten ihre Ideen mein Denken: Entfremdungseffekte und eine Art minimalistischer Existentialismus in der Darstellenden Kunst faszinierten mich. Ergänzend las ich Brecht und Beckett. Später spielte ich in einem Pinter-Stück mit und half bei zwei Uraufführungen des kanadischen Dramatikers des Absurden Morris Panych, dessen Werke ich schätze.

Skalen und Systeme: Komponieren mit Bohlen–Pierce

Während meines kürzlich abgeschlossenen Doktorstudiums in Hamburg war ich an *Space Journey* (2022) beteiligt, einem kollaborativen Multimedia-Spektakel zur Kosmologie. Mein Abschnitt begann mit Titelmusik einer fiktiven Wissenschaftssendung namens *Milchstraße heute*, kompo-

Im Folgenden reflektiere ich,
wie sich meine kompositorische Stimme aus
traditionellen Wurzeln hin zur
alternativen Harmonik entwickelt hat.

niert in 43ed3 – der zweiten von Bohlen vorgeschlagenen BP-Stimmung. Damit konnte ich BP-Durakkorde mit Dominantseptakkorden kontrastieren – ein vertrautes Format, angereichert mit ungewohnten Harmonien.

Zur Integration von BP und der chromatischen Skala entwickelte ich eine hybride Skala namens 362ed5. Jeder Schritt (bù) misst 7,7 Cent, basierend auf einer Unterteilung der chromatischen Halbtöne in 13 Teile und der BP-Schritte in 19 (Harrop 142–43). Diese Superskala, ursprünglich als Analyseinstrument für gemischte B- und BP-Klarinette Werke gedacht, lässt sich auch kompositorisch einsetzen.

In Victoria wurde ich von meinem Lehrer John Celona – ein Schüler von Xenakis – in die Spektralmusik eingeführt. Er bewunderte den Bildhauer Richard Serra, und ich lernte, Klang als Masse, Gleichgewicht und Materialität zu denken. Trotz meiner Affinität zur Moderne erkenne ich an, dass klassische Strukturen in seltenen Fällen noch als symbolische Form oder kultureller Verweis funktionieren können. Zum Beispiel *Maelstrom* (2017), für zwei BP-Klarinetten und eine 41-Ton-E-Gitarre, ist eine BP-Sonate nach Poes Erzählung »A Descent Into the Maelström« – eine bewusst gewählte Form, irgendwo zwischen traditioneller Referenz und ironischer Distanz. Die E-Gitarre – gespielt von Melle Weijters – kann

or instead of $3:5:7:9 = 5:7:9:15$?

$9/4$ $8/5$ $8/5$ $7/5$ $12/7$ $11/15$ $9/15$ $12/5$

Manke Verlag · HN 1016

die BP-Tonleiter spielen, indem sie jeden fünften Bund verwendet. Die Gitarre artikuliert auch die Multiphonics der Klarinetten als spektrale Tangenten zwischen Formteilen.

Mein aktuelles Werk, *Nizza Transits* – für Duo Contour (Freiburg) – ist für 19-Ton-Flügelhorn und Vibraphon. Obwohl BP-harmonisch gedacht, ist es in 19ed2 gestimmt, in dem z.B. das $7/3$ -kleine Dezime leicht zu tief, aber noch brauchbar ist. Während *Maelstrom* melodische Symmetrie aufwies, bevorzugt *Nizza* strukturelle Großform-Symmetrie. Ich erwäge eine AABB-Form, bei der das innere AB durch eine Parodie der perfekten Quinte ($3/2$), nämlich eine $13/9$ -halb-verminderte Quinte, transponiert wird – eine Quinte, die in 13ed3 fehlt, in 19ed2 jedoch vorkommt. Dieses Intervall erlaubt eine Erweiterung des BP-Durakkords zu $3:5:7:9:13$ bei Beibehaltung der ungeraden Obertonstruktur.

Bühne, Forschung und die Zukunft: Perspektiven einer BP-Praxis

Meine zweite und dritte BP-Kompositionen schrieb ich für Nora-Louise Müller – Solostücke für BP-Klarinette, entstanden nach meinen ersten Deutschlandbesuchen und Vorträgen von Manfred Stahnke und Georg Hajdu, die später meine Betreuer wurden. *Der Zauberzephir* (2011), für Tenor-BP-Klarinette – eine große Sexte tiefer als die Sopranversion (Fox) – ist eine fließende Meditation über den Sommer an der Ostsee. Der harmonische Rhythmus beschleunigt bis zur Mitte, dann kehrt er sich um. Das Werk nutzt einen neunstufigen BP-Mode von Elaine Walker; die übrigen vier chromatischen Töne treten erst am Ende auf – wie eine Meeresbrise, die zum Abend hin die Richtung wechselt.

In Banff (Kanada) entstand *Bird of Janus* (2012) für Sopran-BP-Klarinette – mein letztes atonal organisiertes Stück mit den Zahlen 0–12. Seither orientiere ich mich stärker an harmonischem Denken à la Johnston und Partch. *Bird* wechselt zwischen 13ed3 und 9ed(3/2) – der Carlos-alpha-Skala. Beide Systeme teilen ein 1170-Cent-Intervall, hier als halbverminderte Oktave genutzt. Obwohl künstlich, erwies sich dieser Kunstgriff melodisch als überzeugend – wenn auch nur knapp.

Ein durchgehender Spannungsbogen in meiner Arbeit besteht im Verhältnis von Intuition, Transkription und Algorithmus. Ich habe mit Markow-Ketten, Lindenmayer-Grammatiken, Kohonen-Karten und neuronalen Netzen gearbeitet. Im Vergleich zu einigen zukunftsorientierten, technologisch fokussierten Kolleg:innen an der HfMT Hamburg fühle ich mich jedoch manchmal eher dem klassischen Humanismus verwurzelt – mit einem Interesse an kultureller Kontinuität statt Bruch.

Meine Arbeit ist erfahrungsbasiert: Ich wähle Klangquellen für granulare Synthese von Hand, nutze Fundstücke als Schlagwerk oder transkribiere Umgebungsgeräusche. Vor meinem Umzug an Kanadas Westküste arbeitete ich kurz mit R. Murray Schafer, was mein Ohr für Klanglandschaften und Phonographie schärfte. Ein altes großes Ensemblewerk von mir enthält beispielsweise orchestrierte Vogelgesänge aus Ontario im Sommer, unterstützt durch die Spektralanalyse unserer Linguistikabteilung und Orchestrierungsberatung von Cassandra Miller, die damals eine Kollegin von mir war.

Phantasie für H. B. (2020) ist ein improvisatorisches System ohne Partitur, in dem Handgesten ein vorstrukturiertes Klangumfeld navigieren. Es basiert auf vorgefertigten mikrotonalen Passagen und archivierten Vorträgen von BP-Pionieren Bohlen und Mathews (Pierces Forschungspartner), umgesetzt durch Langkorn-Granularsynthese (Brossage). Die verwendete Skala ist 26ed3 – ein BP-Halbtonsystem, das zu den Primzahlen 3, 5, 7 auch 17 ergänzt.

Wie bereits erwähnt, diente *Milchstraße heute* als Prolog zu unsere Szene *Quarks & Queries*, das Constanze Negwer mitschrieb und inszenierte für das Spektakel *Space Journey* an der HfMT Hamburg. Meine Hauptmusik begleitete ein zehnminütiges Interview zwischen einer Schauspielerin, die eine Fernsehmoderatorin spielte, und dem Geist des Physikers Murray Gell-Mann, der mit Puppenspiel dargestellt wurde. Ich verwendete eine siebentönige BP-Teilmenge, die funktionale Modulation in nahe und ferne Tonarten erlaubte. Die Textur blieb transparent, um dem dichten Dialog und der Live-Projektion auf neun türgroße Paneele Raum zu lassen. Obwohl ich die Szenen meiner Kolleg:innen sehr schätzte, plane ich eine neue Umarbeitung meiner Materialien.

Inzwischen bin ich Teil eines Projekts für BP-Cembalo mit Elena Khurgina (Interpretin) und Yuri Akbalkan (Komponist), in dem ich als Zahlenjongleur agiere. Um die Saitenspannung zu reduzieren, ordneten wir die BP-Skala einem oktatonischen Tastenmuster (Halbton – Ganzton) zu – entsprechend ihren 8,2 Schritten pro Oktave. Wir planen mit dem Stimmen des Instruments nach Gehör zu experimentieren – anstelle von

elektronischen Geräten – indem wir 7/5-verminderte Quinten oder 5/3-große Sexten verwenden und bei Bedarf um Duodezime transponieren, als BP-Analogie zu historischen Stimmungen, die auf Zyklen von temperierten Quinten und reine Oktaven basieren.

Und meine Pläne? Sie umfassen 14 Pseudo-Präludien in unterschiedlichen BP-Tonleiter; eine Klarinetten-Computer-Meditation über Multi-phonics, die in Echtzeit auf 39ed3 umgestimmt bzw. korrigiert wird; sowie die Überarbeitung von *Quarks & Queries*. Letzteres wurde in 13ed3 geschrieben, aber ursprünglich inspirierte mich Bohlens ultimative Skala von 271 Schritten pro Tritave. Wie ich diese 7-Cent-Einheit nutzen kann, weiß ich noch nicht – aber ich fühle mich verpflichtet, es zu versuchen, da Bohlen dieses kleine Kuriosum nach mir benannt hat (Op de Coul).

Man entnimmt meinen Worten es sicher schon recht klar, ich sehe in nichtoktavbasierten Systemen ein immenses harmonisches Potential, und es gibt viel fruchtbaren Boden für weitere Erkundungen. ■

Heinz Bohlen, *13 Tonstufen in der Duodezime*, in: *Acustica* 39, Nr. 2 (1978), S. 76–86

Marianne Chowning, Linda A. Roberts & Max V. Mathews, *The consonance of Pierce scale dyads and triads*, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 79 (1986), S. 75

Stephen Fox, *The Bohlen–Pierce Clarinet*, URL: www.sfoxclarinets.com/BP_sale.html

Todd Harrop, *On Mixing Scales: Three Compositions with 19 and 13 Equal Steps per Twelfth*, in: Benjamin Helmer & Georg Hajdu (Hrsg.), *Just in Tone and Time*, Neumünster: Bockel Verlag, 2017, S. 139–176

Max V. Mathews, Linda A. Roberts & John R. Pierce, *Four New Scales Based on Nonsuccessive-Integer-Ratio Chords*, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 75 (1984), S. 10

Nora-Louise Müller, *The Bohlen–Pierce Clarinet: Theoretical Aspects and Contemporary Applications*, Dr.Sc. Mus. Diss., Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2020

Nora-Louise Müller, Konstantina Orlandatou & Georg Hajdu, *Starting Over – Chances Afforded by a New Scale*, in: Sarvenaz Safari & Manfred Stahnke (Hrsg.), *1001 Mikrotöne / 1001 Microtones*, Neumünster: Bockel Verlag, 2015, S. 127–173

Manuel Op de Coul, *Logarithmic Interval Measures*, 2015, URL: www.huygens-fokker.org/docs/measures.html

Kees van Prooijen, *A Theory of Equal-Tempered Scales*, in: *Interface* 7, Nr. 1 (1978), S. 45–56

Der kanadische Komponist Todd Harrop lebt in Lübeck, unterrichtet Schlagwerk und schließt derzeit seine Promotion zur mikrotonalen Musiktheorie an der HfMT Hamburg ab. Seine Arbeiten verbinden akustische Instrumente mit Elektronik und sind geprägt von seiner früheren Bühnenerfahrung im Bereich Schauspiel, zeitgenössischem Tanz und als Paukist eines kleinen Orchesters.

Neustimmen der Welt

Eine Erkundung von Klangheilungen in Berlin heute

STELLAN VELOCE

Im August 2022 veröffentlichten die Positionen einen Artikel von Fabian Peltsch über seine Erfahrungen mit New-Age-Musik. Er erzählte, wie er nach dem schmerzhaften Ende einer Beziehung keine andere Musik mehr hören konnte als Klassiker aus dem New Age und von seiner anfänglichen Zurückhaltung als »ernstzunehmender« Musikjournalist, ein ebenso esoterisches wie kommerzielles Genre zu akzeptieren.

In den letzten Jahren habe ich eine ähnliche Reaktion auf die Spiritualitäts-Welle gehabt, die Berlin erfasst hat. Die nihilistischste Stadt schlechthin sucht nun nach einem Sinn im Chaos und findet ihn im Klang.

Während in den Straßen der Stadt und in der brandenburgischen Landschaft immer mehr Klangmeditationen und pseudo-sakrale Räume für immersives Zuhören entstehen, kommt mir Peltsch' Beschreibung von Sedona in den Sinn: Ist Berlin vielleicht zum Mekka der New-Age-Bewegung geworden?

Ich bin Komponist*in und Multiinstrumentalist*in mit akademischer Ausbildung und in verschiedenen experimentellen Szenen Berlins aktiv. Meine Beziehung zur Spiritualität drückt sich durch die Praxis des Yoga aus. Auch für mich ist Yoga nach dem turbulenten Ende einer Beziehung zu einem Zufluchtsort geworden. Durch Yoga habe ich ein Fenster zu vielen Disziplinen geöffnet, die dieser jahrtausendealten Praxis nahe stehen: Atemarbeit (Pranayama), Mantra-Chöre, geführte Meditationen und Ähnliches.

Die meisten dieser Aktivitäten werden von einem Berliner Start-up vermittelt, das vor etwa 13 Jahren eine App entwickelt hat, die die Sport- und Gesundheitsangebote vieler Partner zentralisiert: Fitnessstudios, Schwimmbäder, Yogastudios und Ähnliches.

Da ich die App regelmäßig nutze, ist mir aufgefallen, dass in den Kalendern vieler Yogastudios immer mehr Angebote für Klangheilung auftauchen. Dieser Trend hat sich zu einer regelrechten Flut entwickelt, und mittlerweile scheint es, als könne kein Yogastudio mehr ohne Gong auskommen. Aber was hat Yoga mit diesen Praktiken zu tun?

Mit diesen Gedanken beginne ich zu recherchieren und versuche nun, diesen Trend auch als Teil des Angebots einer App zu verstehen, die eigentlich für Sportler gedacht ist, nun aber auch Zugang zu Veranstaltungen bietet, die Teil eines Drone-Musik-Festivals sein könnten.

Die Klangmeditationssitzungen sind oft ausverkauft, die Teilnehmer*innen sind überwiegend zwischen 20 und 30 Jahre alt, oft mit großen geometrischen oder botanischen Tattoos, gepflegt, aber schlicht gekleidet.

Ist Berlin vielleicht zum Mekka der New-Age-Bewegung geworden?

Oft in Gruppen, als hätten sie sich zu einer gemeinsamen Aktivität verabredet. Ein Publikum, das dem eines Kletterzentrums ähnelt, einer weiteren Aktivität, die über die App zugänglich ist.

Das breite Angebot umfasst: Nervous System Gong Reset, Crystal Bowls Baths, Vibrational Sound Healing, Rattle Sound und Ceremonial Journey (das meine Aufmerksamkeit aufgrund der Wahl eines raueren Instruments auf sich gezogen hat).

Rattle Sound and Ceremonial Journey wird von Mitotili geleitet, einer mexikanischen Musikerin und Heilerin, die seit etwa neun Jahren in Berlin lebt. Ich treffe sie in einem Café in Friedrichshain und sie erzählt mir, dass in ihrer Familie mehrere Vorfahren Heiler*innen waren und dass sie nach der Geburt ihrer beiden Kinder langsam ihre Karriere als House-Musikerin aufgegeben hat, um sich einem gesünderen Lebensstil zu widmen und sich Klangzeremonien zu verschreiben. Sie hat an der Sound Healing Academy in London studiert, sagt mir aber, dass sie sich mit deren universalistischem Ansatz nicht identifizieren konnte und sich als Mexikanerin nun lieber von ihrer Kultur inspirieren lässt. Deshalb verwendet sie bei ihren Zeremonien hauptsächlich Rasseln, die sie aus Mexiko mitgebracht hat. Für sie hat die Klangheilungsmethode mit Gongs und tibetischen Klangschalen angesichts der Preise für die Instrumente etwas von einem Klassenprivileg, während die Rasseln aus Samen eine direktere Verbindung zur Erde haben und für alle zugänglich sind. Für sie ist es wichtig zu praktizieren, aber man muss nicht Tausende von Euro für einen Kurs ausgeben, das Wichtigste sei die gute Absicht.



Mitotili während einer rituellen Handlung

■

Für Mitotili hat Klang einen eigenen Geist, und die ganze Welt begann mit Klang. »Man kann sagen, dass Klang Gott ist«, sagt sie mir. Manchmal wird sie gebeten, Ambient-Events mit einer Zeremonie zu eröffnen, und sie erzählt mir, dass es dieser Szene schwerfällt, sich vom künstlerischen Ego zu lösen und wirklich eine spirituelle Dimension anzunehmen. Die Orte, von denen sie mir erzählt, sind die Ambient-Reihe Weich bei 90Mil und im Reethaus in Schöneweide, ein selbsternannter moderner Tempel – ein Raum, um radikal präsent zu sein, in dem sich eine 360-Grad-Raumklanganlage befindet. Ich lese im Netz, dass dieser Tempel auch gemietet werden kann. Der Preis ist vermutlich proportional zu den aktuellen Mietpreisen in Berlin.



Die mexikanische Musikerin und Heilerin Mitotili im Klangritual

●

In den folgenden Tagen nehme ich an verschiedenen Meditationen teil. Die Räumlichkeiten sind oft groß, schlicht, mit Holzböden, Matten und Decken. Alle betreten den Raum, als würden sie einen heiligen Ort betreten, leise und still. Viele bedienen sich mit Tee. Diese Art von Umgebung gibt mir ein Gefühl der Geborgenheit und Entspannung. Während man halb liegend auf den Beginn der Sitzung wartet, ertönt manchmal Musik aus der Anlage, manchmal ist diese Musik #romantisch #mysteriös #verträumt, in diesen Fällen verschließen sich meine Ohren vor Verlegenheit und öffnen sich vielleicht erst wieder in der Mitte der Sitzung. Die Leiterin begrüßt uns mit einer sicheren und einnehmenden Stimme, Schlafen ist absolut erlaubt. Die verwendeten Instrumente sind, wie die Titel schon vermuten lassen: Tam-Tams, normalerweise drei in verschiedenen Größen, Kristall- oder Metallglocken, Glockenspiele, Laubsträuße und Rasseln.

Die Dramaturgie ist oft bogenförmig, mit einem rhythmischeren und stärkeren Moment nach etwa 40 Minuten. Am Ende der Sitzung schließt die Leiterin sie, indem sie daran erinnert, viel Wasser zu trinken, auf Träume zu achten und ein Tagebuch zu führen, um plötzliche Eingebungen zu notieren. Diese Empfehlungen tragen dazu bei, die Erfahrung über eine gewöhnliche Aktivität hinaus zu heben und ihr mystische Potenziale zuzuschreiben.

Meine Erfahrungen mit Klangheilung sind sehr unterschiedlich: An einem Ende des Spektrums steht ein energetischer Tam-Tam-Spieler, der mich mehr in Bedrängnis gebracht hat als das extremste Noise-Konzert, das ich je besucht habe. Eine Stunde lang prallen Obertöne gnadenlos aufeinander. Am anderen Ende des Spektrums stehen die Kristallklangschalen einer etwas gelangweilten Spielerin, die beim Spielen auf ihr Handy schaut, aber dank der Schwingungen der Schalen trotz allem beruhigend und angenehm wirkt. Mit Kristallklangschalen kann man nichts falsch machen, selbst wenn man es versucht.

In der Mitte des Spektrums liegen bewegende Erlebnisse zwischen ASMR und luzidem Träumen Geisteszustände, ähnlich denen, die man bei einem Konzert von Phil Niblock oder *The Long Now* erreicht, wobei ich mich in beiden Fällen daran erinnere, dass ich auf dem Rücken gelegen habe. Vielleicht ist das der springende Punkt: im Liegen zuhören. Auf jeden Fall fange ich an, mich an diese wöchentlichen Klangtermine zu gewöhnen, die zu allen Tageszeiten über die ganze Stadt verteilt sind.

Neugierig geworden durch die Kommentare von Mitotili, besuche ich auch einige der Ambient-Listening-Rooms, die parallel zum Sound Healing Berlin erobern. Zum Beispiel den Club Kwia (online als Queer Space for Modern Rituals beschrieben), wo man fast jeden Tag der Woche auf dem weichen Teppich eines Wohnzimmers liegen kann, alle schweigend der Live-Musik oder dem DJ-Set unter einem großen LED-Bild lauschen, das auf die Intensität und Höhe der Töne reagiert.

Meine natürliche Assoziation mit diesen Orten ist natürlich Lamonte Young und das Dream House in New York – wer weiß, was die Betreiberinnen davon halten.



Der Bewegungs- und Klangpraktiker Praneet



An einem Nachmittag treffe ich Praneet, einen Yogalehrer und Atemtherapeuten aus Indien. Er kam mit Soundhealing in Berührung, als er nach Europa kam. Er erzählt mir, dass kollektive Gongbäder eine westliche Erfindung sind und dass Soundhealing in Indien vor allem Kirtan ist, eine Andachtspraxis durch gemeinsames Singen von Hymnen oder Mantras. Er erzählt mir, dass er hier in Berlin einen Kurs für Planetengongs bei einer türkischen Spielerin mit deutscher Staatsangehörigkeit besucht und in Indien die Zusammenhänge zwischen tibetischen Klangschalen und Chakren studiert hat.

Praneet möchte sich auf private Klangheilungs-Sitzungen spezialisieren, bietet aber auch kollektive Bewegungs- und Klang-Sitzungen an. Er betrachtet sich nicht als Musiker (er sagt mir mehrmals, dass er keine musikalische Ausbildung hat) und hat seine Klangpraxis intuitiv entwickelt. Das Wichtigste für ihn während einer Sitzung ist die Absicht, die er ihr widmet, die Offenheit, ein Kanal für eine höhere Kraft zu sein. Wir sprechen über Zertifizierungen für Klangheilung und er sagt mir, dass sie als Standardisierung nützlich sein können, aber eine europäische Erfindung sind und ein traditioneller Meister sich nicht darum kümmert. Das Wichtigste für Praneet ist die Energie und die Absicht. Ich denke an viele Improvisationskonzerte, an denen ich teilgenommen habe, erinnere mich an die bewegendsten Erlebnisse und denke, dass er Recht hat. Er erklärt mir, wie die Frequenzen der Gongs das Gehirn in einen Theta-Rhythmus versetzen und damit in einen Zustand des leichten Schlafes oder der Hypnose, zum Beispiel meine luziden Träume während des Gongbades. Für ihn ist eine Klangheilungssitzung wie die Einnahme psychedelischer Drogen und hilft ihm, in eine astrale Dimension zu reisen und zum Beispiel zu manifestieren. Wir sprechen darüber, dass Berlin eine Stadt der Experimente ist und dass jetzt viele Menschen ein extremes Bedürfnis nach Spiritualität haben und mit neuen Formaten experimentieren, darunter auch Klangheilung. Für ihn ist Klang für alle zugänglich und Klangreisen sind eine Abkürzung zum ernsthaften Studium einer Philosophie oder anderer Formen der Meditation. Praneet gibt mir die Nummer seiner Planetengong-Lehrerin und ein paar Wochen später treffe ich Yasemin Vollmond.



Yasemin während einer Session, bei der Elektronik und Saxofon miteinander verschmelzen

■

Yasemin ist eine Musikerin und Facilitatorin mit türkischen Wurzeln, die Musik für Meditation produziert, Atemarbeit unterrichtet, Klang-Erlebnisse und Trainings leitet. Sie ist Gründerin von The Portal, wo sie Klangmeditationen, Gongkonzerte, aber auch Finanz-Mentoring für Frauen anbietet. Sie bezeichnet sich selbst nicht als Klangheilerin, auch wenn sie davon überzeugt ist, dass Klang positive Effekte auf das Nervensystem sowie den emotionalen und physischen Zustand der Teilnehmer*innen haben kann. Sie vermeidet das Wort »Heilung«, um die Erwartungen der Teilnehmerinnen nicht voreilig in diese Richtung zu lenken. Sie sagt mir, dass manche Themen professionelle Begleitung brauchen und dass eine Klangreise diese Prozesse zwar unterstützen kann, aber nicht ersetzen sollte. Sie bezeichnet sich selbst als intuitive Spielerin. Sie hat viele Ausbildungen absolviert und erzählt mir, dass das Gongbad, wie es in Berlin praktiziert wird, auf die Lehren des Amerikaners Don Conreaux zurückgeht.

Der große Gong-Meister Don Conreaux, auch bekannt als Baba Don, ist eine vielseitige Persönlichkeit, ehemaliger Hollywood-Schauspieler, Anhänger der ersten amerikanischen Kundalini-Schule und Leiter des Mysterios Tremendum Consort, das als klangvolle Hommage an Alexander Skrjabin's Mysterium und seine Vision, die Welt neu zu stimmen, beschrieben wird. Die Ressourcen, die ich online finde, sind faszinierende Beispiele für Pan-Theater und freie Improvisationen mit Gong, tibetischen Klangschalen, Stimmen, aber auch Instrumenten wie dem Fagott.

In Yasemins Wohnzimmer stehen Tam-Tams, die, wie sie mir erzählt, jeweils auf die Frequenz eines Planeten gestimmt sind. Sie erzählt mir, dass der Schweizer Musiker Hans Cousto in den 1970er Jahren, inspiriert von Kepler, die kosmische Oktave theoretisiert und die Grundfrequenz der Planeten berechnet hat. Die Grundfrequenz der Erde beträgt beispielsweise 3,1689 mal 10-8 Hertz, berechnet aus einer willkürlichen Anzahl von Sekunden, die die Erde für ihre Umrundung der Sonne benötigt (1 Jahr = 31 556 925,9747), multipliziert mit 32, bis eine hörbare Frequenz erreicht wird: 136,10 Hz. Die Frequenz des Mondes beträgt 210,42 Hz, die des Saturns 147,85 Hz und so weiter.

Diese Gongs werden auf der Website von Paiste präsentiert, wo sie wie folgt beschrieben werden: »Sie schwingen in Harmonie mit den Zyklen der Himmelskörper und vermitteln verschiedene Aspekte der Sphärenmusik, die seit der Antike so hochgeschätzt wird.«

Ich frage Yasemin, ob sie New-Age-Musik mag. Sie empfiehlt mir *Music for Mushrooms: A Soundtrack for the Psychedelic Practitioner* von East Forest. Die Platte ist für meine Ohren ziemlich kitschig, mit langsamen Klavierakkorden und einschläfernden, hallenden Gesängen. Auf der Website von East Forest lese ich, dass er Musiker, aber auch zeremonieller Führer ist.

Yasemin erzählt mir von ihren Techniken zum Gongspielen, wie sie eine Klangreise strukturiert und wie sie den Raum als Bestandteil ihrer Sitzungen nutzt. Klänge wie Glockenspiele und Schellen führt sie lieber im fernen Bereich ein, um das Gefühl zu vermitteln, dass der Klang von

überall herkommt. Bei den Gongs zieht sie es vor, alle Teilnehmer*innen so nah wie möglich in einem Kreis um die Instrumente herum zu positionieren, um das Gefühl zu haben, im Klang zu sein und so zu hören, dass es eher wie ein Mitschwingen mit dem Gong ist als ein Hören mit den Ohren, um Zugang zum Unterbewusstsein und zu verborgenen Erinnerungen zu erhalten. Für sie ist es die flüssige Komponente unseres Körpers, die sich wohltuend mit den Frequenzen der Tam-Tams in Einklang bringt.

Wir kommen auf Deep Listening und Komponistinnen wie Pauline Oliveros, Catherine Christer Hennix, Terry Riley oder Éliane Radigue zu sprechen und ich erläutere die Unterschiede zwischen experimenteller Musik und Klangreisen. Diese Komponist*innen wurden alle stark von östlichen Philosophien wie Buddhismus, Zen oder Hinduismus beeinflusst. Sie betrachten Musik als kollektiven Schwingungsraum und Klang als Energieübertragung zwischen Körpern jenseits des Hörsystems. In diesem Sinne sind sie der Welt des Sound Healing sehr nahe, aber diese beiden Szenen, obwohl parallel, begegnen sich nie. Musik als experimentelle Kunst bleibt eine Nische, und der klare kommerzielle Trend des Sound Healing scheint die Menschen nicht abzuschrecken, im Gegenteil, die Teilnahme an diesen Aktivitäten wird so alltäglich wie der Gang ins Fitnessstudio. Etwas, das man tut, um sich wohlfühlen, für sich selbst. Um das akustische Äquivalent von Rückenschmerzen im Alter zu vermeiden.

Auf jeden Fall habe ich bei meinen Begegnungen mit Mitotili, Praenet und Yasemin einen aufrichtigen Wunsch nach Verbindung zwischen Menschen und anderen Dimensionen festgestellt. Gegen Ende unseres Treffens sprechen Yasemin und ich über die App und darüber, wie die Kultur des Zugangs dazu führt, dass Menschen den Erfahrungen, zu denen sie Zugang haben, nicht so viel Bedeutung beimessen und manchmal sogar die Energie, die Regeln eines Raums nicht respektieren, aber laut Yasemin ist das bei Klangmeditationen nicht der Fall.

Die Menschen scheinen einen heiligen Raum mehr zu respektieren und die Atmosphäre ist weniger wertend als in einem Yogakurs, jeder kann teilnehmen, unabhängig von seiner Ausrüstung oder seinem Körper. Ihrer Meinung nach müssen die Menschen sich völlig fallen lassen, sich für eine Stunde von ihrem Handy lösen und ganz im Hier und Jetzt sein.

An der Tür verrät mir Yasemin, dass der nächste Hype Lichtbäder sein werden: ein blinkendes Licht, das mit der Musik synchronisiert ist und mit geschlossenen Augen wahrgenommen wird. Ich bin mir sicher, dass sie Recht hat. ■

Aus dem Italienischen übersetzt von Patrick Becker

Stellan Veloce ist Komponist*in, Cellist*in und Performer*in mit Wurzeln in Sardinien. Deren Arbeit bewegt sich zwischen experimenteller Musik, politischer Praxis und kollaborativen Prozessen.

Kann Musik überhaupt scheitern?

JAQUES ZAFRA

Ein Satz, den ich seit meinen Jahren als Kompositionsstudent immer wieder gehört habe, lautet: »Das Stück funktioniert nicht.« Manchmal habe ich es selbst gesagt; andere Male hörte ich es nach dem Vorspielen eines MIDI-Demos eines neu komponierten Stücks für einen Dozierenden, nach einem Konzert oder im Austausch mit Kolleg*innen. Dieser Kommentar folgt natürlich immer auf das Hören der Musik. Und dennoch hat er bei mir stets ein Gefühl der Unstimmigkeit hinterlassen, als wäre er dissonant zur gerade erlebten klanglichen Erfahrung. Wie kann es ›nicht‹ funktionieren, wenn die Musik bereits erklingen ist, wenn wir sie bereits gehört haben? Was meinen wir eigentlich, wenn wir sagen, ein Stück funktioniert nicht?

Die Musik scheitert

Wenn es erklingen ist und jemanden erreicht hat, hat es dann nicht bereits seinen Zweck erfüllt? Zumindest im grundlegendsten Sinne: Der Zyklus von Übertragung und Rezeption von Klang wurde abgeschlossen. Es würde zum Beispiel dann nicht »funktionieren«, wenn die Musiker*innen plötzlich auf der Bühne sterben würden oder wenn jemand mitten im Konzert das Gehör verlieren würde. Oder, weniger dramatisch, wenn die Lautsprecher ausfielen oder die Ausführenden einfach aufhörten zu spielen. In solchen Fällen wäre es jedoch nicht die Musik selbst, die versagt hat, sondern die technischen oder physischen Mittel, durch die sie sich manifestiert.

Und doch wiederholen wir immer wieder diesen Satz: Das Stück funktioniert nicht. Was scheitert also wirklich – die Musik oder unsere Erwartungen an sie?

Die einzige Möglichkeit ist also, dass wir, wenn wir sagen, ein Stück funktioniert nicht, dies in Relation zu etwas anderem sagen. Wir beurteilen es anhand unserer persönlichen, kulturellen oder stilistischen Erwartungen. Es handelt sich nicht um ein objektives Versagen wie bei einer schlecht gebauten Brücke, die einstürzt und echte Opfer fordert; vielmehr ist es eine subjektive Wahrnehmung, die von der Hörenden abhängt.

Die Gründe, warum uns ein Stück misslungen erscheint, sind vielfältig und zutiefst individuell: Vielleicht empfinden wir es als geschmacklos oder stören uns daran, wie bestimmte musikalische Elemente verarbeitet wurden. Vielleicht erscheinen uns die Proportionen seltsam, asymmetrisch oder unnatürlich – oder im Gegenteil: zu symmetrisch und fad. Vielleicht empfinden wir es als naiv, überheblich, überkomplex oder allzu offensichtlich. Möglicherweise wecken bestimmte Klangkombinationen negative Assoziationen: mit einer bestimmten Denkschule, einem spezifischen kompositorischen Kontext oder mit politischen, sozialen oder kulturellen Themen, mit denen wir uns nicht identifizieren oder die wir lieber vermeiden würden. All diese Urteile beruhen auf erlernten Bezugsrahmen: kulturellen Codes, ästhetischen Werten, Hörgewohnheiten. Und genau deshalb sind sie notwendigerweise relativ. Aus meiner Sicht bedeutet die bloße Tatsache, dass eine klangliche Erfahrung empfangen wurde, bereits, dass das musikalische Werk erfolgreich war. Selbst wenn es uns nicht gefällt oder wir es nicht schätzen, hat die Musik ihre grundlegende Funktion erfüllt: Gehört zu werden.

Wenn Musik also, einmal gehört, nicht für sich genommen scheitern kann – wenn sie ihre essentielle Funktion durch die Wahrnehmung ihrer selbst erfüllt hat – wie ist es dann möglich, dass ich als Komponist beim Komponieren scheitern kann?

Das andere Scheitern: Die schreibende Komponist*in

Der Satz »Es funktioniert nicht« verfolgt mich auch innerlich durch verschiedene Phasen des kreativen Prozesses. Ob beim Schreiben von Musik oder sogar beim Verfassen dieses Textes, frage ich mich ständig: Wird das funktionieren?

Im Kompositionsprozess können unterschiedliche Arten des Scheiterns auftreten: konzeptuelle, technische, stilistische, praktische oder strukturelle Erwartungen können einfach nicht erfüllt werden. Ich möchte zum Beispiel ein dreistündiges Werk für Orchester und Sibelius komponieren und schreibe stattdessen ein achtminütiges Stück für Piccolo und Harfe. Doch in diesem Fall ist es nicht die Musik, die scheitert – sondern ich als Komponist.

Es gibt noch andere spezifische Arten, wie ich als Künstler scheitern kann. Die gravierendste: überhaupt nicht zu komponieren. Von geringerer

Bedeutung: nicht zu wissen, wie man die verfügbaren technologischen Mittel richtig einsetzt oder den Zeitgeist nicht korrekt zu erfassen – was vielleicht entscheidender ist als die Frage, ob das Stück überhaupt erklingt oder gehört wird. Ich könnte auch versuchen, ein Stück in einem historischen Stil zu schreiben, und daran scheitern, die stilistischen Erwartungen zu erfüllen, die notwendig wären, damit es authentisch wirkt.

Fest steht: Wenn ich nicht am bloßen Akt des Komponierens scheitere – wenn es mir gelingt, das Werk in einen hörbaren Zustand zu bringen, sei es durch menschliche Interpret*innen oder mit Hilfe von Sibelius – und jemand es hört, dann ist der kommunikative Kreislauf erfolgreich abgeschlossen. Die subjektive Verarbeitung danach ist eine ganz andere Angelegenheit.

Der gemeine Filter des »Funktionierens«

Das Problem ist, dass wir manchmal glauben können, die Musik habe nicht funktioniert, nur weil sie von denen, die über Musik schreiben (aber selbst keine schreiben), nicht gut aufgenommen wurde. Oder weil sie keine Chance zu haben scheint, bei diesem oder jenem Festival gespielt zu

Das Stück scheitert nicht als klangliches
Ereignis, sondern als kulturelles Produkt, als Ereignis
innerhalb eines Validierungssystems.

werden oder nicht in einen bestimmten ästhetischen Trend passt. Und das ist ein ganz anderes Phänomen. Das Stück scheitert nicht als klangliches Ereignis, sondern als kulturelles Produkt, als Ereignis innerhalb eines Validierungssystems.

Und dieses System aus externen Validierungen, kuratorischen Filtern und akzeptierten Diskursen folgt – wie bekannt – oft nicht primär musikalischen Kriterien, sondern vielmehr Dynamiken von Macht, ideologischen Affinitäten, aktuellen Moden oder schlichtem Zufall. Die eigentliche Gefahr besteht nicht nur darin, zu glauben, ein Werk habe nicht funktioniert, weil es nicht programmiert wurde, sondern in etwas subtilerem: dass man beginnt, zu komponieren, um programmiert zu werden. Das Schreiben an das anzupassen, was innerhalb des Zirkels »funktioniert« (der übrigens möglicherweise gar nicht der richtige für einen ist), oder die Musik an die Erwartungen des Kulturmarkts anzupassen – selbst wenn dieser sich als avantgardistisch oder kritisch versteht. Genau dann beginnt die Idee, dass ein Werk »funktionieren« muss, den kreativen Prozess von Anfang an zu kontaminieren. Es geht nicht mehr darum, eine eigene Klangsprache zu finden, sondern darum, etwas zu produzieren, das für die Strukturen der Legitimierung lesbar ist. Und das kann, selbst wenn es wie Erfolg aussieht, eine tückischere Form des Scheiterns sein.

Das heißt natürlich nicht, dass die Werke, die tatsächlich aufgeführt werden, nicht dort hingehören. Es ist kein Zufall, dass bestimmte Musik zirkuliert und bestimmte Namen immer wieder in Konzerten und auf Festivals auftauchen. Viele dieser Werke haben eine echte Kraft – eine Tiefe, die mit ihrer Zeit resoniert oder neue Hörweisen eröffnet. Hinter vielen von ihnen stehen echte Arbeit, Wagnis, Handwerk und Vision. Es geht nicht darum, das, was erklingt, zu delegitimieren, sondern zu hinterfragen, was nicht erklingt – und warum.

Das eigentliche Scheitern

Denn die eigentliche Gefahr liegt nicht im System selbst, sondern darin, wie dieses System beginnen kann, unsere Entscheidungen zu beeinflussen, noch bevor die erste Note geschrieben ist. Genau dort zeigt sich das eigentliche Scheitern: wenn die Musik von Anfang an angepasst, gemessen, korrigiert wird, um einem Umfeld zu gefallen. Dann ist es wahrscheinlicher, dass sie hohl klingt. Wie eine Karikatur ihrer selbst. Doch selbst dann liegt das Problem nicht notwendigerweise im klanglichen Phänomen selbst, sondern in den Beweggründen ihrer Entstehung und der Ehrlichkeit, mit der sie komponiert wurde – und darin, wie die Hörenden mit jener schwer zu benennenden Intuition spüren, dass etwas nicht ganz aufrichtig ist. Es handelt sich nicht um einen authentischen Ausdruck, sondern um eine Strategie. Und selbst wenn es gleich klingen sollte: Vielleicht würde ein anderer Komponist, der genau dasselbe schreibt, ein vollkommen anderes Ergebnis erzielen – wenn es aus seiner Perspektive ehrlich wäre.

Vielleicht hat das, was in der Musik »funktioniert« oder »nicht funktioniert«, am Ende weniger mit den Klängen selbst zu tun als mit der Geste, die sie hervorgebracht hat. Mit der dahinterstehenden Absicht, dem eingegangenen Risiko, der Wahrheit – so fragmentarisch oder vorläufig sie auch sein mag –, die ein Werk sich zu sagen traut. Und in dieser Geste, mehr als in jeder Regel, jedem Trend oder System, liegt der wahre Grund, weiter zu komponieren. ■

Jacques Zafra ist ein mexikanischer Komponist, Theoretiker und Musikpädagoge. Er promovierte in Musik an der University of California, San Diego und lebt heute in Berlin, unterrichtet an einer Schule und forscht zu den Rändern zwischen Komposition, Technologie und Theorie.

Zwischen Widerstand, Rave und Ritual

Der Komponist Steve Hui
im Gespräch mit Fabian Peltsch

In Hongkong hat sich seit der Pandemie vieles verändert – gesellschaftlich, politisch und kulturell. Zwischen schwindender Meinungsfreiheit, kreativer Selbstzensur und der Suche nach neuen Freiräumen entsteht eine lebendige Underground-Szene, die sich immer wieder neu erfindet. Einer ihrer zentralen Akteure ist der Komponist, Performer und Kurator Steve Hui. In seinem Offspace Twenty Alpha und auf der Straße initiiert er experimentelle Klangaktionen, elektronische Performances und kollektive Rituale. Fabian Peltsch trifft ihn in Hongkong und sie tauschen sich aus – über Klangkunst im Ausnahmezustand, illegale Raves und das Leben nach dem Aufstand.

FABIAN PELTSCH Du hast erzählt, dass sich seit der Pandemie sowohl in Festlandchina als auch in Hongkong vieles verändert hat. Wie würdest du den Zustand der experimentellen Musikszene heute beschreiben?



Der Komponist und Musiker
Steve Hui

STEVE HUI In der Pandemie war vieles zum Stillstand gekommen – Clubs, Galerien, Konzerträume. Gleichzeitig haben sich neue Räume aufgetan: improvisierte Venues in leerstehenden Fabriketagen, illegale Open-Air-Raves an entlegenen Orten. Was während COVID als Notlösung entstand, hat sich inzwischen als alternatives System etabliert. Gerade am Wochenende finden regelmäßig illegale Partys in abgelegenen Gegenden statt, oft fernab der öffentlichen

Aufmerksamkeit – manchmal kommen sogar internationale DJs.

FP Gab es da nie Probleme mit der Polizei?

SH Doch, natürlich tauchen sie gelegentlich auf – meist gegen fünf Uhr morgens. Aber das Vorgehen ist eher sanft. Die Beamten nehmen die Ausweise auf, dann ziehen sie wieder ab. Ich habe den Eindruck, dass diese Szene zwar bekannt ist, aber bewusst nicht öffentlich gemacht oder unterdrückt wird. Vielleicht auch, weil sie nicht als gefährlich gilt.

FP Und wie hat sich Hongkong seit den Protesten 2019 und dem Inkrafttreten des nationalen Sicherheitsgesetzes verändert? Spürt ihr das in der Kunstszene?

SH Sehr deutlich. Das Gesetz hat nicht nur die rechtlichen Rahmenbedingungen verändert, sondern auch das Bewusstsein – auf jeder Ebene. Es herrscht eine massive Selbstzensur: Institutionen, Fördergremien, Künstler:innen überlegen genau, was sie zeigen oder sagen. Niemand weiß genau, wo die Grenzen verlaufen. Es gibt keine offizielle Liste, was erlaubt ist – aber auf jeder Ebene wird vorab ausgefiltert. Ich kenne Kolleg:innen, deren Werke nicht mehr gezeigt oder deren Namen aus Line-ups entfernt wurden.

FP Hat das auch Einfluss auf deine Arbeit gehabt?

SH Teilweise. Meine eigene Arbeit ist meist abstrakt, nicht explizit politisch. Aber selbst dann stellt sich die Frage: Wird das missverstanden? Könnte es als symbolische Kritik gelesen werden? Besonders, wenn man – wie ich – gelegentlich staatliche Förderungen erhält, etwa über Drittmittelprojekte mit Theater- oder Tanzcompagnien. Da wird zum Teil subtiler Druck ausgeübt. Man wird gefragt, ob man nicht jemand anders einladen möchte. Das passiert eher hinter den Kulissen.

FP Also entwickelt sich eine Art Schattenkultur?

SH Ja, aber eine sehr produktive. Viele junge Künstler:innen, vor allem aus der Gen Z, machen genau wegen dieser Bedingungen neue, sehr eigene Dinge. Ich erlebe eine regelrechte Welle an jungen Soundkünstler:innen, oft Anfang 20. Mehr Diversität, mehr Neugier, mehr Risikobereitschaft. Ich würde sogar sagen: Für mich persönlich ist das gerade die aufregendste Zeit seit über zwanzig Jahren in der Szene.

FP Und dein Raum Twenty Alpha – was ist das für ein Ort?

SH Ein kleiner, unabhängiger Projekt-raum. Wir machen dort etwa zwei Konzerte im Monat, aber vor allem ist es ein Ort zum Ausprobieren. Leute schreiben mir: »Kann ich mal den Raum nutzen zum Üben?« Oder: »Ich habe einen neuen Track, kannst du mit mir Reinhören?« Ich versuche, möglichst viel Unterstützung zu geben, auch Equipment zu teilen. Es ist ein Knotenpunkt geworden – für Austausch, nicht nur für Events.

FP Du lehrst auch an der Universität, oder?

SH Ja, ich unterrichte Komposition und elektronische Musik. Aber dort ist alles sehr zielorientiert: Am Semesterende müssen zwei Werke von sieben Minuten stehen, eins für Streichquartett, eins für Ensemble. Es gibt wenig Raum für offene Prozesse. Das versuche ich mit Twenty Alpha zu kompensieren.

FP Viele deiner Aktionen finden im öffentlichen Raum statt – in Tunneln, auf Plätzen, in Bunkern. Was reizt dich daran?

SH Das fing eigentlich 2017 in New York an. Ich war dort mit einem Stipendium und habe festgestellt: Es gibt viele Straßenmusiker:innen, aber kaum elektronische oder experimentelle Musik. Also habe ich eine

mobile Batterie-PA gebaut und in der Union Square Station gespielt. Das Video davon ging viral. Zurück in Hongkong habe ich das Prinzip übernommen – mobile Performances im öffentlichen Raum, oft mit Körper, Stimme und improvisierten Gesten. Es ging mir darum, den Raum klanglich zu beanspruchen – ohne große Technik, ganz direkt.

FP Wie reagieren die Leute darauf?

SH Meistens ignorieren sie es. (lacht) Hongkong ist sehr schnell, sehr beschäftigt. Niemand bleibt lange stehen. Aber genau das macht die Aktionen spannend: Sie stören die Routine. Selbst wenn niemand reagiert, verändert sich die Wahrnehmung. Für mich selbst ist es auch eine Übung – eine Art mentales Training. Einfach mal stehenbleiben, nichts tun, vielleicht die Hand heben. Das klingt banal, ist aber in dieser Stadt schon ein Bruch mit der Norm.

FP Gab es auch Aktionen mit Gruppen?

SH Ja, zum Beispiel das Stück *As Meaningful As You Can*. Es basiert auf einer einfachen Anweisung: Geh an einen Ort, hör zu, mach einen langen Ton mit der Stimme, dann geh weiter. So entsteht eine Art kollektive Improvisation im Stadtraum. Oder das Projekt *Unlock the Heart*, bei dem wir alte kantonesische Liebeslieder neu vertont und gemeinsam gesungen haben – mit Passant:innen, in Tunneln, mitten in der Stadt. Gerade nach COVID, als viele noch Masken trugen, war das etwas sehr Berührendes.

FP War das eine Art sozialer Geste?

SH Ja, ganz klar. Es ging darum, wieder Gesicht zu zeigen – im Wortsinn. Wir hatten unsere Münder lange nicht gesehen, Singen war verboten. Das gemeinsame Singen war ein Akt der Öffnung, auch der Heilung. Es war Teil eines staatlichen Kunstprogramms, aber wir haben es sehr frei interpretiert. Für viele war es das erste Mal überhaupt, dass sie in der Öffentlichkeit gesungen haben.



Steve Hui beim Djing in einer Unterführung

FP Wie grenzt sich das von klassischen Konzerten ab?

SH Konzerte in Hongkong sind oft sehr funktional: Man kommt, hört zu, geht wieder. Was mir fehlt, ist das Gespräch danach, die Interaktion, das geteilte Erleben. Viele meiner Aktionen zielen genau darauf: Musik als geteilte Erfahrung – nicht nur passiv, sondern aktiv. In der U-Bahn singen, auf der Straße performen, gemeinsam eine Aktion machen. Das verbindet mehr als jedes hochproduzierte Event.

FP Ist das auch ein politisches Statement – oder wird es so gelesen?

SH Manchmal ja, aber es ist nie plakativ. Ich mache keine Parolen. Aber der öffentliche Raum ist natürlich politisch. Besonders in Hongkong, wo viele Versammlungen verboten sind. Wenn ich etwa am 4. Juni, dem Jahrestag des Tian'anmen-Massakers, mit einem leeren Blatt Papier auf der Straße stehe, ist

das eine stille Geste. Ich weiß nicht, ob es etwas bewirkt. Aber es ist ein Zeichen – für mich selbst, für andere, die es sehen.

FP Also ist Widerstand heute leise geworden?

SH Vielleicht. Oder poetischer. Ich glaube, es geht nicht mehr um große Parolen, sondern um kleine, präzise Gesten. Ein Blick, ein Ton, ein Schritt aus der Routine. Das kann genauso viel bedeuten wie eine Demo. Vielleicht sogar mehr. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Bastian Zimmermann

Steve Hui, auch bekannt als Nerve, ist Komponist, Performer und Elektronik-Tüftler aus Hongkong. Zwischen Clubkultur, zeitgenössischer Musik und Noise bewegt er sich gerne dort, wo Genres verschwimmen.



Unlock the Heart Wanchai Tour

SPECIAL



TOP 22 EDO

Diese Auswahl vereint 22 künstlerische Positionen, die beispielhaft den »xenharmonischen Raum« hörbar machen.

Es sind Alben und Einzelstücke, in denen explizit mit alternativen »Equal Divisions of the Octave« (EDO) gearbeitet wird – also mit gleichstufigen Stimmungssystemen, die die Oktave in mehr (oder weniger) Schritte als 12 unterteilen. Über zahllose Genres hinweg erstreckt sich dabei die Spannweite – von Neue Neue Musik-Instrumentationen, über Jazz-Ensembles, Black Metal, Synthesizer-Ambient und EDM zu Klangexperimenten mit Dudelsäcken und E-Bässen. Die Neugierde an der Erforschung von Klangsystemen und der Spaß an der Erprobung subversiver Tuningpolitik reizt Musiker:innen aus den unterschiedlichsten Bereichen.

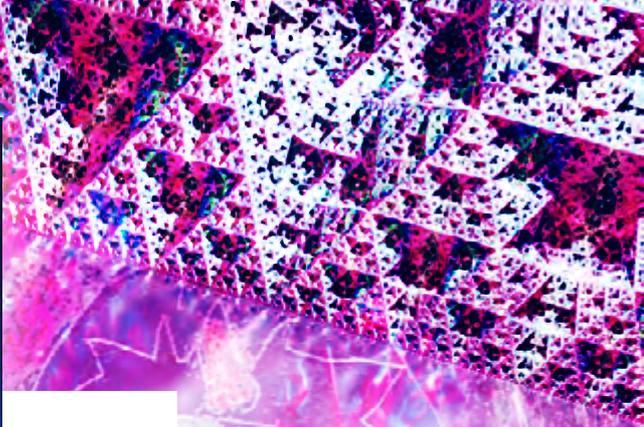
Die hier versammelten Projekte – von Dolores Catherino über Brendan Byrnes, Adam Neely, The Mercury Tree, bis hin zu historischen Visionären wie Ivor Darreg – verstehen Stimmung als Parameter, um künstlerisch-expressive Erfahrungswelten aufzuschließen. Ob 17, 22 oder 10600 EDO: Sie alle sind Teil des, wie Sevish es ausdrückt, »unbewusst-kollektiven Projektes, Musik in allen denkbaren Formen der Tonorganisation zu komponieren«.

Diese Liste ist kein Kanon, sondern eine Landkarte. Sie lädt ein, sich hörend durch ein Klangterritorium zu bewegen, in dem Bekanntes durch ungewohnte Ausdrucksmittel in neuem Licht erscheinen und in dem, anfänglich Verstimmtes und Verbogenes nach einiger Zeit als In-sich-harmonisch erlebt werden kann.



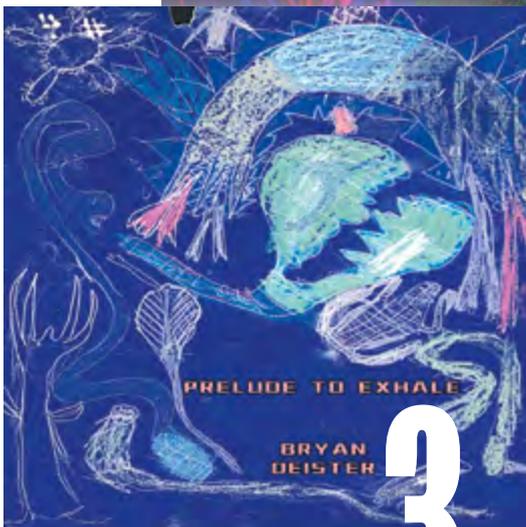
1

The Mercury Tree
Self Similar



2

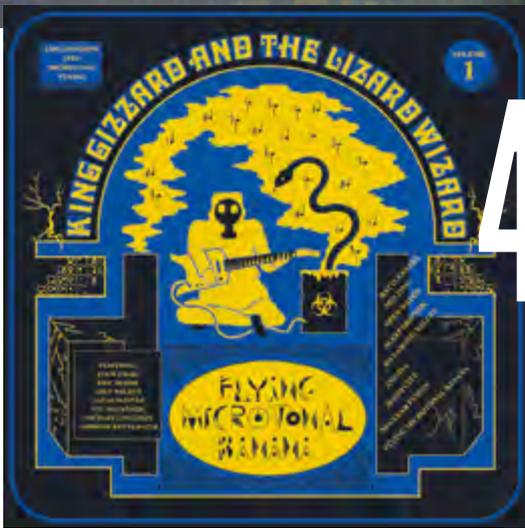
Sevish
Big Sway



3

Bryan Deister
Prelude to Exhale





King Gizzard and the Lizard Wizard
Flying Microtomal Banana

4

FASTFAST

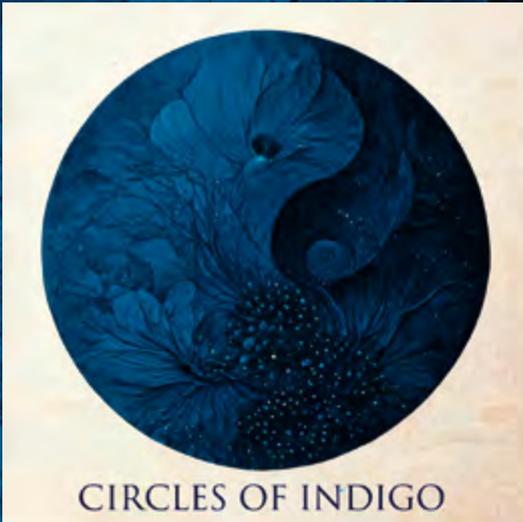
FLYING
MICROTOMAL
WANKERS

5

XEN ON



FastFast
Xen On



CIRCLES OF INDIGO

Circles of Indigo
(Amalia Huff & Aiden Solomons)
Affinity



6

NO TERRESTRIAL ROAD

7



ELAINE

WALKER

Elaine Walker
No Terrestrial Road

Maddie Ashman
Otherworld

8



9



Benyamind
Naomic



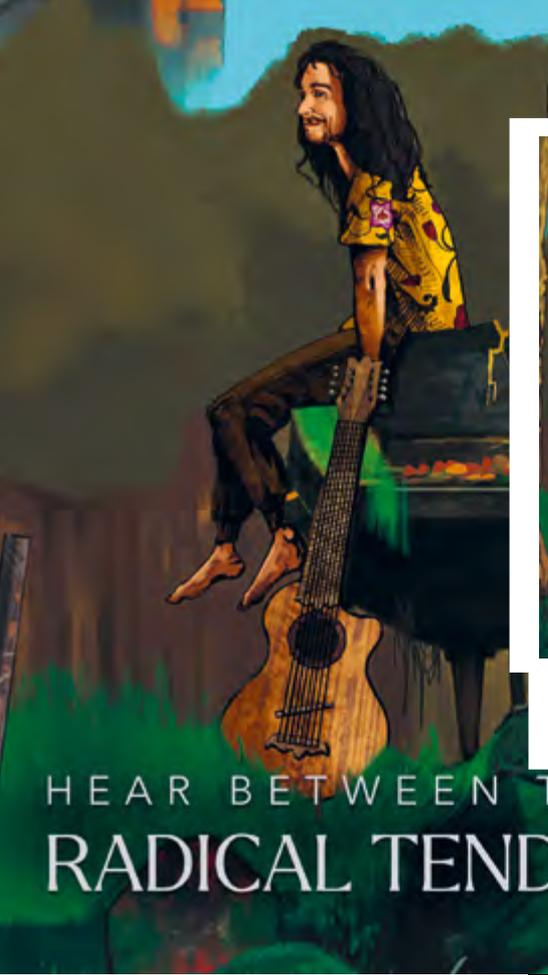
ELAINE



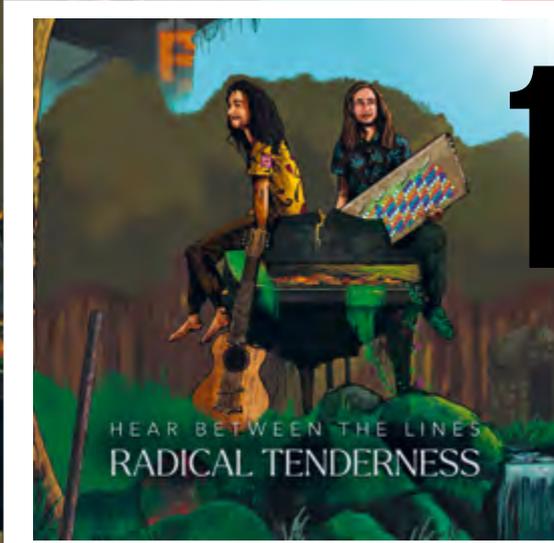
10

Dolores Catherino
Structures in Sound

Structures
in
Sound



HEAR BETWEEN THE LINES
RADICAL TEND



Hear Between the Lines
Radical Tenderness



13

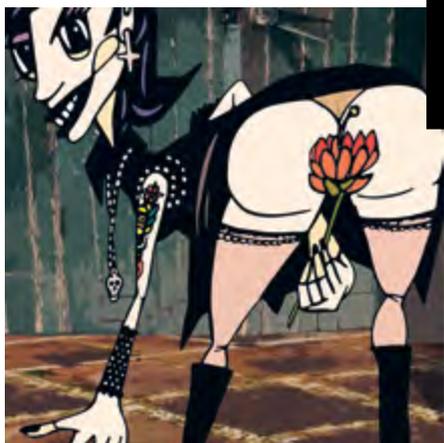
14



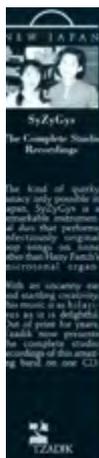
Mat Muntz
Phantom Islands



15



Lois Lancaster
Malva



16

Syzygy
Complete Studio Recordings



17

Brendan Byrnes
Micropangaea



18



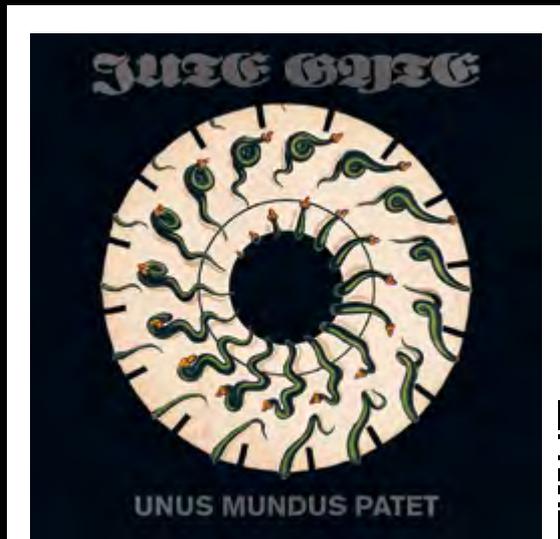
Kamphirundo
31 EDO from Japan



Genoël von Lilienstern
Terroir

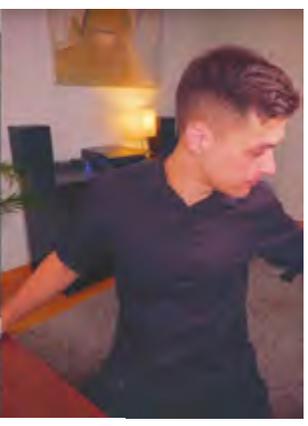
19

20



Jute Gyte
Unus Mundus Patet

- HS Base Metal
- HS Bass One+
- HS Bouncy Kassefer+
- HS Cabinet
- HS Cone Destroyer
- HS Conepusher
- HS Doctor Piston
- HS Eighties Pseud
- HS Flattery
- HS Fuzzy Feeling
- HS Gravitas
- HS Grizzly Joe
- HS Hoom
- HS Howard Duck
- HS Jazz Dogbox
- HS June 6th Bass
- HS Kwedgeman
- HS Long Name For A
- HS Old Dustsucker
- HS Plastic Saw
- HS Plastic Square
- HS PlugTrum
- HS PoWoMo
- HS Pushunder
- HS Quark Charm
- HS Red Square
- HS The Bends
- HS Thick as Nick
- HS Uberbass
- HS Vger Flex



21



Adam Neely
How to make Microtonal
Lo-Fi Hip Hop

SWING

22

Tolgahan Coğulu
Microtonal Guitar Duo



-
ENSEM
BLE
-
MU
SIKFA
BRIK
-

SAMSTAG
04. OKTOBER
20 UHR
WDR FUNKHAUS
KÖLN

MUSIKFABRIK IM WDR 94
POINT IN THE VOID

Farzia Fallah – *I did not paint the war. I lived the war. - une Aubade* - (2025)
Deutsche Erstaufführung – für Ensemble

Sarah Nemtsov – *TIPHERET* (2024) für E-Geige solo mit Effektpedalen, Donnerblech, Tonband und Transducer

Enno Poppe – *Zug* (2008) für sieben Blechbläser

Rebecca Saunders – *Skull* (2022/23) für 14 Instrumente

Hannah Weirich, E-Geige \ Ensemble Musikfabrik \ Enno Poppe, Dirigent



Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



Stadt Köln
Kulturamt

COMPOSER IN THE
LOOP
EXPLORING AI IN MUSIC

FREE ENTRY!

Sunday 16.11.25 / 2pm / Radialsystem, Berlin

With new works by Alexander Schubert / Xiao Fu / Viola Yip / Luc Döbereiner / Adam Pultz / Nico Sauer / Lisa Zwintscher / gamut inc / Ekheo

An event by Musikfonds for the Artificial Intelligence Scholarship Programme – bridging creative practice, coding and intuition.



MUSIKFONDS



Der Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

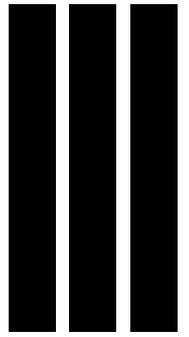


radialsystem



DIGITAL IN BERLIN

POSITIONEN



F E S T I V A L

Wittener Tage für
Neue Kammermusik

2.–4. Mai 2025

Den Rückblick auf die Wittener Tage für Neue Kammermusik des Jahres 2025 bestimmen zwei Eindrücke: Seufzer und Hochachtung. Zu letzterer zuerst. Im zweiten Jahr als hauptverantwortlicher Leiter des Festivals hat Patrick Hahn, der noch diesen Sommer in die Leitung des Pariser Ensembles Intercontemporain wechseln wird, Mut bewiesen. Er hat nach der über dreißigjährigen Ära Harry Vogts als künstlerischem Leiter das Festival inhaltlich breiter aufgestellt. Er hat das Veranstaltungsformat des klassischen Kammerkonzerts weiter zu denken versucht, hat dezidiert die intermediale und performative Wende der Neuen Musik seit der Jahrtausendwende programmatisch integriert und sich zudem auf die Öffnung dessen, was heute alles Neue Musik mit großem N sein kann, eingelassen.

Gerade letzteres ging mit dem Schritt in ein stilistisch deutlich offeneres Feld einher als in den Programmen seines Vorgängers, beinhaltet aber auch umso mehr das Risiko ästhetischen Scheiterns. Und es gibt umso mehr Anlass für ästhetische Kontroverse und die Diskussion von Fragen des guten Geschmacks. So mag es sich zwar im inzwischen stark diversifizierten Feld der Neuen Musik an unterschiedliche Hörerwartungen richten. Zugleich wirkt es aber bei aller Diversity der Komponierenden- und Hörenden-Communities die Frage nach Qualitätsmaßstäben dafür auf, warum etwas als gut komponierte Musik wahrgenommen wird. Oder auch: Gibt es noch doch konkrete Gründe dafür, dass informierte, zu Hingabe und Hörabenteuer bereite, stilistisch breit interessierte und scheuklappenarme Hörer*innen sich bei einer Komposition entweder gelangweilt fragen, warum man eine gewisse Zeit seines Lebens dieser Musik bewohnen musste – und

aus anderen Konzerten mit größter Beglückung hinausgehen.

Dies war in besonderem Maße bei der Musik von Portraitkomponistin Cassandra Miller zu erleben. Weder die vom Quatour Bozzini im sonntäglichen MatinéeKonzert zusammen mit Sopranistin Juliet Fraser gespielten Werke für Streichquartett bzw. Streichquartett und Stimme, noch das von Miller zusammen mit Silvia Tarozzi erarbeitete und mit ihr gemeinsam als Solistin im Konzert des WDR Sinfonieorchesters gespielte *Bismillah Meets the Creator in Springtime* und schon gar nicht die Uraufführung von *The Years* für Streichtrio und Vokal-sextett transportierten, was die besondere Qualität dieser Musik sei. Ein gekonnter Ton-satz im klassischen Sinne war es nicht. Für ein Deep Listening oder auch meditatives Versinken im Klang waren die eher wohlklingend wie schlicht komponierten Texturen der Stücke bei weitem zu eindimensional, undifferenziert, nicht kompromisslos genug oder ohne klangliche Tiefendimension. Und für das für den Kompositionsprozess behauptete Einfühlen in verschiedenste Kulturen und Traditionen soßte der Klangstrom derart einförmig und wenig konturiert daher, dass dieses hörend nicht wirklich wahrgenommen werden konnte.

Zum Glück erklangen aber im Abschlusskonzert des WDR-Sinfonieorchesters unter der Leitung von Elena Schwarz neben Cassandra Millers Orchesterstück auch noch Lisa Illeans *An Acre Rising* sowie die Uraufführung von Malika Kishinos Cellokonzert *Quinta Materia*. Und während Illeans Stück aus der Abfolge stehender, äußerst zurückgenommener Orchesterklänge durch minimale Veränderungen eine maximale musikalische Binnenspannung zu erzeugen wusste, nahm Kishinos Solokonzert, phänomenal gespielt von Cellist Nicolas Altstaedt, mit in eine zerklüftete, brilliant ausgehörte Klanglandschaft.

Eine solche breitete auch das Trickster Orchester aus, das in seinem Konzert zwischen Komposition, offener Form und Improvisation Stücke der beiden Ensembleleiter*innen Cymin Samawatie und Ketan Bhatti mit Kollektiv-

kompositionen und Stücken von George Lewis und Ondřej Adámek zu einem durchlaufenden Set verband. Dem Trickster Orchester wurde zusammen George Lewis im Rahmen des Konzerts der zum zweiten Mal vergebene WDR Liminal Music Prize für innovative musikalische Arbeit über kulturelle Grenzen hinweg verliehen. Leider ging die eher informelle Preisverleihung im – freundlich gesagt – sachlichen Rahmen des wenig festlichen, nüchtern und in Reihen bestuhlten Festsaaals der Wittener Saalbaus etwas unter – wie auch das sehr schöne Konzert, das eigentlich als Late Night am Freitagabend gut programmiert war und letztlich gegen den Rahmen, in dem man es erlebt hat, ankämpfen musste.

Weitaus mehr Charme besaß dagegen das Konzert mit der Uraufführung von Sara Glojarićs *Guide to Reality*. Auch hier verließ das Programm das klassische Kammerkonzert hin zu einer Art Live-Podcast mit dem Untertitel *Songs for the End of the World*, ausgehend vom Schicksal des Streichquartetts der Titanic, das bis zum – eigenen – Untergang gespielt haben soll. In diesem war das Kuss Quartett zusammen mit der durch das Programm moderierenden Sarah Maria Sun live im Konzertsaal zu erleben, jedoch mikrophoniert, radiophon abgemischt und mit einer dezenten Live-Elektronik hinterlegt, so dass das Publikum das Stück im Saal über Kopfhörer wahrnahm. So entstand eine merkwürdige und zugleich mit leichter Hand inszenierte Mischform aus isoliertem Hören unter dem jeweils eigenen Kopfhörer und der kollektiven Live-Erfahrung des Konzerts einschließlich interaktiver Momente, in denen Personen aus dem Publikum gefragt wurden, welche Musik sie sich als Soundtrack für das eigene Sterben wünschen.

Eine Erweiterung der Wahrnehmung versprach auch das Eröffnungskonzert, dessen Programm das phänomenal aufspielende Ensemble Musikfabrik mit dem Ensemble Scope um die Komponist*innen Clemens K. Thomas und Lucia Kilger und Dirigentin Friedrike Scheunchen bestritt. Die fünf Stücke verband der Einsatz von Elektronik und Video, die durch

das wiederum am Stück gespielte Programm hindurchperformende Ria Rehfuß sowie die Idee, mit den Stücken die verschiedensten Filter zu thematisieren, mit denen wir in unseren digitalisierten Welt diese wahrnehmen. So virtuos dies in etwa in Nicolas Berges *Terminally Online Aliens (Curating your Timeline for 15 Minutes Straight)* in rasant geschnittener Videospiel-Ästhetik geschah, so detailverliebt dies etwa in Jessie Marinos Differenz- und Obertonstudie *No Salt* zu hören war, so fein auch Lucia Kilger ihr Ensemblestück *shavryon* ausgehört hatte: Was schmerzlich vermisst wurde, war eine wahrnehmbare Haltung der Künstler*innen zu diesem für gegenwärtiges Welterfahren ja überaus relevantem Thema. Und dies lag zu großem Teil an dem Einsatz von Video und Performance, durch das zwangsläufig das Konzert kein reines Konzert mehr war, sondern eben auch Musiktheater – wie letztlich ja auch intendiert. Nur dann muss man sich auch Fragen der Inszenierungsästhetik stellen. Und zwar auch ganz basalen, wie beispielsweise der, was denn Performerin Ria Rehfuß für eine Figur verkörpert, wenn sie mal auf der Bühne in kleinen Zwischenspielen eher als eine Art Pausenfüller auftritt, mal aber auch in Avatar-Optik im Video erscheint. In dieser Hinsicht war das Programm *#Filter*, so unterhaltsam es phasenweise war, konzeptionell leider nicht zu Ende gedacht und blieb damit im ästhetischen Halbraum stecken.

Wie es dagegen gelingen kann, unmittelbares sinnliches Erleben in den verschiedensten Medien und künstlerischen Sprachen durchdacht mit schillernd ambivalenter Welthaltigkeit zu verbinden, zeigte Konzept-Altmeister Johannes Kreidler. Seine mehrteilige Arbeit *SEUFZ* bestand aus im Kreidler-Stil bedruckten Transparenten mit der Aufschrift »Seufz«, die an verschiedenen Orten in Witten platziert waren, und aus einer kleinen Werkschau im Märkischen Museum, in der Arbeiten Kreidlers der vergangenen Jahre, 3D-Drucke, Prints, Musikmaschinen und Installationen gezeigt wurden. In dieser trat Kreidler zudem zusammen mit dem Black Metal-Growler Giordano Bruno do Nascimento in einer einstündigen

Live-Performance auf. In dieser wurde geseufzt und gegröhlt – darunter im spätestbarocken Metal-Lamento die Namen aller neu in den Bundestag gewählten Abgeordneten der AfD. Kreidler selber trat als lecture-performender Museumsführer seiner hintergründigen Texte auf, rollenden Stahlkugeln und Laubsaugern wurden zarte Seufzer entlockt – und heterogenes Material verband sich zu einem multisensorischen Erlebnisraum, der sich aus der artistischen und poetischen Überhöhung direkt auf Welt und Welterfahrung bezog. Damit wurde SEUFZ zu einem der Höhepunkte des diesjährigen Festivalprogramms. Dieses präsentierte insgesamt ein, weit gespanntes Spektrum, darunter zudem zum genannten auch noch das traditionelle Wettbewerbskonzert der IEMA, die Uraufführung von Ming Tsao's sperrig postserieller Stockhausen-Adaption Plus or Minus für zwei Klaviere und Elektronik – hochvirtuos vom GrauSchumacher Piano Duo gespielt – sowie ältere Stücke von Pascale Criton, Pauline Oliveros, Michael Finnissy, Heinz Holliger und Wolfgang Rihm. Es war so bunt wie divers und bot Anlass zu Diskussion, Ratlosigkeit wie auch großer Freude – einschließlich der Erkenntnis, wie schön es doch ist, gut komponierte Neue Musik zu hören.

Sebastian Hanusa

F E S T I V A L

intersonanzen

08.–18. Mai 2025, Potsdam

Das Brandenburgische Fest der Neuen Musik intersonanzen feierte in diesem Jahr sein 25-jähriges Bestehen. Ein Blick zurück auf die Festivalgeschichte zeigt, dass das Präfix ›inter‹ und das damit verbundene Credo die thematische Linie von Beginn an prägten. Deswegen ist diese kleine Präfixänderung nicht zu übersehen: Statt wie gewohnt ›dazwischen‹ zu positionieren, suchte das Festival dieses Jahr unter dem Motto transreal – angelehnt an den von der

bildenden und Performance-Künstlerin Micha Cárdenas genutzten Begriff – eine Grenzüberschreitung.

Was unter transreal verstanden werden kann, zeigte sich exemplarisch in der »holographischen Quadrphonie-Installation« *Teufelsberg* von Titus Nessel. Ausgehend von einer in der verlassenen Kuppel der ehemaligen Berliner Abhörstation aufgenommenen Performance der Saxophonisten Gebhard Ullmann und Philipp Gerschauer rekonstruierte die Installation deren spezifische akustische Räumlichkeit. Die Bemühung, »den Raumeindruck der Aufnahmesituation naturgetreu und realistisch wiederzugeben«, erzeugt allerdings paradoxerweise eine neue Realität – eine entortete, kontextverschobene und zugleich neu verortete akustische Erfahrung auf der gemütlichen Couch im Kunstmuseum.

Gerade weil der Transrealitätsdiskurs eng mit der Entwicklung neuer Medientechnologien verbunden ist, war es umso bemerkenswerter, dass der Einsatz selbstgebaute elektronischer Instrumente einen kuratorischen Akzent setzte. Im Konzert des niederländischen Ensembles Black Pencil zeigten Werke wie *Beauty Lies Around the Corner* von Akim Moiseenkov und *Picture* von Hugo Morales Murguía anhand verschiedener elektronischer DIY-Instrumente, wie diese selbstgebaute Geräte die Bewegungen der Musiker:innen zu einem zentralen Bestandteil des klanglichen Geschehens machten und eine Neuverhandlung des Verhältnisses zwischen Klang, Instrument und Mensch anregten. Noch deutlicher war diese Konstellation in Viola Yips Performance *Liminal Lines*: Hier blieb die Klangkünstlerin nicht bloß ein steuerndes Subjekt, sondern wurde selbst integrativer Bestandteil der Rückkopplung – mithilfe eines selbstgebaute tragbaren Instruments aus einem modifizierten Regenponcho und in der Hand gehaltenen Tonabnehmern, die Audiosignale aufnehmen und Feedback erzeugten.

Füttern und gefüttert werden – diese ›Feedback‹-Schleife und die Frage nach der Position des Menschen darin ist einer der Aspekte des hochaktuellen Themas »Künstliche Intelligenz«,

das das Festival mit Uraufführungen und einer Diskussionsrunde künstlerisch und diskursiv berührte. Ein experimenteller Umgang mit KI findet sich in Nico Sauers *Schattenstudie 25a*, einem Ensemblestück, für das sowohl eine KI als auch die Musiker:innen mit klanglich irrelevanten Textfragmenten als Prompt gefüttert wurden: Während die KI daraus Klänge generierte, reagierte das Ensemble LUX:NM improvisierend auf dieselben sprachlichen Impulse. Doch hinter diesem interessanten Schaffensprozess blieb das klingende Resultat – ganz im Sinne des Titels – eher im Schatten. Einen gänzlich anderen Ansatz verfolgte Zoran Terzić mit seinem Multimediastück *Space People*, einer Art Musikvideo, in dem KI-generierter, stilkopierter Barockgesang mit surrealen Weltraumbildern kombiniert wurde. Die KI diente hier nicht als spekulativer Partner, sondern wurde vom Komponisten gezielt und pragmatisch als funktionales Werkzeug eingesetzt.

Dass die Festivalkuration Terzićs Werk und andere audiovisuelle Beiträge als »Transvisuelle Hörstücke« rahmte, ließ sowohl begrifflich als auch kuratorisch Fragen offen: Die Werke liefen im Museumsfoyer, direkt vor der Ticketkasse, auf einem einzelnen Bildschirm in Endlosschleife – meist nahezu tonlos und nur zu bestimmten Zeiten hörbar. So war das Motto transreal zwar auf konzeptueller Ebene breit gestreut, entfaltete sich jedoch nur selten überzeugend. Trotz zahlreicher Uraufführungen vermittelte das Festival letztlich weniger den Eindruck einer vertieften Auseinandersetzung mit dem Transrealitätsdiskurs als den einer ästhetisch aufpolierten Umbenennung längst etablierter Intermedialität.

Moonsun Shin



B U C H

Björn Gottstein Der Klang der Gegenwart Reclam

Björn Gottstein liefert eine zum Teil persönlich anmutende Nacherzählung der Genese der Neuen Musik seit den 1950er Jahren. Subjektivität scheint durch einen nonchalanten, zuweilen saloppen Sprachstil auf, mit dem der Autor lebendig und kenntnisreich durch die neuere Musikgeschichte flaniert: »Die Musik leuchtet dunkel, schreit und wütet bisweilen« (S. 210 / 211), heißt es da zum Beispiel.

Inhaltlich wird – wie nicht anders zu erwarten – den westeuropäisch / US-amerikanischen großen Erzählungen der Avantgarden der 1950 und 1960er Jahre und deren Ausstrahlung bis in die Gegenwart gehuldigt. Logischerweise wird in diesem Zusammenhang jemand wie Arvo Pärt, der erfolgreichste, meist gespielte Komponist des 20. und wohl auch des 21. Jahrhunderts, nur ganz kurz erwähnt – als ein Komponist, der vor allem mit »historischen Stilmitteln« (S. 227) umgeht, ähnlich wie Giya Kanceli (zwischen den musikalischen Ausdrucksformen von Pärt und Kanceli liegen allerdings Welten). Gottstein plädiert in Absetzung dazu für etwas, was »im besten Sinne zeitgenössisch« (S. 228) ist. Doch was das genau sein soll, wäre zu diskutieren, denn auch das bruchlose Fortschreiben »moderner« westlicher Komponierweisen (etwa aus den 1960er Jahren) kann man als historisch betrachten.

Bezeichnend ist darüber hinaus Gottsteins Einschätzung anderer Musikkulturen, die im Kontext der ›heroischen‹ Zeit der Neuen Musik natürlich nur einen untergeordneten Platz beanspruchen können, wie die Betitelung des Kapitels *Am Rande – Freie Improvisation, Electronica, Noise, Glitch, Hauntology, Drone, Ambient, Industrial* nahelegt. Aus der Perspektive des vermeintlich Randständigen heraus könnte man allerdings genauso gut die Neue Musik als peripher klassifizieren – aber vielleicht haben die Fürsprecher der Improvisation oder des Ambient einfach weniger hegemoniale Ansprüche.

Natürlich kann man nicht alles und jeden berücksichtigen, doch verwunderlich ist schon, dass im Buch eine so wichtige Entwicklung der letzten zwanzig Jahre wie das Musiktheater nicht vorkommt. Und erwähnenswert ist auch, dass es keine Quellenangaben gibt, wodurch die Aura einer zeitlos erhabenen Sichtweise entsteht. Aber, es sollte ja kein wissenschaftliches Buch werden, wird man diesbezüglich einwenden, sondern ein eher allgemeinverständlicher Abriss. Ob nun aber eine eher wenig informierte, an Neuer Musik interessierte Leser*innenschaft sich durch diesen umfangreichen Band hindurcharbeiten will, sei dahingestellt; das ›Fachpublikum‹ wird wohl nur wenig ›Neues‹ entdecken, was es nicht schon kennt.

Darüber hinaus wäre die Frage zu stellen, ob das Buch einlöst, was mit dem »Klang der Gegenwart« bezeichnet wird. Was genau macht diesen aus, abseits der vielen Fortschreibungen und Verlängerungen der Entwicklungen der 1950er und 1960er Jahre? Immerhin ist bereits ein Viertel eines neuen Jahrhunderts verstrichen. Der Frage nach einer genuinen Musik unseres Zeitalters widmet der Autor kein Kapitel. Vielleicht gibt es allgemein einfach zu wenig Interesse an dieser Fragestellung?

Klar, da ist die Strömung *Diesseitigkeit*, (die Gottstein allerdings schon für beendet erklärt), oder der *Neue Konzeptualismus*, mit dem die zeitgenössische Musik an das anzuknüpfen versucht, was in der bildenden Kunst in den frühen 1990er Jahren en vogue war. Das Neue

ist ja immer eine Frage der Perspektive. Bleibt also ein gewisser gegenwärtiger Hang zur »Introspektion« und zur »Melancholie« (S. 251), den Gottstein konstatiert. Mit diesen Vokabeln nähert er sich allerdings schon gefährlich der These, gegen die sein Buch im Grunde anschreibt. Schon im Klappentext findet sich die (nicht näher erläuterte oder begründete) Anmerkung, die Neue Musik wäre an ihr Ende gekommen. Das Buch möchte wohl ein Bollwerk sein gegen diese Behauptung, die Sven Hartberger, der ehemalige Intendant des Klangforum Wien vor einigen Jahren in einem Interview aufgeworfen hatte. Allgemein gesagt kann etwas Neues natürlich nur dann entstehen, wenn das Alte abstirbt, oder zumindest Platz für das Kommende macht. Das unbedingte Fortschreibenwollen des Phantoms Moderne hat allerdings gerade das nicht im Sinn.

Thomas Groetz

W E T T B E W E R B

Jugend Komponiert Bayern

13. Mai 2025

Museum Brandhorst München

Wie klingt die Zukunft? Gute Frage. Also mal den Blick auf die Jungen, die zeitgenössische Musik komponieren. Keine Songwriter, keine Bands, sondern junge Menschen, die absolute Musik für ein anderes Instrument als ihr eigenes schreiben. Bei Jugend Komponiert Bayern wurden 2025 zehn Menschen gekürt. Diese haben dann kleine Miniaturen für Solo-Instrument geschrieben, haben daran – gemeinsam Minas Borboudakis, der auch künstlerischer Leiter von Jugend Komponiert ist – gearbeitet. Und schließlich wurden diese Stücke im Münchner Museum Brandhorst, wo gerade die Schau *5 Freunde* die Beziehungen und künstlerischen Relationen von John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Jasper Johns und Cy Twombly ausstellt, aufgeführt. Und so sitzen Family und Friends, aber auch ein

paar Interessierte im großen Saal des Museums unter den Rosen-Gemälden von Twombly. Mitglieder des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks interpretieren die Neukompositionen. 13 bis 20 Jahre alt sind deren Komponistinnen und Komponisten. Die Nachkriegs-Avantgarde steht Pate auf der Suche nach der Jetzt-Zeit-Avantgarde. Und irgendwie passiert leider größtenteils das, was bei der Akademisierung von Musik so oft passiert. Es ist alles ein bisschen brav.

Formal prächtig, klangforschend, windhauchend und Klappen klopfend hat etwa Lars Tschiedel für Flöte solo geschrieben. *Die Reisen des kleinen Windhauchs. Erste Reise* heißt das Stück, interpretiert von Natalie Schaabe. Sehr weit in der Ausgestaltung könnte das auch von einem Profi geschrieben sein. Direkter hat Cornelius Funk geschrieben, für Bassposaune mit dem Titel *Stürze*. Der Name auch hier Programm, musikalische Phrasen, die den Boden suchen, das Unten. Annabel Blaschke hat mit *Anthraxit* für Viola Geräuschstudien komponiert, die subtil melodische Phrasen im Hintergrund tragen, Martin Kreissl schreibt mit einem gewissen Witz für Bassposaune ein jodelndes Alphornthema im Bass mit dem Titel *In eisiger Tiefe*.

Doch irgendwie wird nicht so ganz klar, was diese jungen Menschen von ihrer Musik wollen, abseits davon, dass sie Musik schreiben wollen und man das heute also so macht, wenn man das akademisch etabliert machen möchte. Das ist per se nichts Schlechtes. Sowohl, dass diese jungen Menschen sich überhaupt mit einer Musik beschäftigen, die größtenteils komplex, abstrakt und oft auch wenig affektiv ist. Als auch, dass sie den Wunsch verspüren, selbst solche Musik zu schreiben.

Ein paar Fragen trotzdem: Auffallend sind die beiden Stücke der jüngsten Teilnehmer. Victor R. Breimesser, 13 Jahre alt, schreibt ganz klassisch eine *Phantasie Nr. 2* für Violine solo. Er schreibt formal wie Mozart, tonal auch, anachronistisch klar. Mit viel Sehnen bedient er das Bild des revisionistischen Wunderkinds, dessen prominentestes Beispiel in den vergangenen zehn Jahren wohl Alma Deutscher war, die als Teenager

Opern schrieb und sich dabei Mozart verpflichtet fühlt, das mit großem Talent und beeindruckender Gewissheit tut, und sich der zeitgenössischen oder auch nur gebrocheneren Musik gegenüber auffällig verächtlich zeigte.

Zweites Beispiel: Felix Truckenbrodt (14 Jahre) komponierte bei Jugend komponiert ein Solo-Werk für Viola, irgendwo zwischen minimalen Minimal-Anklängen und romantischem Virtuosenstück. Und zeigt, was (jugendliche?) Provokationslust in der zeitgenössischen Musik heute auch ist: Im Workshop vor dem Konzert arbeitete er mit seinem Interpreten Klaus-Peter Werani daran, der ihn fragte, was er von diesem Stück wolle, was er sich dabei gedacht habe. Das sei einfach so – ohne viel Nachdenken – aus ihm herausgekommen, antwortete er, fast entschuldigend. Deswegen hieße es auch *Übermut*. Jugendlischer Übermut bedeutet in der zeitgenössischen Komposition also etwas Anachronistisches?

Zwei weitere Stücke stechen heraus im Konzert: Jakob Peter komponierte ein Regenbogen-Prélude für Harfe (*Und ich sah einen Regenbogen*, interpretiert von Magdalena Hoffmann). Das Albtraum-Klopfen des Chopinschen Vorbildes ist hier einem manischen Glitzern gewichen – und plötzlich wird klar: Der Regenbogen ist natürlich heute ein Symbol für LGBTQIA+. Und das hat hier natürlich eine schöne Verflechtung von der Außenseiter-Romantik eines verlorenen und mit Georges Sand verknüpften Chopin zu einem gesellschaftlichen Thema heute.

Das zweite: John Cages *Radio Music*, das neben anderen etablierten Stücken ins Programm gestreut ist. Und hier ist es eher deprimierend. Während im Publikum unmittelbar mit dem Start des Frequenzrauschens ein Raunen, leise Unterhaltungen und Unruhe losgeht, so als würden von Musikern bediente Radios nicht die gleiche Aufmerksamkeit verdienen wie von Musiker:innen bediente Instrumente, ist es das klanglich und formal immer noch mutigste und außergewöhnlichste Stück des Abends. Und das älteste.

O P E R

Rebecca Saunders
LASH –
Acts of Love

20. Juni 2025,
Deutsche Oper Berlin

Selbst in Berlin werden Uraufführungen selten so stark antizipiert wie *LASH – Acts of Love*, Rebecca Saunders erstes Musiktheaterwerk, das am 20. Juni auf der Hauptbühne der Deutschen Oper seine Weltpremiere feierte. Dieses Mal waren die Erwartungen zu groß. *LASH* ist quasi die operatische Variante von *The Room Next Door*, Pedro Almodóvars Film mit Tilda Swinton und Julianne Moore, der sich in knapp zwei Stunden dem Sterben widmet, dabei aber so viel schauspielerisches und cineastisches Potenzial ungenutzt lässt, dass die gleiche Geschichte in weitaus kürzerer Zeit erzählt werden könnte. Das Gleiche gilt auch hier, aber eine Oper zu kritisieren, weil sie zu langweilig ist, wird opportun und sagt wenig darüber aus, wie genau diese Längen gestaltet worden sind. In diesem Fall ist die Nutzung von Film als Medium die zentrale Kritik: Was das Musiktheater auf der Bühne im Vergleich zum Kinoerlebnis interessant macht, ist vielleicht gerade die bewusste Reduktion künstlerischer Mittel – oder die Ausarbeitung dessen, was Musiktheater kann und wozu Film nie in der Lage wäre. Bei *LASH* ist diese visuelle Ebene aber viel weniger als eine Erweiterung der Möglichkeiten oder gar eine gelungene Integration filmischer und szenischer Mittel: Das medial auf die halbtransparente Leinwand vor die Bühne angeworfene Bild entwickelt sich mehr und mehr zur billigen Lösung von Problemen des Musiktheaters, die man nicht einmal mehr versteht, weil sie so völlig durch ihren Ersatz überschattet werden.

Es dauert bis weit in den zweiten Akt hinein, dass dieses Stück mal so etwas wie Fahrt aufnimmt: Der Anfang stark, denn niemand kann sich der Verdopplung der Bühnenhandlung

durch Close-Ups von Gesichtern der Darsteller erwehren – bis sich dieser und die meisten weiteren Bühneneffekte schnell verbrauchen. *LASH* ist irgendwo im Zwischenreich zwischen dem Sterben, dem Moment des Todes einer Frau und seiner unmittelbaren Folge angelegt; vielleicht ist hier auch der Grund zu finden, wieso die Musik Saunders' ganz ähnlich zu ihren Instrumentalwerken vor allem mäandert – und damit denkbar ungeeignet für die szenische Situation von Bühnenhandlung ist: Die eindrücklichen Klangerforschungen der Komponistin sind außerhalb des Musiktheaters sicherlich der Grund, wieso ihr überhaupt der Raum gegeben wird, in der Deutschen Oper ein Werk solcher Ausmaße aufzuführen, hätten aber eine Revision künstlerischer Techniken erfordert, die dem Gestischen des Musiktheaters gerechter werden müssten und keine Lösung anbieten können, wenn man sie mit karnevalesken Situationen und – gegen Ende des Stücks – einer Blue Man Group-Show auf der Bühne zu ersetzen sucht.

Auf dem Papier könnte hier Großes entstehen: Die vier Protagonistinnen K (Katja Holm), A (Anna Prohaska), N (Noa Frenkel) und S (Sarah Maria Sun) sind, was gemeinhin als *crème de la crème* von Gesangskunst in der Neuen Musik beschrieben wird, auch die Bühne und Kostüme von Nina Wetzel funkeln und gleißen im Zusammenspiel mit dem klaren Licht von Jörg Schuchardt und den sinnig zusammengestellten Spiegeln dreier zimmerartiger Boxen auf der Bühne, die sich immer mal wieder mit eindrucksvollen visuellen Effekten wie im Tanz drehen, sich heben und senken wie der sich verlangsamende Atem der Sterbenden. Dazu gibt es ein Libretto von Ed Atkins, das an den schönsten Stellen gestisch-abstrakt bleibt, ein tiefempfundenes Wissen übers Verlieren und das Gefühl des Verlusts beschreibt – meistens aber durch pubertäre Zoten (»... eyelash under your foreskin...«) vergebens zu provozieren sucht. Und doch: Man muss dabei gewesen sein, bei dieser letzten großen Premiere der Intendanz von Dietmar Schwarz an der Deutschen Oper Berlin. Musikgeschichte ist damit –

anders als von vielen zuvor angenommen – nicht geschrieben worden, aber immerhin gibt es heute im Kürzungsgewitter noch Neues, dem man mit so hohen Erwartungen entgegenfeiern kann.

Patrick Becker

S P I E L S T Ä T T E

Richten 25

Gerichtstraße 25, 13347 Berlin

Seit bald einem Jahr gibt es den ›artist-run project space‹ Richten 25 in Berlin-Wedding und man ist in guter Nachbarschaft: Unter der S-Bahn-Brücke durch und man steht vor der Galerie Savvy Contemporary. Draußen im Schaufenster steht auf einem Whiteboard das Tagesprogramm im Do It Yourself-Style – ich war zur Bass-Nacht da, ein E-Bass-Solo: pedal-lastig von Noise zu Technoartigem springend, und ein Kontrabassquartett: schwingungsreich, beides sehr gelungen. Das Richten 25 wird von einem 7-köpfigen Team, bestehend aus Ipek Odabasi, Chris Pitsiokos, Sanja Star, Grgur Savić, Antti Virtaranta, Rieko Okuda und Markus Krispel, geleitet, demokratisch organisiert und kuratiert. Alle sind nicht unbekannt in der Berliner Kreativszene. Ich spreche mit Markus Krispel aus dem Team, der auch der Mieter ist und im hinteren Bereich seine Werkstatt für Holzblasinstrumente hat. Markus ist als Saxophonist auch selbst Performer; genau wie das ganze schon länger freundschaftlich verbundene Team, das teils aus der Musik, teils aus anderen Disziplinen zusammengefunden haben. Die Konzerte passieren im gut besuchten Vorraum zur Werkstatt, die Decken sind hoch, das dunkle Holzparkett reflektiert gut. Etwa 45 Quadratmeter ist der Raum groß, Platz für 30 bis 40 Menschen, wenn noch Platz für die Performer:innen sein soll. Bei einem Highlight-Konzert im letzten Jahr hat man hier mit Quetschen und Schieben auch schon an die 60 Gäste beherbergt. Die Werkstatt hinten betritt man durch

einen »Bogen der Schande«: im Deckenübergang zur Werkstatt hängen – schmähhlich! – die letzten Blitzerfotos des Teams für zu schnelles Fahren. Und ein Foto eines Teammitglieds am Flügel: »Für zu schnelles Spielen« witzeln wir. So viele Fotos sind es aber (gottseidank) noch nicht. Dahinter befindet sich eine improvisierte Bar, nach rechts geht es zu der Toilette mit Meerestiere-in-Aspik-Klodeckel, nach links zur Werkstatt. An diesem Abend wurden drei Sets gespielt, alle etwa 40 Minuten lang. Höhepunkt bilden die Klang- und Atemexperimente des spanischen Free-Jazz-Saxophonisten Don Malfon, der Geste um Geste an seinem Instrument in Hohl-Atmendes bis Schrilles verwandelt. Vor dem Auftritt noch wurde das Saxophon in der Werkstatt saniert und auftrittsfertig gemacht.

Man ist interessiert am Prozesshaften. Nur 2 Monate im Voraus werden die Acts disponiert, während andere vergleichbare Venues ein halbes bis zu anderthalb Jahre vorgeplant haben. Markus sagt, diese Form des kurzfristigen Planens hält wach. Und man ist offen für Interdisziplinäres: Ein Tag zuvor wurde hier auf dem Parkett auch Tanz ausprobiert. Das hat ein anderes Publikum als sonst angezogen, wie Markus stolz erwähnt, was sich auch in einigen neuen Newsletter-Anmeldungen abbildete. Außerdem gibt es kleinere Künstlerresidenzen, so beispielsweise ein Wochenende, das dem Trio Mullet gewidmet war, und eine Reihe für audiovisuelle Experimente namens Waveforms, kuratiert von RCHTN25-Teammitglied Sanja Star. Hier werden trotz der offenkundigen Neigung zur Spontaneität also auch größere Bögen gespannt, mit Catherine Lamb und einem Gedenkkonzert für Peter Ablinger hat sich auch schon ein ›größerer Fisch‹ der Berliner Szene gezeigt.

Der Name der Veranstaltungsstätte leitet sich von seinem Standort in der Gerichtstraße ab, der Infinitiv spielt mit dem Anspruch an die Vielfalt im Tun: um-, zu-, an-, etc. richten. Angerichtet, also gekocht, wurde bereits im Rahmen eines Olfactory Music Factory-Abends. Man darf gespannt sein, mit welchem Format, welchem kuratorischen Kniff das Team des

RCHTN25 als nächstes um die Ecke kommt. Das bisherige Programm kann man auf deren Instagram-Account durchstöbern.

Die bequemste Möglichkeit, sich über die Konzerte auf dem Laufenden zu halten, ist der Mail-Newsletter. Dafür kann man an odamusik@gmail.com schreiben und sich direkt in den Verteiler aufnehmen lassen.

Hannes Wagner

F E S T I V A L

Rewire Festival

3.–6. April 2025, Den Haag

Anfang April übernimmt das Rewire Festival wieder einmal die Stadt Den Haag und bietet neben einer Menge Musik auch ein umfangreiches Film- und Vortragsprogramm an. Hinzu kommt eine Ausstellung: Proximity Music. Kurator Yannik Güldner hat dafür im Zentrum von Den Haag sechs Werke unter dem Titel »Echoes of Entropy« zusammengestellt. Assoziationen von Ordnung, Unordnung, Aufstieg und Fall, Wir bauen eine neue Stadt – all das ist in die ausgestellten Werke eingewoben oder schwebt um sie herum.

Chris Salters und Marije Baalmans Fortführung der *Polytope*-Werke von Iannis Xenakis eignet sich nicht besonders gut für den Tageslichtraum, der von umherschleudernden Festivalbesucher*innen erfüllt ist. Die Lautstärke ist viel zu gering, die blinkenden Lichter sind nicht mehr als ein schwacher Ersatz für das, was der Visionär im Sinn hatte und auch vor Jahrzehnten schon unglaublich eindrucksvoll realisierte.

Unten, im bunkerartigen Beton von West, entfaltet *Sirens* der Künstlerin Aura Satz eine größere ästhetische, politische und emotionale Wirkung. Ein unheimliches Werk, in dem Sirenenklänge von Musiker*innen paraphrasiert und interpretiert werden, während auf drei Bildschirmen Bilder von Sirenen-Installationen zu sehen sind. Ein Gefühl der Bedrohung liegt in der Luft, als sei dieses Werk eine Einleitung

zum eindringlichen Film *Human Mask* von Pierre Huyghe: Post-Apokalypse in Vollendung. *Warnings in Waiting* ist eine Stimme gegen das Schweigen, ein Aufruf, sich Gehör zu verschaffen in einer Zeit des herannahenden Faschismus und eines direkt nebenan stattfindenden Völkermords. Hören wir die Sirenen überhaupt als verzweifelte Rufe? Oder scrollen wir gedankenlos weiter, mit lärmschluckenden Kopfhörern auf den Ohren?

In Navid Navabs *Organism and Excitable Chaos* treibt das instabile Gleichgewicht eines Perpetuum mobile-ähnlichen Pendels eine außergewöhnliche Orgel an. Turbulente Bewegung und fragiles Ungleichgewicht erzeugen einen instabilen Luftstrom, und schon deshalb klingt diese Orgel wie etwas, das sowohl in Unordnung geraten ist als auch Unordnung hervorbringt. Kleine Ungleichgewichte haben große Auswirkungen, die sich einige Takte später als dröhnende Basstöne oder als Gezwitscher in den hohen Registern bemerkbar machen. Die Musik lässt an Messiaens Vogelwerken denken.

Nabav bespielt die monumentale Installation auch live. Auf diese Weise gewinnt das Instrument an Persönlichkeit, nicht zuletzt auch dadurch, dass es für das Publikum ziemlich offensichtlich ist, was der Performer macht. Wenn eine Komposition die Maschine in Bewegung versetzt und dadurch die Musik erklingt (was nicht der Fall ist, es handelt sich hier wirklich um Kontingenz in Bewegung), halten wir das für Kunst, denn komponierte Musik = organisierter Klang. Wenn die Maschine hingegen mit ihren instabil rotierenden Armen die Luft zufällig strömen lässt und dadurch Töne erzeugt werden, denken wir unwillkürlich eher an die Funktion eines Instruments und damit an Handwerk. Wenn Navab das Instrument spielt, verschränken sich die beiden Linien, und dann wird dieser kunstvolle Organismus erst so richtig musikalisch und spannend. Man wünscht sich, dass Osmium und Yannis Kyriakides, Emptyset, Underworld und Jos Smolders oder Kassel Jaeger für dieses Instrument komponieren würden – dass sie darin eintauchen, mit

ihm spielen, seine verborgenen Höhlen kennen lernen, sich von ihm herausfordern lassen und, quasi wie in einem Duo, mit ihm auftreten würden.

Das Highlight der Ausstellung ist zweifels- ohne die brandneue Installation des weltbe- kannten Klang- und Installationskünstlers Zimoun im schicken Pulchri Studio, einem Den Haager Kunstverein. Lange Saiten, kleine Mo- toren, Resonanzkörper – alles wie gewohnt vorhanden. Und doch ist diese Installation an- ders, als man es von Zimoun gewohnt ist. Mehr noch: Wo sein Werk allmählich immer massiver wurde und immer mehr Tischtennisbälle auf Kisten knallen, bezieht er sich jetzt, in Schlich- tigkeit, Ruhe und gedämpfter Lautstärke, auf das knisternde Flüsterwerk *25 Woodworms*, eine Videoarbeit. Raumfüllende Installationen, mit Drähten, Kanistern, Ölfässern und doch...

Und doch dient die Anwesenheit des Mate- rials dazu, die Betrachter*in auf die Abwesen- heit von Klangüberfluss und übermäßiger Raumeinnahme aufmerksam zu machen: auf das, was nicht da ist. Eine majestätische Sub- tilität zeichnet diese drei Werke aus, die an die Meisterhand erinnert, mit der Fennesz sein Konzert im Abendprogramm von Rewire steu- erte: Es schien nichts Besonderes zu sein, nichts Außergewöhnliches passierte, man konnte sich fragen, was es eigentlich darstel- len soll, aber genau dort, in dieser Grenzerfor- schung, geschehen Wunder. Wunder, die man erst bemerkt, wenn sie nicht mehr da sind, das ist das, was Zimoun – mit genialem Fingerspit- zengefühl – in seinem so betrachtet eigentlich ziemlich spektakulären Werk operationalisiert und ständig aktualisiert.

Sven Schlijper-Karssenbergl

Aus dem Niederländischen übersetzt von
Michael Steffens

F E S T I V A L

Archipel

4.–13. April 2025, Genf

Archipel ist das größte Festival für zeitgenössi- sche Musik in der Schweiz mit einem umfang- reichen Programm, mehreren Veranstaltungs- orten und einer Dauer von zehn Tagen. Das seit 2001 für die Leitung zuständige Duo Marie Jeanson und Denis Schuler entwickelt ein Pro- gramm, das musikalische Genres miteinander verbindet und sich in den Trend zum Eklekti- zismus einreihet, der vielen aktuellen Festivals gemeinsam ist. Komponierte und improvisierte Musik sowie Kunst und Klanginstallation sind in einem Programm vertreten, das in der Kul- turlandschaft fest verankert ist und das Festi- val von einem einfachen französischen oder deutschen Nebenprodukt unterscheidet. Genf hat in diesem Bereich tatsächlich eine gewisse Besonderheit, die insbesondere auf die Auto- nomie seiner zeitgenössischen Musikszene gegenüber dem Rest der Schweiz und die his- torische institutionelle Nähe zu Frankreich zu- rückzuführen ist – sowie auf die Existenz einer bedeutenden Szene für improvisierte Musik.

Das Programm der diesjährigen Festival- ausgabe zog ein breites Publikum aller Alters- gruppen an. Archipel ist ein seltenes Beispiel für ein familienfreundliches Festival zeitge- nössischer Musik. Dieser Erfolg lässt sich viel- leicht auch durch das Bestreben des Festivals erklären, die zeitgenössische Musik selbst vielfältiger widerzuspiegeln. Allgemein scheint der Wunsch zu bestehen, mit der institutiona- lisierten zeitgenössischen Musik und den ver- steinerten Überresten des westeuropäischen Modernismus, die sie weiterhin tragen, zu bre- chen. Dies geschieht eher durch eine stärkere Betonung von »Subjektivität« und der persön- lichen Ausdrucksformen der Musiker:innen als durch die Einhaltung eines normativen Kanons. In gewisser Weise reaktiviert die von Archipel vorgeschlagene Alternative Ideen, die an eine

gewisse Romantik erinnern: Zunächst einmal wird das Musikhören hier als direkter und intuitiver Kontakt zwischen Zuhörer:in und Musik dargestellt. Das Konzeptuelle tritt so in den Hintergrund: Die Programmnotizen zu den Stücken sind nur noch online verfügbar, und die Anmoderationen vor den Konzerten thematisieren kaum den diskursiven Aspekt der Werke, da die Musik für sich selbst zu sprechen scheint. Dieser Wunsch nach unmittelbarem Kontakt zeigt sich auch in der Umsetzung zahlreicher immersiver Erlebnisse, bei denen das Publikum der Musik nicht mehr als Objekt gegenübersteht, sondern in sie eintaucht. Der »Hörsalon« des Festivals ist ein deutliches Beispiel dafür: In der Halle wird eine mit Matratzen und Kissen bedeckte Plattform, die von einem Akusmonium umgeben ist, in der Pressemitteilung des Festivals als »emotionaler Verstärker« beschrieben. Das Publikum liegt im Dunkeln und erlebt dort sowohl neue Kompositionen als auch Stücke aus dem Repertoire der elektronischen Musik (zum Beispiel von Iannis Xenakis und Laurie Spiegel). Die Frage nach der Hörposition stellte sich genauso auch bei bestimmten Konzerten, bei denen das Publikum innerhalb des Ensembles platziert war (Jacques Demierre) oder sich im Raum frei bewegen konnte (Konzerte mit der *Orgue du Voyage*). Generell wurden dem Publikum bei den Konzerten im großen Saal sehr oft zusätzlich zu den üblichen Stühlen Matratzen und Kissen angeboten.

Die Idee der entscheidenden Bedeutung des Körpers für das Hören war auch in den Installationen und Interventionen des Festivals spürbar. Flo Kaufmann, seines Zeichens »Klangheiler«, bei dem man sich beraten lassen konnte, präsentierte ein Kuriositätenkabinett mit verschiedenen (pseudo-)therapeutischen Geräten, die mit Klang oder Wellen funktionierten. Die Installation *As Low As Possible* von Rudy Decelière, eine rotierende Konstruktion aus großen Orgelpfeifen, erzeugte ausschließlich Infrarotstrahlung, die von menschlichen Ohren überhaupt nicht wahrgenommen werden können. Der Begriff des »hörenden Körpers« kam auch in der Arbeit von Thierry Madiot zum Ausdruck.

Während seiner Klangmassagen lag das Publikum auf einem Holztisch und hörte mit einem Kopfhörer, wie der Künstler mit verschiedenen Gegenständen auf dem Tisch spielte.

Andererseits zeigt sich dieser Wunsch nach Unmittelbarkeit auch in der starken Präsenz improvisierter Musik verschiedenster Art, in der die Subjektivität der Musiker:in nicht in einer Partitur objektiviert wird. Die auf dem Festival präsentierte improvisierte Musik hatte oft ein weiteres Merkmal, das einer musikalischen Romantik vergleichbar ist: das ausgeprägte Interesse am »klanglichen Anderswo« – nämlich am Folkloristischen, Fernen, Vergangenen. Acht Konzerte unter dem Titel »Folk« präsentierte Musiker:innen, die lokale Traditionen – beispielsweise aus Wales, Irland und Südafrika – mit Experimenten verbanden. Erwähnenswert ist auch die starke Präsenz nahöstlicher Traditionen (Iran, Libanon, Palästina). In der notierten Musik wiederum war eine Rückkehr zu fernen Epochen der westlichen Musikgeschichte zu beobachten, beispielsweise durch den Einsatz alter Instrumente (Renaissanceflöten bei Mara Winter, Cembalo bei Leo Duplex), die Neuinterpretation mittelalterlicher Quellen (Clara Levy und Victor Guaita Igual) und die Präsentation des Barockrepertoires (Bach und Rossi auf der modularen Orgel). Vielleicht als Symbol für diese romantische Haltung blieb *L'Orgue du Voyage*, die bereits erwähnte mobile Modulorgel, während des gesamten Festivals gut beleuchtet im großen Saal stehen und verwandelte den Hauptveranstaltungsort quasi in einen weltlichen Tempel, der der »inneren Reise« gewidmet war. Diese Formulierung ist nicht karikaturistisch gemeint. Ähnliche Formulierungen finden sich im Programmheft des Festivals, wenn beispielsweise die Musik von Mara Winter erwähnt wird: »Die sinnliche Erfahrung [ihrer Musik] berührt uns tief im Innersten und versetzt uns in eine Welt des Teilens und Austauschs.« Die Gleichsetzung des Festivalprogramms mit einer Form impliziter Romantik mag manche zum Schmunzeln bringen. Es ist jedoch klar, dass das wiederauflebende Interesse an der expliziten Subjektivität des

Musikers und an Gefühlen in der neuen Musik zentrale Aspekte vieler aktueller Praktiken sind. Zweitens erscheint die nicht naive Neuinterpretation des romantischen Projekts in unserer eigenen Zeit nicht unnütz. Tatsächlich ist es dringend notwendig, über die Übergänge zwischen einer Rationalität, deren Verständnis zunehmend rechnerisch und damit technisch delegierbar wird, und dem kontingenten und menschlichen Aspekt des Denkens nachzudenken, der den höchsten Formen der Kunst, aber auch der Wissenschaft und des Handelns im Allgemeinen zugrunde liegt. Die Musik könnte dafür ein privilegierter Ort sein.

Raphaël Belfiore

Aus dem Französischen übersetzt von Patrick Becker

K O N F E R E N Z

Nova Contemporary Music Meeting

7.–9. Mai 2025, Lissabon

In unsicheren Zeiten schaut auch die zeitgenössische Musik nicht nur nach vorne, sondern sucht nach Stabilität und Orientierung mit Blick auf die eigene Vergangenheit. Das biennial in Lissabon stattfindende Nova Contemporary Music Meeting ist eine Plattform für die künstlerisch-wissenschaftliche Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik auf der iberischen Halbinsel, und die diesjährige Edition stand unter dem Motto »Musical Memory Today«. Das inhaltliche Spektrum reichte dabei von Reflexionen zum musikalischen Erbe verschiedener Musikkulturen über psychologische und neurowissenschaftliche Aspekte von Erinnerung und Gedächtnis, von der Auseinandersetzung mit postkolonialer Erinnerungskultur bis hin zu technisch vermittelten Aspekten von Medienspeicherung, auditiver Medienkultur und Fragen der Archivierung. Ergänzend zum Konferenzprogramm wurde am Eröffnungsabend ein Konzert mit Musik des 20. bis 21. Jahrhunderts dargeboten,

Solist:innen sind die Pianistin Taissa Marchese und der Trompeter Claudio Silva. Eine Gruppe Studierender der Universität Aix-Marseille präsentierte außerdem im Innenhof des Campus eine ortsspezifische Klanginstallation bestehend aus Soundscape-Kompositionen, die den akustischen Besonderheiten Lissabons nachspürten.

In ihren Keynotes griffen Isabel Pires und Matthias Rebstock zentrale Fragen auf, die sich wie Leitmotive durch zahlreiche Folgediskussionen zogen. Das gesellschaftliche Verständnis von Erinnerung und ihrer Bedeutung hat sich in den letzten zehn Jahren, vor allem beeinflusst durch die Digitalisierung und den weltweit vernetzten Austausch, rapide verändert. Nicht nur Institutionen wie Archive sind mit der Bearbeitung wachsender Datenmengen konfrontiert, sondern jede:r von uns kann feststellen, dass Erinnerung und Geschichtsbildung kein neutraler Prozess ist, sondern der Pflege und Kuratierung bedarf. Erinnerung bedeutet im digitalen Zeitalter weniger die Frage nach dem Erinnern-Können, als vielmehr dem Erinnern-Sollen: wer wählt wie aus, was erhalten bleiben soll? Ein weiterer roter Faden, der sich durch beinahe alle Panels der Konferenz zog, war die Frage nach der Bedeutung und Bewahrung lokalen Kulturerbes in Zeiten globaler Migration und medial beförderter kultureller Vereinheitlichung.

Digitale Medien erleichtern nicht nur die weltweite Erhebung und Speicherung von Daten, sondern sind durch technische Beschränkungen, den rasanten technologischen Fortschritt und politische Abhängigkeiten auch anfällig für den Verlust von Informationen. Vor allem öffentliche, staatlich getragene Archive mit Aufbewahrungspflicht gewinnen dadurch an Bedeutung und müssen sich Fragen der Auswahl und Repräsentation stellen, wie Pierre Pinchon anhand der digitalen Musiksammlung der französischen Nationalbibliothek aufzeigte. Christine Esclapez von der Universität Aix-Marseille zeigte mit dem Projekt CO-SA, wie digitale Mittel dabei unterstützen können, Musik als Alltagspraxis lebendig zu halten, für die Allgemein-

heit zugänglich zu machen und die Archivierung von traditionellen Musikpraktiken als Communityprojekt zu stärken. Mit CO-SA werden lokale Volksmusiktraditionen auf Korsika dokumentiert, vermittelt und im öffentlichen Raum sichtbar und hörbar gemacht. Ein Gegenbeispiel dafür, wie rasch der Verlust digitalen Musikgedächtnisses geschehen kann, zeigten Isabel Pires und Dimitra Nefeli Trigka am Beispiel der Musikplattform MySpace. Onlineplattformen, auf denen neu entstehende Musikpraktiken und -szenen versammelt sind, kommt ein hoher kultureller Wert zu. Sie können als individuelle Archive verstanden werden, in denen Einzelperson ihr persönliches Schaffen dokumentieren. Der Verlust solcher Plattformen, sei es durch Geschäftsaufgabe oder einen Fehler bei einem Softwareupdate, wie im Falle von MySpace geschehen, bedeutet für die Musikforschung den Verlust eines großen Quellenschatzes zur Entwicklung von Populärmusik in den frühen 2000er Jahren. Der Fall MySpace sollte ein Argument mehr dafür liefern, dass sowohl die Musikszene als auch öffentliche Institutionen wie Universitäten und Schulen unbedingt auf öffentlich getragene, nichtkommerzielle Online-Infrastrukturen setzen sollten – eine Forderung, die vor allem angesichts der wachsenden Monopolisierung und politischen Einflussnahme auf (vielfach US-basierte) Internetkonzerne während der Tagung rege diskutiert wurde.

Abseits der momentan ohnehin omnipräsenten Debatten rund um die Einflüsse der Digitalisierung lag ein Schwerpunkt der Tagung auf der Erforschung lokaler Musiktraditionen im portugiesisch-iberoamerikanischen Raum, sowie außereuropäischen Musikpraktiken. Auch die Geschichtsbildung der Neuen Musik sortiert und kanonisiert rasch und konzentriert sich immer noch stark auf West- und Mitteleuropa, während der Nährboden für zeitgenössische Musik international durch lokale Praktiken und Akteur:innen bereitet wird. Jovean de Mattos Caitano zeigte in seinem Vortrag zur Entwicklung der venezolanischen Musikavantgarde in Europa seit 1950, dass Festivals und Szene-Treffpunkte wie den Darmstädter Ferienkursen eine

wesentliche Rolle im internationalen Austausch zwischen Kontinenten spielen, und dass es vor dem Digitalzeitalter vor Allem Rundfunkanstalten waren, die den Austausch zwischen europäischen und lateinamerikanischen Komponist:innen beförderten. Maria Inês Pires wiederum gab in ihrer Studie zur Entwicklung des portugiesischen Ensembles Soud'Ar-te einen Einblick, wie stark lokale Produktionsbedingungen musikalische Aktivitäten beeinflussen.

Die Konferenz war alles in Allem ein Plädoyer dafür, Geschichtsbildung in zeitgenössischer Musik im Plural als vielschichtigen Prozess zu verstehen, dessen Reichtum aus der Vielfalt lokaler Aktivitäten entsteht. Der stille Untertitel hätte lauten können: »Herausforderungen für musikalische Erinnerungskultur im digitalen Zeitalter«. Die Mahnung, dass Digitalisierung nicht alle Fragen löst, dass sich auch in digitalen Infrastrukturen Machtverhältnisse fortschreiben und vor Allem viele Aspekte des Musizierens (Gemeinschaft, Körperlichkeit, Materialität) nicht digitalisierbar sind, kann durchaus als Impuls in Richtung einer postdigitalen Gesellschaft gehört werden, an deren Schwelle wir (möglicherweise) bereits stehen.

Margarethe Maierhofer-Lischka

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

Jenny Wilson Women as Lovers

28. März 2025, Norrlandsoperan,
Umeå, Schweden

Jenny Wilsons erste Oper, eine Adaption von Elfriede Jelineks frühem Roman *Die Liebhaberrinnen*, ist ein Stück, das zwischen bitterer Satire, feministischer Gesellschaftskritik und popkultureller Ästhetik oszilliert. Was als dramatische Auseinandersetzung mit der patriarchalen Ordnung beginnt, entwickelt sich zu einem wuchtigen, mitunter brillanten Musiktheaterabend – der allerdings nicht frei von Schwächen ist. Wilson, die sich bislang vor allem als

schwedische Popkünstlerin einen Namen gemacht hat, nähert sich der Oper mit dem Anspruch, einen radikal neuen Ton zu setzen. Ihr Zugang ist unmittelbar, klar, oft zynisch, aber stets durchdrungen von einem genauen Gespür für die Gewaltstrukturen, die Jelinek in ihrer Vorlage gnadenlos bloßlegt.

Im Zentrum stehen zwei junge Frauen, Brigitte und Paula, die in einer Textilfabrik arbeiten und auf unterschiedliche Weise aus ihrem Leben auszubrechen versuchen. Brigitte entscheidet sich für die kalkulierte Ehe mit Heinz, einem Elektriker, und hofft so auf sozialen Aufstieg, während Paula von der Idee einer romantischen Liebe träumt und sich mit dem Holzfäller Erich einlässt – was jedoch im Desaster endet. Die Männer sind durchweg Karikaturen: dumpf, aggressiv, unfähig zur Reflexion. Doch auch die weiblichen Figuren sind keine Heldinnen, sondern vielmehr Figuren, die von einem System deformiert wurden, das ihnen kaum Handlungsspielraum lässt. Wilsons Libretto folgt dem Romantext sehr eng, übernimmt Jelineks Sprache fast wörtlich – inklusive ihrer Ironie, ihrer Kälte, ihrer bewusst kunstlosen Klarheit.

Die musikalische Umsetzung hingegen ist ambivalent. In einigen Szenen gelingt Wilson eine dichte Klangsprache, die Sprache, Rhythmus und Gesang zu einer neuen Form verdichtet: fragmentarischer Sprechgesang, Schichtungen aus Flüstern, Seufzen, Schreien und Chor, die wie aus dem Maschinenraum der Gesellschaft zu kommen scheinen. In diesen Momenten ist Wilsons Musik packend, böse, eindringlich – eine Art dekonstruktiver Pop-Expressionismus. Doch leider bleibt es nicht dabei. Über weite Strecken verliert sich die Partitur in Gleichförmigkeit. Fast alles ist im Viervierteltakt gehalten, der Fluss der Musik ist kaum variiert, die rhythmischen Strukturen wirken schematisch, die Harmonien vorhersehbar. Die Oper traut sich musikalisch erstaunlich wenig, wo das Theater so viel wagt. Das Frustrierende ist nicht die Einfachheit der Mittel, sondern ihre mangelnde Transformation. Gerade dort, wo Musik dem Drama eine neue

Dimension verleihen könnte, bleibt Wilson auf halber Strecke stehen. So wirkt manches wie eine gut produzierte Popinstallation – aber nicht wie große Oper.

Das Ensemble ist stark. Acht Sänger:innen wechseln fließend zwischen Rollen und Chor, übernehmen Kommentar- und Reflexionsebenen. Die Inszenierung von Franciska Éry ist klug, präzise und voller Bilder, die das satirische Moment der Vorlage aufgreifen: BHs als Uniformen, rosa Äpfel als Symbole sexueller Reife, ein Garten Eden der Frustration. Alexandra Büchel als Paula und Linnea Andreassen als Brigitte gestalten ihre Figuren mit stimmlicher und darstellerischer Klarheit. Per Lindström glänzt in einer Doppelrolle als Heinz und Erich – begleitet vom harten Ticken eines Fabrik-PA-Systems. Auch das Bühnenbild von Basia Bińkowska trägt zur Wirkung bei: ein Kaleidoskop weiblicher Erfahrungsräume, das zugleich konkret und abstrakt bleibt, mit Requisiten, die sich ironisch aufladen lassen, aber nie ins Plakative kippen.

Was bleibt, ist der Eindruck eines – zwar beeindruckenden, wenn auch – unvollständigen Werks. Wilson hat eine Oper geschrieben, die nicht den Anspruch erhebt, schön zu sein. Sie ist roh, manchmal platt, aber genau darin ehrlich. Ihre größte Qualität liegt in der Direktheit – und in der Fähigkeit, Jelineks Text nicht nur zu illustrieren, sondern ihm auf der Bühne eine eigenständige theatrale Form zu geben. Dass die Musik dabei nicht durchgängig mithält, ist bedauerlich, aber kein Grund, dieses Debüt geringzuschätzen. Es ist ein mutiger, kontroverser Beitrag zur Gegenwart der Oper. Und vielleicht liegt seine Kraft gerade im Unfertigen, im Widerspruch zwischen Anspruch und Ausführung, im Ringen mit einem Genre, das sich nicht leicht zähmen lässt.

Andrew Mellor

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker, zuerst bei seismograf.org auf Dänisch erschienen.

F E S T I V A L

MaerzMusik

21.–30. März 2025, Berlin

Alles begann mit einer Zugfahrt nach Carlisle und einer 20-minütigen Wartezeit am Bahnsteig. Zwanzig Minuten lang unterhielten sich die Fahrgäste in ihren nach Mist riechenden Westen über die Schafe von diesem und jenem Bekannten und über die Wahrscheinlichkeit, dass es am Samstag regnen würde. Die Reise endete auf einer sonnenüberfluteten Bank hoch über dem Fluss Tyne, wo meine hohe Stimme die übersteuerten Grapefruit-Schöfferhofer beklagte. Ich habe drei Tage gebraucht, um nicht mehr »Danke!« zu sagen und nochmal fünf, um wieder mit dem Rauchen aufzuhören. Aber was ich hier erzählen möchte, ist die Zeit zwischen Abfahrt und Rückkehr.

Dieses Festival hat mehrere Wandlungen durchlaufen: Es begann als Musik-Biennale (West-)Berlins und wurde 2002 umbenannt zu MaerzMusik. Von 2015 bis 2022 als »Festival für Zeitfragen« untertitelt und selbst das diesjährige Festival fühlte sich trotz seines wieder vereinfachten Namens noch sehr wie ein Festival für diese Zeiten an. Es konfrontierte das Publikum mit seiner ständig sich verändernden Beziehung zum Klang und machte deutlich, dass die Art und Weise, wie wir schaffen, hören und verstehen, im Wandel begriffen ist, ohne dass wir überhaupt schon eine Ahnung davon hätten, wie damit umzugehen wäre. Geprägt von einem Erbe, das den Status quo der Live-Performance in Frage stellt, blieb das Klangphänomen MaerzMusik 2025 seinen Zielen treu: Die künstlerische Leiterin Kamila Metwaly entwarf ein multidisziplinäres Programm, das mit Hilfe des offenen dialogischen Diskurses der sogenannten Library der MaerzMusik die philosophischen und theoretischen Aspekte kreativer Prozesse untersuchte und so gängige Konventionen hinterfragte. Über ganz Berlin verteilt entstand im Laufe der zehn Festivaltage ein

Gefühl kreativer Befreiung. Veranstaltungen fanden in den Sophiensælen, im Silent Green, im Radialsystem, in der daadgalerie und in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche statt – jedoch war das Haus der Berliner Festspiele auch in diesem Jahr wieder das pulsierende Herz des Festivals: Hier fanden die meisten Vorträge und größeren Konzerte statt und bildeten den Mittelpunkt, an dem die Erfahrungen des Publikums begannen und endeten.

Das Programm konzentrierte sich auf drei »Disziplinen«: Blechblasinstrumente, Schlaginstrumente und Gesang – auf den ersten Blick eine etwas seltsame Mischung. Durch die ausgewählten Werke und Diskussionsthemen wurde jedoch deutlich, dass diese unterschiedlichen Elemente als Erweiterungen eines gemeinsamen Faktors betrachtet werden sollten: dem menschlichen Atem. Durch die erweiterten Gesangstechniken von Künstler:innen wie Ty Bouque, Pamela Z und Joan La Barbara wurde der Atem zum Vehikel der Stimme und brachte eine tiefe Menschlichkeit und Offenheit zum Vorschein, während jede Künstler:in auf seine Weise etwas Unausprechliches – etwas, das man nur »fühlen« konnte – aus ihrer Kehle in die Welt hinaustrug. Obwohl alle Darbietungen wunderbar waren – insbesondere die von Pamela Z, deren fühlbare Großzügigkeit und deren Humor den Raum erwärmten – waren es die Performances von Mazen Kerbaj und Marco Blaauw, die das Thema Atem am wirkungsvollsten vermittelten.

Kerbajs *Lungless* und *From One War to Another* sowie Blaauws Performance von *I Can't Breathe* (ein Stück für Solotrompete von Georg Friedrich Haas, das vom Choreografen und Tänzer Eivaldo Ernesto begleitet wurde), untersuchten die Auswirkungen des Verlusts der Stimme und des Atems. Diese Werke waren zwar klanglich sehr unterschiedlich, aber durch eine offene politische Haltung verbunden, die im Kontrast zum Rest des Festivals stand. *I Can't Breathe*, das Eric Garner gewidmet ist, zeigte Solidarität mit der Bewegung Black Lives Matter und illustrierte den letzten Atemzug, der einem Menschen durch die

Hände eines anderen genommen wird. Kerbajs Werke waren klangliche Neuinterpretationen seiner Kriegserinnerungen, wobei er in einem Stück ein Instrument namens »Putins Orgel« verwendete. Alle zusammen waren das erschütternde Werke, die den Atem und die Stimme als Mittel sowohl zur Humanisierung als auch zur Entmenschlichung des Individuums darstellten. Es war nichts weniger als eine Qual, die Ernesto überkam, als er das Publikum um Hilfe anflehte; genauso blieb auch Kerbajs grimmige Ernsthaftigkeit in der Erinnerung, als er zwei Lautsprecher auf seine Brust hielt und die Schreie Tausender durch seinen Körper hallen ließ. Die Schreie seiner eigenen Stimme, zu etwas Unerkennbarem, Universellem und Körperlosem verzerrt, wieder an seinen Körper geheftet wie ein verlorenes Glied. Ein Fremder kehrt aus dem Krieg in ein Zuhause zurück, das er nicht mehr kennt.

Die wirkungsvollsten Werke des Festivals waren in diesem Jahr diejenigen, die über die konzeptionelle und künstlerische Kraft verfügten, allein durch ihre Performance eine Verbindung zum Publikum herzustellen. Unter Verwendung gemeinsamer, verkörperter Verständnismodelle zielten Werke wie Chaya Czernowins *Poetica* oder der *Salon of Touch* darauf ab, eine Verbindung zu etwas Altem, Unerklärlichem und doch zutiefst Menschlichem herzustellen. Die schlagwerklastige *Poetica* von Czernowin stellte den Atem als »Essenz des Lebens« dar, als Treibstoff, der den Motor des Körpers antreibt. Jede Geste und jeder Atemzug des Hauptdarstellers Steven Schick wurde sorgfältig notiert, damit eben genau sein Körper hörbar wird – das zentrale Element des Stücks für Czernowin selbst. Unter Bezugnahme auf die Ursprünge der Schlaginstrumente und die angeborene Körperlichkeit dieser Instrumente wollte die Komponistin an eine frühere Epoche der Menschheit anknüpfen, an etwas Tieferes und Lebenswichtiges. Die Hervorhebung der klanglichen Greifbarkeit und allgemeinen Gestik spiegelte die Beschäftigung von dem durch den Komponisten Kuba Krzewiński und der Regisseurin Aliénor Dauchez initiierten *The Salon*

of Touch mit der Körperlichkeit des Hörens und Spielens wider. Die erweiterten Spieltechniken in diesem Projekt ermutigten die Ohren, »dem Fleisch zu folgen« und so die kritische Distanz zu vermeiden, die oft empfunden wird, wenn sich allein auf (musik-)wissenschaftliche Diskurse verlassen wird. Diese Fokussierung auf den Körper als primäres Medium der Klangerfahrung, zusammen mit der Körperlichkeit und Greifbarkeit von Klang selbst, nimmt Züge eines grundlegend politischen Akts an – insbesondere in einer zunehmend sterilen und isolierten Welt. Dieses Gefühl, das zwar in anderen Aufführungen der MaerzMusik kultiviert wurde, kam jedoch erst im Finale, *I AM ALL EARS*, voll zur Geltung.

Als Inbegriff des historischen Engagements dieses Festivals für multimodales Hören signalisierte *I AM ALL EARS* eine Rückkehr zum Körper, zueinander und zur physischen Präsenz von Klang. Das war eine Verschmelzung verschiedener Stücke, von einem Streichensemble, das unter den eigenen Füßen auftrat, über Rhythmen, die auf Gesichter geklopft wurden, während die Treppe des Festspielhauses vibrierte, bis hin zu einem tanzenden Kontrabass und Glockenspiel. Die Verwandlung der Bühne von einem zuvor fernen Raum in einen zugänglichen Hörbereich war eine kraftvolle Geste. Der Beginn eines neuen Stücks bedeutete nie das Ende eines anderen – stattdessen fügten sie sich insgesamt zu einer allumfassenden Komposition zusammen. Gegen Ende des Konzerts trennten sich die Werke wieder voneinander und aus der dämmernden Stille erklang Pauline Oliveros' *Tuning Meditation*, die von den Musiker:innen gemeinsam mit dem Publikum aufgeführt wurde. Das Festival mit einer Stimme unter vielen zu beenden, verkörperte die Hauptthemen der MaerzMusik 2025 wie kein zweites Projekt – und ließ das Festival im wunderbaren Erlebnis reiner Harmonie enden.

Anna M. Heslop

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker



A L B U M

Alex Paxton Delicious

New Amsterdam Records

das vielversprechende albumcover von alex paxtons' DELICIOUS album ist ein scheren-schnitt psychedelischer minaturen, kreaturen, wie kleine beispielder zu den poetischen track titeln. das cover ist die einladung zur gartenparty fuer die augen einer adhs geplagten welt. wenn konzentration schwierig war ist sie vielleicht unmöglich mit einem blick auf diesen explodierten acid-kolorierten hieronymus bosch – so erfrischend, so verwirrend.

paxtons album ist eine kompilation verschiedener studioaufnahmen und von stuecken der vergangen jahre, des komponisten, der selbst jazz posaune spielt.

paxton moechte, dass es spritzt, wie ein biss in eine sommerliche reife, im licht reflektierende, saftige erdbeere. keine kleine wilderdbeere, aber gleichzeitig die idee von ganz verschiedenen erdbeeren, erdbeearomen, deren herkunft sich nicht so ganz zurueckverfolgen laesst, aromen, die an etwas natuerliches, organisches erinnern, aber vielleicht doch nur synthetische produktion sind, aber damit eine generelle, eine ueberreife vielfalt von geschmacksmoeglichkeiten auskosten. paxton serviert alle formen von aromen, dekliniert in kleinen portionen. fast laesst sich etwas wiedererkennen und immer weiter moechte mensch dem knisternd familiaeren geschmack folgen, bis dieser sich

in den kleinsten zerstuesselungen und wiederholungen in einen fruchtsalat von aromen aufluest, aufeinmal ganz weit weg von dem, was mensch dachte, geschmeckt zu haben.

oft stachelt DELICIOUS die fantasie und das gehoer an immer schneller zu sein, feuert einen sprint durch den park an, wo sich luft so in die lungen blaest, als sei sie nicht mehr luft und der koerper nicht mehr muede, nur noch sauerstoff und photosynthesefaehig – keine notwendig zu atmen, einfach nur noch rennen.

eine reihe mini einheiten ueberlagern sich, wiederholen sich, hoch und runter rasen skalen, kleinste mutationen brechen aus virtuosen linien, atemlos aneinandergereiht. glitzernde schrille glissandi, superposition, sprachrhythmen, verhaltenes murmeln, verschlucken, aber immer super geschmeidig, so erschliessen sich die lagen der polyphonen stimmen. bis dann ohne vorwarnung, ploetzlich aus einer phrase, die eine andere verdeckt hielt, eine neue welt auftaucht.

die ersten drei tracks *Touching Sweetly*, *Scrunchy Munchy*, *Kite (from Scrunchy Touch Sweetly to Fall (finger run))* fuehlen sich im ohr an, wie eine vorbereitung, eine ungezaehmte ouvertuere, eingaengig, ohne beliebig zu sein und zunehmend komplex, ohne kopfschmerzen zu bereiten. vorbereitend fuehren sie, paxtons' klangwelt, haut *Shrimp BIT baby Face* ziemlich rein, eine erfrischend lange nummer aus schroffen kontrasten ohne je aufzuhoeeren – so wie sich eigentlich das ganze album ziemlich schonungslos aneinanderreihen laesst, hat es eine gute dramaturgie.

nach rasanten momenten laesst naemlich fast langsam auf einmal die im verhaeltnis etwas melodischere bewegtheit und teilweise eingaengige (fast)schlichtheit von etwa *Justgum Friends* durchatmen, das irgendwo zwischen ueberfullter groeestadt, vibrierender hitze, die von glas und betonwaenden abprallt, und einem atemholen changiert, wenn der uebermuedete kopf hart auf den geteerten boden schlaegt.

songtitel wie *Mouldy Moany Snog Drip (from Spit Crystal Yeast-rack dripping (à l'orange))* sind wie inhaltsangaben, einer sekunde,

eines schwitzigen tropfens hundesabber, der in zeitlupe auf das gras fällt und auf einmal in sekundenschnelle verdampft, schmerzvoll, nichtig, erhaben.

wie oden an die kleinen dinge und alle geschwindigkeiten, ausser erlebter zeit, wirken diese momentaufnahmen, unfassbar bildhaft und grell, lebendig, schneidend, reissend, die haut eindrückend, vor dem inneren auge einem blauen fleck langsam beim verfärben zuschauend.

highlights für einen tag, der in hitze zerfließt mit ausblick auf einen langsam surrenden fluss, wahlweise kanal: *Three Horned Tooth Garden Beast Piercing*, das so eingängig den körper unmittelbar mit einer art bewegungsdrang infundiert.

unbedingt im draussen dosiert genießen.

Raphael Jacobs

F E S T I V A L

Tectonics

3.–4. Mai 2025, Glasgow

Seit seiner Gründung im Jahr 2013 durch Dirigent Ilan Volkov ist das Tectonics Festival in Glasgow ein Fixpunkt im britischen Neue-Musik-Kalender. Die Spielstätten – die neo-gotischen City Halls und die benachbarte Old Fruitmarket – bieten einen atmosphärisch dichten Rahmen. Tectonics ist genau die Art Festival, die ich bevorzuge: Es lebt von einem nahtlosen Fluss an Erfahrungen, nicht von hetzenden Ortswechslern durch eine fremde Stadt.

Im Zentrum des Festivals steht das BBC Scottish Symphony Orchestra, das Volkov zu einem der versiertesten Ensembles für Neue Musik im Vereinigten Königreich geformt hat. In Øyvind Torvunds *Symphony* wurde es zerlegt und räumlich verteilt, ergänzt durch elektronische Percussion (Jennifer Torrence), Saxofon (Kjetil Møster), modulare Synthesizer und E-Gitarre (Jørgen Træen). Die Idee räumlich verteilter Ensembles, wie sie von Cage und Stockhausen geprägt wurde, ist längst etabliert.

Doch Torvunds Ziel war nicht die Gleichzeitigkeit des Verschiedenen, sondern im Gegenteil: die bewusste Störung eines vermeintlich homogenen musikalischen Körpers. Seine Musik dekonstruiert häufig die Sprache vertrauter Genres – hier schien der Gegenstand der Mahler'sche langsame Satz zu sein, der von innen heraus entfremdet wurde. Langsame, opulente Akkorde der Streicher und des Blechs, anfangs verführerisch, wurden bei jeder Wiederholung eigentümlicher. Darüber legten sich dissonante Holzbläserfiguren und, wie anzunehmen ist, Improvisationen von Torrence, Møster und Træen. Alles wurde über Videolinks dirigiert – es herrschte also eine gewisse Form inmitten des Formlosen. Zwar war Bewegung im Raum erwünscht, doch boten manche Positionen ein deutlich besseres Hörerlebnis. In seinen besten Momenten – wenn sich Nähe und Ferne des Orchesters mit analogen Synth-Sweeps vermischten – war *Symphony* eine überzeugende Neubefragung des postmodernen Orchesterdiskurses.

Eine halbe Stunde später formierte sich das BBC SSO wieder auf der Bühne der City Halls zur UK-Premiere von Clara Iannottas *strange bird – no longer navigating by a star* und zur Uraufführung von Timothy McCormacks *a vapor (no body, no image)*. Volkovs kuratorisches Geschick zeigte sich eindrucksvoll: Zwar standen die Musiker:innen nun wieder in ihrer gewohnten Orchesteraufstellung, doch die Klänge waren alles andere als vertraut. Seit Jahren erforscht Iannotta das Werk der irischen Dichterin Dorothy Molloy (deren Gedichte seit 2013 alle ihre Kompositionen betiteln), was ihre Musik in dunklere, tiefere Gefilde geführt hat – aber auch zu einer außergewöhnlichen Klangersprache. Keine:r komponiert heute mit einer vergleichbaren Orchestrationskunst. *strange bird* gehört zu einem Zyklus, der auf Molloy's Gedicht »My heart lives in my chest« basiert, ein Ausdruck von Verlorenheit und Ziellosigkeit, wie ein Vogel am leeren Himmel. Iannottas Werk ist eine Klangtafel aus Wolken und Farben, die diesen leeren Himmel nicht als tote Fläche, sondern als Bewegungsraum begreift.

McCormacks *a vapor*, geschrieben für seinen engen Freund (und ehemaligen Schüler des Autors) Ty Bouque, versucht ebenfalls, einen leeren Raum zu erschaffen – und ihn zu füllen. Das Thema ist hier expliziter: Es geht um die Leerstelle, die der Verlust einer Generation schwuler Männer durch die AIDS-Epidemie der 1980er und 1990er Jahre hinterlassen hat, und um die Trauer jener, die heute – dank medizinischer Fortschritte und gesellschaftlicher Akzeptanz – nicht mehr im selben Schatten leben. Der Autor kennt McCormacks Weg seit dessen Studienzeit im Umfeld der New Complexity und hat seine Wandlungen verfolgt. *a vapor* markiert nun einen weiteren Entwicklungsschritt: Drei Lieder nach Tagebuchzitaten des an AIDS verstorbenen Autors Hervé Guibert, eingerahmt von einem orchestralen Präludium. Schon diese Form ist ungewöhnlich – lyrische Fragmente, durchzogen von fast unhörbaren Streichertönen, mit atemberaubender Präzision vom BBC SSO gespielt.

Zehn Minuten lang stand Bouque – groß, muskulös, mit gehäkeltem Top, Perlenkette und getönten Gläsern – und wartete. Dann kam sein Einsatz: ein invertiertes Wiegenlied, »Wake, ghost«, in hoher Knabenstimme gesungen. Im zweiten Lied sang er abschließend in Obertönen: »Now having found me, grasp my throat«. Das dritte schließlich – »No form, no trace« – klang fast subsonisch. Kaum ein Sänger hätte diese Spannweite bewältigt, noch weniger hätten die hadernähnliche Erzählbewegung des Stücks so überzeugend geformt. Das Orchester zog sich in jeder Phase zurück, ließ Raum – ohne an Gewicht zu verlieren.

McCormack schreibt in seinem Programmtext, er wolle eine Séance erschaffen, einen Raum für eine unbequeme, kollektive Abwesenheit. Am Ende von *a vapor* fühlte ich mich tatsächlich wie heimgesucht, zugleich entrückt und umfangen.

Tim Rutherford-Johnson

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker



D O P P E L - E P

AAA-AAA EP one & two Fake Marble Classical

Das 2013 gegründete Gitarrenduo AAA-AAA (Thilo Ruck und Timm Roller) hat seine erste Doppel-EP beim Label Fake Marble Classical veröffentlicht. Schon in der Trackliste ist eine ausgeprägte Experimentfreude spürbar: Zum Einsatz kommen nicht nur klassische und elektrische Gitarren, sondern auch (Live-)Elektronik, elektrische Zahnbürsten und eine Talkbox. Sämtliche Werke stammen aus den Jahren 2013–2018, also aus der Phase, in der das Duo seine gemeinsame Klangsprache entwickelte.

Dass die *EP one* mit *specific objects*, 9 min von Michael Maierhof beginnt, lässt sich als klingendes Statement des Duos verstehen. Denn erst nach etwa sieben Minuten wird überhaupt erkennbar, dass hier Gitarren im Spiel sind – zuvor dominieren das Sirren elektrischer Zahnbürsten und einzelne schlagartige Impulse. Wer sich in Maierhofs Musik nicht auskennt, braucht vermutlich ein zweites Hin-hören, um zu verstehen, was mit »zwei Gitarren als schwingende Systeme mit Motoren« gemeint ist. In der akusmatischen Hörsituation wirken die Stillen zwischen den Dauervibrationen beinahe gewaltsam. Nach der endgültigen Stille folgt eine humorvolle musikalische Wendung: In *unisono 3 – Singer-Songwriter* von Malte Giesen spielen beide Gitarren zunächst eine naive C-Dur-Tonleiter, die sich jedoch bei

jeder Wiederholung mikrotonal verschiebt und rhythmisch verzerrt wird. Die bloße Tonleiter, der einfache Rhythmus, die Tonrepetition – sie alle wirken zunächst wie eine ironische Überzeichnung von Pop- und Rock-Klischees, entpuppen sich aber zunehmend als produktive Verdrehung. Einen anderen Zugriff bietet Uikyung Lee in *an in-between ; I'm yours (urban mix)*: Zwei E-Gitarren treten über eine Feldaufnahme in eine subtile Wechselwirkung, die nicht konfrontativ, sondern in tastender, loser Imitation aufeinander reagieren.

Das Gitarrenduo entschied sich für zwei unterschiedliche Formate – eine physische Doppel-EP und ein digitales Album. Warum aber eine Doppel-EP, die eine eher seltene Erscheinung in der zeitgenössischen Musik ist? Die Antwort, die mir Timm Roller – Mitglied des Duos und zugleich Mitbetreiber des Labels – gab, war ebenso pragmatisch wie ästhetisch motiviert: Die EP-Form eröffne nicht nur mehr Spielraum für formale und dramaturgische Offenheit, sondern auch für die Veröffentlichung junger, weniger etablierter Musikschaffender. Angesichts zunehmender Multimediaalität und veränderter, oft kürzerer Hörgewohnheiten könnte die EP künftig eine produktive Nische zwischen Konzertformat und Streaminglogik bilden.

Den Auftakt der zweiten EP macht Steffen Krebbers *Laufzeitumgebung*, in dem das Verhältnis zwischen Composition, Interpretation und Rezeption thematisiert wird: mit mehreren computergenerierten Stimmen – mal durch Lautsprecher, mal durch den »instrumentalisierten« Mund des Interpreten mittels Talkbox. Fragen wie »Wie findet ihr euch in dieser Musik?« oder provokante Aussagen wie »Ihr seid freiwillige Zombies« richten sich direkt an die Interpret:innen und auch an die Hörenden. Auch die beiden folgenden Stücke widmen sich relationalen Fragestellungen – diesmal auf zwischenmenschlicher Ebene: In Jesse Broekmans *Door andere handen* (niederländisch für »durch andere Hände«) stehen zwei E-Gitarren in enger Kooperation; in Davor Vinczes *Pushmi-Pullyu* – benannt nach der zweiköpfigen Kreatur aus

Dr. Dolittle – ziehen zwei Akteure in entgegengesetzte Richtungen.

Bemerkenswert ist der bewusste Verzicht auf ein Booklet. Das Duo verfolgt damit – so Timm Roller – die Haltung, dass beim Hören nicht die Frage »Was soll ich dabei hören?«, sondern »Was höre ich dabei?« im Vordergrund stehen soll. Diese Idee spiegelt sich jedoch nicht nur in der Rezeptionsebene, sondern auch in der Gestaltung der EPs selbst: In der Entscheidung für das Format einer Doppel-EP, in der Auswahl der Stücke und in der Art ihrer Präsentation wird deutlich, dass AAA-AAA sich sowohl mit dem »Was« als auch mit dem »Wie« des Hörens intensiv auseinandersetze.

Moonsun Shin

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

Wagner Weltweit

13. Juni 2025, Tischlerei,
Deutsche Oper, Berlin

Im Russischen gibt es den Ausspruch »Kakaja hujnja!« – »Was für eine ›Schwanzigkeit!« Das ist nicht als Kompliment gemeint und passt dementsprechend gut zu dieser Premiere des Kollektivs Sounding Situations, dem Trio von Jens Dietrich, Klaus Janek und Milena Kipfmüller. Uraufgeführt im April dieses Jahres auf Kampanigel in Hamburg, haben die drei ihre Produktion nun auch in Berlin auf die Bühne der Tischlerei an der Deutschen Oper gebracht, wo sie sich am ersten Spieltag ausverkaufter Ränge erfreuen durfte.

Wagner Weltweit ist als erster Teil einer Trilogie namens *Distant Resonance* entstanden, die sich mit dem Zusammenhang von Klangwelten und der eigenen Wahrnehmung politischer, sozialer und – vor allem – militärischer Ereignisse in geografisch je unterschiedlicher Entfernung auseinandersetzt, letztlich also die Frage verfolgt, wieso manche Kriege uns als besonders nah und bedrohlich erscheinen, während die zahllosen anderen Konfliktherde auf diesem Planeten uns nicht bloß kaum interessieren,

sondern wir in nicht wenigen Fällen sogar nichts darüber wissen. Der Auftakt der Reihe spielt deshalb sinnigerweise mit einer Ironie der Geschichte; dass nämlich die russische Söldner-Gruppe Wagner, die seit 2014 als Putins langer Arm seine Interessen gerade in Afrika und Asien durch die Macht der Gewehrläufe vertritt, und Richard Wagner, der in der Deutschen Oper Berlin eine häufig bemühte Hausnummer ist, den gleichen Namen teilen. Slawische Hitler-Verehrung und »Entnazifizierung der Ukraine« (V. Putin) müssen sich eben auch nicht gegenseitig ausschließen. Glücklicherweise wird diese Doppelbedeutung des Wagner-Namens im Verlauf des Abends selten deutlich, tritt – wenn überhaupt – aber immer sehr gewollt auf: Nicht wenige Auszüge aus dem Ring trägt Hauke Heumann in seiner Sprechrolle vor, immer mal wieder läuft die Sopranistin Katsia Kaya über die Bühne und trällert ein paar Takte Wagner. Interessant noch die geschlechtliche Neuinterpretation: Kaya darf nun auch mal »Hoi-ho!« singen, aber wie viel schöner wäre es, wenn sie Wagner überhaupt bloß singen könnte. Stimmlich bleibt das alles wie die geniale Referenz der Kostümbildnerin Anja Ruschival an die Aufmachung der Kundry in Harry Kupfers Berliner *Parsifal*-Inszenierung – beinahe undurchschaubar.

Wagner Weltweit ist in fünf Aufzüge gegliedert, deren Übergänge manchmal kaum wahrnehmbar sind, und folgt dem Modell von – wie könnte es anders sein – Richard Wagners *Ring*-Zyklus. An Stationen wird ausgearbeitet, was ein durch Videozuspielung anwesender Journalist aus der Zentralafrikanischen Republik am Anfang treffend benennt: »There is always a prequel.« Diese Vorgeschichte des Heute zu erzählen, scheidert völlig. Der Anspruch ist dokumentarisch, das Ergebnis uninteressant, weil das Erzählte sich in keiner Weise von dem unterscheidet, was eh schon über den russischen Imperialismus der letzten zehn Jahre bekannt ist: Maidan-Aufstand in der Ukraine, Krim-Besetzung und Donbass-Krieg, die »Intervention« im syrischen Bürgerkrieg, die anfangs als »Spezial-Operation« verkaufte vollständige Invasion

der Ukraine, schließlich der misslungene Aufstand der »Wagnerianer« gegen ihren Hausherrn im Kreml, dessen Ergebnis der Tod des gesamten Führungsstabs der Söldner-Gruppe bei einem Flugzeugabsturz zwei Monate später war. Mysteriös. Das sind die einzelnen Stationen dieser Arbeit, in denen zusätzlich zum Bühnengeschehen zwei Videozuspielungen auf digitalen Werbetafeln deutsche, englische und russische Beiträge und Kommentare aus den sozialen Medien einblenden. Ob die nun dokumentarisch recherchiert oder für die Aufklärung erdacht worden sind, ist unerheblich – alle wissen, dass sie durchaus so hätten geschrieben werden können.

Überhaupt wirft die immer wieder unterstrichene »Recherchearbeit«, von der noch in der Premierenrede nach Vorstellungsende behauptet wird, sie sei eine Mammutaufgabe gewesen, die Frage nach den Adressaten, nach dem beabsichtigten Publikum dieser Arbeit auf: Die Ereignisse, die verhandelt werden, und das dokumentarische Material, was diese Episoden ausschmückt, als Geheimwissen hinzustellen, das zu lüften viel Arbeit notwendig gewesen wäre, ist wenigstens eine Zuspitzung, weil das alles nicht bloß für jene Menschen mindestens Allgemeinbildung ist, die nächtelang ohne Schlaf die sozialen Medien durchforstet und mit ihren Freunden und Familien geredet haben, als die ersten Bomben auf Kiew fielen oder als Wagners Leute schon auf halbem Wege nach Moskau durch Voronesch zogen. Man wird das Gefühl nicht los, dass das Werk sich an ein Publikum richtet, das sich gern noch einmal der eigenen moralischen und intellektuellen Überlegenheit versichern will: »Wir haben die Propaganda in den Kommentarspalten ja immer schon als solche wahrgenommen.«, »Wir ergötzen uns an dieser lustigen Wagner-Wagner Koinzidenz.«, »Dass auf der großen dreieckigen Leinwand ein gut gekleideter afrikanischer Journalist noch einmal die globalen Kontexte erläutert, bestärkt uns in unserer Betroffenheit.« Da die Nacherzählung des Gewesenen aber kaum über eine Heroengeschichtsschreibung hinauskommt, die

keine Helden mehr kennt, bietet der Blick in die weite Welt wenig mehr als graues Rauschen. Entsprechend spät wird dann auch eine Reflexionsebene eingeführt, die für das Ziel der übergeordneten *Distant Resonance*-Reihe doch eigentlich zentral sein sollte: *Wagner Weltweit* meint eben wirklich weltweit und wie sollen wir uns fühlen, dass das Gesehene auf der Bühne eigentlich nur den naheliegendsten Krieg verhandelt, dass alles, was Russlands *Sellswords* auf der Welt, in Afrika und Syrien anstellt, hier zu einer bloßen Vorgeschichte der Invasion der Ukraine verkommt? Ist das Absicht? Hier noch ein Meta-Level zu reklamieren (»Ja, es war Absicht!«), wäre doch zu billig, wenn ein zentraler Gedanke der Werkreihe quasi beiläufig ins Spiel gebracht und vom Publikum eigentlich erraten werden muss. Interessant wäre es doch gewesen, die Erzählung dieser abenteuerlichen Episoden aufzubrechen, echte Gleichzeitigkeit herzustellen, statt dem roten Faden des Faktischen zu folgen, der sich allein aus dem Fortschreiten der Zeit vom Euro-Maidan bis heute ergibt.

In den stärksten Momenten von *Wagner Weltweit* vermittelt sich der Eindruck, dass die Lage deutlich komplexer ist, als die Rosa-Luxemburg-Referenz zu Beginn des Stücks ahnen lässt: »Zu sagen was ist, bleibt die revolutionärste Tat.« Das ist ein bisschen ästhetische Selbstverortung dieser Arbeit, gleichzeitig aber auch Ausdruck des zentralen Problems, dass nämlich Luxemburg hier über Politik redet und die dokumentarische Bestimmung des »Wie-Es-Wirklich-Gewesen-Ist« auf dem Theater nicht eins zu eins funktioniert: Luxemburgs Spruch hat einen Brecht gebraucht, um ihn bühnentauglich zu machen, *Wagner Weltweit* müsste einen neuen Brecht finden, um gelingen zu können. Noch zu Beginn jeder Einblendung von Beiträgen aus den sozialen Medien, mit denen die einzelnen Stationen des Stücks beginnen, sind die ein oder anderen kritischen Aussagen zur Lage sichtbar, die aber schnell unter dem menschenverachtenden Konsens begraben werden, der Russlands Imperialismus in der Welt auch an der Heimatfront seine

Legitimität verleiht. Nicht selten auch mal ein Satz oder ein Bündel mehrerer Zitate für Heumanns Rolle, die aus einer jener ultra-rechten russischen Telegram-Gruppen kommen müssen, wo Putin vor allem deshalb kritisiert wird, weil er seine Arbeit noch nicht radikal genug macht. Am Schwarz-Weiß-Denken wird so immerhin gerüttelt, überwunden wird es keineswegs.

Glücklicherweise ist der Abend musikalisch noch am überzeugendsten – vor allem, weil der Instrumentalteil von Klarinette, Waldhorn, Kontrabass und Klarinette gar nicht erst versucht, irgendwie mit Elementen der Wagner-sch'schen Kompositionstechnik zu spielen oder nette Pop-Musik über den »Feuerzauber« der Götterdämmerung zu sampeln. Gleichzeitig die Frage, wieso sich die Deutsche Oper überhaupt die Mühe macht, bei dem lautstärketechnisch völlig verhaltenen Klang Ohrstöpsel zu verteilen. Die drei Instrumente schrammeln brav rum, kaum mehr als ein paar Atemgeräusche und der Bogen auf dem Holz, Hannes Teichmann steht an einer beeindruckenden Anlage, bei der man sich fragt, ob der Clou die völlige Diskrepanz zwischen der Potenz solcher Größe und der Petitesse des klanglichen Results ist. Die Echtzeitmusik rettet bisweilen den Abend, weil sie kaum auffällt.

Patrick Becker

K O N Z E R T

Gérard Grisey Le noir de l'étoile

24. Januar 2025,
Hamburger Bahnhof,
Berlin

Ende Januar setzte das Museum Hamburger Bahnhof in Berlin seine Tradition fort, Veranstaltungen mit neuer Musik zu veranstalten, und präsentierte ein selten aufgeführtes Stück, das sich mit der Wahrnehmung von Raum und Zeit auseinandersetzt: Gérard Griseys *Le noir*

de l'etoile für sechs im Raum verteilte Schlagwerker und Playback. Das war bereits der zweite Abend, in dem das Ensemble S im Hamburger Bahnhof auftrat, nachdem es zuvor ein Programm mit Werken von Iannis Xenakis und Alvin Lucier gespielt hatte, das – man munkelt – knapp 2.000 Zuschauer zusammenbringen konnte und für lange Schlangen im Innenhof des Museums sorgte.

Gleichsam gut besucht war das Konzert am 24. Januar. Für sein Stück nutzte Grisey astronomische Forschungsergebnisse zum 7.500 Lichtjahre entfernten Pulsar-Stern Vela, um ein einstündiges Klangerlebnis zu schaffen, das in der Kulisse der ehemaligen Gleichhalle des Hamburger Bahnhofs unglaublichen Eindruck machte. Zehn Minuten vor Beginn der Aufführung herrschte im Saal, der von einem Ring aus Lautsprechern und Schlagwerk umgeben war, ein buntes Treiben, das eher der Atmosphäre eines Freiluftkonzerts im Park als einem neuen Musik-Konzert gleichkam.

Eröffnet wurde die Veranstaltung mit einer Einführung des Astrophysikers Fabian Kurse, der Griseys tief empfundene Verbindung zum Kosmos nachspürte und erläuterte, wie Grisey seine Komposition auf der Grundlage von Verdichtungs- und Zerstreuungsprinzipien konzipierte. Von leisen Gesten zum lauten Knall bewegt sich der Klang in diesem Stück, während er um das Publikum herumschwirrt oder sich in kleine Dialoge zwischen den Spieler*innen aufspaltet. Welche Wirkung kann so etwas im Zeitalter chronischer Klaustrophobie entfalten? Das Setting ließ das Werk zu einem wirklich besonderen und ungewöhnlich angenehmen Kollektiverlebnis werden. Gerade in den ruhigeren Momenten, in denen man keine Ohrstöpsel tragen musste, empfand ich ein Gefühl der Zugehörigkeit – nicht zuletzt, weil selbst die kleinste Bewegung meiner Nachbarn im Publikum Teil der Konzerterfahrung wurde. Doch genauso sorgten die großartigen Klangausbrüche dafür, dass ich mich ganz auf meinen eigenen Körper konzentrieren konnte, auf die hämmernden Schläge, die bis unter die Haut gingen. Ich war fasziniert von Griseys Art,

rhythmische Konstellationen zu verdichten und wieder zu zerstreuen, die eine Kraft besaßen, wie sie nur das Ensemble S so sinnlich und vielleicht sogar verführerisch wirken lassen kann.

Als das Stück endete, folgte fast zehn Minuten lang ein wohlverdienter Applaus für ein Erlebnis, das auf Grund seiner Größe und Komplexität so selten ist, wie viele kosmische Ereignisse. Ein großartiger Moment für Grisey und seine Musik, ein großartiger Moment für das Erleben von Gemeinschaft in einer Welt, die immer gespaltener und räumlich begrenzter wird.

Vlad Ciocoiu

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker

F E S T I V A L

Borealis

12.–17. März 2025, Bergen, Norwegen

Das Borealis-Festival spielt mit den Erwartungen – gerade weil es sie immer wieder unterläuft. Angekündigt als »Festival für experimentelle Musik« und landauf landab in Europa als Geheimtipp gefeiert, ist es gerade in den klassischen Konzert- und Aufführungssituationen am schwächsten, weil es dort kaum je wirklich experimentell wird. Traditionell findet beispielsweise ein Konzert der Militärmusiker des norwegischen Marinemusikkorps statt, auf dem drei Werke von Herborg Rundberg, Jason Yarde und Kari Beate Tandberg uraufgeführt werden. Experimentell hätte hier geheißen, sich mit der – sicherlich auch in Norwegen vorbelasteten – Besetzung einer Blaskapelle auseinanderzusetzen; nicht bloß politisch, sondern auch ästhetisch: nämlich auf der Ebene des Klangs selbst. Das versucht keiner der drei Komponisten und so klingen die Musiker in der Domkirche von Bergen genauso, wie man das von Militärmusikern kennt – angereichert mit dem Abklatsch impressionistischer Wellenbewegungen, denn hier spielt ja die Marine und nicht das Heer.

Was im Internationalen Kulturzentrum der marinerischen Stadt im Rahmen des Programms für junge Komponist:innen auf die Bühne kam, war gleichsam wenig überzeugend: Evelin Lindbergs *cubicle* für das Ensemble Obsidian blieb charakterlos und blass, die Texte zu Eira Sjaastad Huses *Salmon Songs* waren wenigstens noch lustig, aber Jakob Thonander Glans' *emo-katarsis* hatte etwas Laienhaftes, weil alle Schulbands mit Hang zur Emo-Ästhetik in den 2000ern das besser konnten, als was auch immer dieser seltsame *Trip down memory lane* versucht hat.

Gekonnt gespielt mit dem Laienhaften wiederum war *PIGSPIGSPIGS*, eine Performance von Bastard Assignments: Die Gruppe von Timothy Cape, Edward Henderson, Caitlin Rowley und Josh Spear dürfte spätestens mit ihren beiden achtstündigen Auftritten bei den diesjährigen Musik Installationen Nürnberg ihren Durchbruch gefeiert haben, präsentierten in Norwegen aber die Geschichte eines Schweinebauern, seiner Frau und seines Sohns – als Generationenkonflikt irgendwo zwischen Brexit-Kritik und magischem Realismus angesiedelt, mit einer guten Prise britischen Humors, die man auch bei Aufführungen auf Schulfesten erwarten würde, wären die »Bastards« nicht so unglaublich gut.

Kaum aber zu entscheiden, was die Tiefpunkte des Festivals waren: Das große Abschlusskonzert des örtlichen BIT20 Ensembles mit einer Auftragskomposition an Okkyung Lee? Die Performerin hat bisher noch nie für größere Gruppen geschrieben – und dabei hätte es bleiben sollen: Musikalisch war *Skylight* gut durchhörbarer Minimalism, die Aufstellung der Musiker:innen in einem großen Halbkreis in der Håkonshalle nur anfänglich interessant und Lees Versuch, das Ensemble selbst zu »dirigieren« – was auch immer sie darunter versteht – an Peinlichkeit kaum zu überbieten, kritisch wäre schon von einer Dreistigkeit zu sprechen. Dreist bis zur Frustration auch *Ocean Cage* in der Bergener Kunsthalle: Ein Stück, das der chinesische Künstler Tianzhuo Chen in Zusammenarbeit mit dem Performer Siko Setyanto

und der indonesischen Musikerin Nova Ruth entwickelt hat und das in einem der großen Ausstellungsräume der Kunsthalle unter einem gigantischen, lebensgroßen Aufblas-Wal abgehalten wird, während das experimentelle balinesische Gamelan-Duo Kadapat das Publikum immer weiter in eine Trance zu bringen versuchen. Erreicht wird dieses Ziel nie, denn der herumtanzende Setyanto in pseudo-authentischer Lokaltracht indonesischer Fischer geilt sich lieber daran auf, das auf dem Boden sitzende Publikum ungefragt vollzuspucken und Grimassen vorzuführen, bei der gar nicht mehr klar ist, ob das nun noch koloniale Machtstrukturen im Heute kritisieren soll oder schon wieder Eigen-Exotisierung ist. Ganz wie die von Ed Atkins abgeschautete Videoästhetik digital vollgewichster Gesichter ist das alles zu viel und provoziert viel weniger, als dass es nervt.

Was Borealis trotzdem zu einem Erfolg hat werden lassen, sind jene Projekte, die dem Anspruch des Festivalleiters, Peter Meanwell, »Sound Communitys« zu erschaffen, wohl am ehesten nah kommen: Der finnische Architekt, Musiker und Badehausbetreiber Tuomas Toivonen lädt im Hafen von Bergen auf seine hölzerne, eigens angefertigte schwimmende Sound-Sauna *Laugaren* ein, von der man gar nicht genug kriegen kann. Momente reiner Klarheit gibt es in der *Jiennagoahti*, einer Erdhütte auf einem der sieben Berge um die Stadt, die man nur mit einer Zahnradbahn und einen kurzen Fußweg durch einen richtigen Märchenwald erreichen kann, in der es eine kleine Feuerstelle für Tee, Rentierfelle auf dem Boden, hervorragende Lautsprecher und das gut 40-minütige Hörstück des Sami-Komponisten Sondre Nárva Pettersen gibt, dem man auf dem Boden liegend lauscht, während der Regen leicht an das große Fenster der Hütte zum Wald hinaus schlägt.

Patrick Becker



C D

Christopher Fox Dissenting voices ezz-thetics

Tiefe Klänge haben mich schon immer fasziniert – vor allem, wenn sie langsam oszillieren, sich im Raum, im Körper und in der Zeit ausbreiten. Ich verstehe sie als Verlängerung meines musikalischen Gedächtnisses und erkenne in ihnen ein unendliches klangliches Potenzial.

Es ist deshalb wenig überraschend, dass ich mich sofort dem Zyklus von *The Future That Never Was* und den akustischen Tracks von Elisabeth Flunger an der tiefen Trommel zugezogen gefühlt habe. Es sind gerade diese Stücke, die das Konzept dieses Albums verkörpern und es ist die Präsenz dieser Klänge – sowohl durch akustische Instrumente wie auch durch einen einzigartigen Synthesizer –, die von der eingehenden Beschäftigung des Komponisten mit Klanglichkeiten künden.

Das Schweizer Label ezz-thetics, bei dem diese Platte erschienen ist, kennt man schon seit einigen Jahren – und so ist auch diese Veröffentlichung eine Bestätigung für seine starke künstlerische Vision. Christopher Fox wiederum ist eine bekannte Figur der britischen experimentellen Musik-Szene. Als Komponist und Theoretiker erkunden seine Werke häufig die Grenzen musikalischer Sprache, Kultur und Politik, bestechen dabei durch das Niveau ihrer Selbstreflexion und die innovativen Herangehensweisen, mit denen sich der Komponist

solchen Dingen widmet. Im gesamten Verlauf seiner Karriere hat Fox auf einzigartige Art und Weise Tradition und Experiment zusammengeführt, dabei aber nie die geschichtlichen und gesellschaftlichen Dimensionen von Klang aus den Augen verloren.

Das vorliegende Album ist diesen kreativen Erforschungen zuzurechnen, verkörpert es doch Fox' Fähigkeit, historische Instrumente und ausrangierte Technologien wie das Subharchord in sein Schaffen zu integrieren, um so neue klangliche Narrative zu erzeugen, die konventionelle Erwartungen daran herausfordern.

Das Album verbindet zwei Zyklen: *Dissenting Voices* und *The Future That Never Was*. Beide entstanden gleichzeitig zwischen Mai 2023 und November 2024 auf der Grundlage des Subharchord-Synthesizers – ein Instrument, von dem ich vorher noch nie etwas gehört habe und das dafür eine umso willkommener Neuentdeckung für mich geworden ist.

Das wenig bekannte Instrument, welches man in der ehemaligen DDR als sozialistische Antwort auf die damals neuen elektronischen Musikstudios im Westen entwickelt hatte, wird für *The Future That Never Was* zur klanglichen und ideologischen Grundlage dieses Zyklus. Dessen vier Teile verwenden die dichten und harmoniereichen Klänge des Subharchords eine ›andere‹ klangliche Wirklichkeit heraufzubeschwören. Vor allem der Teil »Helsinki« macht Eindruck, schlägt den Zuhörer von Anfang bis Ende mit einer künstlerischen Richtung gefangen, die ich bewundere. Nachvollziehbar ist die Entscheidung durchaus, die Stücke der beiden Zyklen auf dem Album abwechselnd zu bringen, aber nur als – von den akustischen Stücken ununterbrochene – Folge ergeben die Stücke dieses ersten Zyklus einen Sinn.

Dissenting Voices wiederum ist ein richtiggehender akustischer Zyklus. Hier widmet sich Fox tiefen Frequenzen nicht durch Oszillatoren, sondern durch physische, unmittelbare Instrumentalklänge. »Lead & Line« verlangt vom Kontrabass ein überraschend hohes Register ab, »Weather Events« will die Basstrommel geschlagen, gerieben und zur Schwingung gebracht

werden sehen, um beinahe schon haptische Klanglandschaften zu erzeugen, während das Stück für Bassflöte seinen Klang bei nichts weniger als dem menschlichen Atem ansetzt – als wäre der Klang selbst eine Verlängerung des menschlichen Körpers.

Die »Dissenting voices«, die im Titel dieses Albums beschworen werden, gehen also in zwei Richtungen: einmal der Widerstand des Komponisten gegen die Tradition, außerdem gegen die verwendeten Instrumente in ihrer Verwendung als lebendige, autonome klingliche Objekte. Es sind gerade die drei Musiker:innen Elisabeth Flunger (Basstrommel), Dominic Lash (Kontrabass) und Kathryn Williams (Bassflöte), die aus diesem Album so einen Genuss machen. So unterstreicht Christopher Fox auf ein Neues seine Fähigkeit, Formexperimente mit historischem Bewusstsein und künstlerischer Ausdrucksfreiheit zu verbinden.

Ruben Mattia Santorsa

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker

elektronischen Musik durch ein menschliches Zeitgefühl oder Timing? Und was passiert mit den klassischen Formbegriffen in der explosiven Möglichkeitswolke von Synthesizern, Modulatoren und Audioprogrammen? Werden sie überfällig? Oder mehr denn je benötigt, um dem Interpreten und Komponisten eine Beziehung zum oft noch so unerforschten Material zu ermöglichen?

Ahmed Essyad bezog gleich zu Beginn des Konzertes dazu Stellung: Um den Klangsplintern der Samples einen Korpus zu verleihen, sei das Studium der klassischen Formenlehre und des Kontrapunkts unabdingbar. Eine so dezidierte wie umstrittene These und man merkte dem als Übersetzer zwischen Französisch und Englisch assistierenden Gilles Aubry ein gewisses Unbehagen bei der Vermittlung dieser Aussage an, betonte er doch wiederholt: »So says Ahmed«.

So trat in die wohnzimmerartige Gemütlichkeit der Zwingli-Kirche eine Spannung, welche wohl die Gedanken der ein oder anderen Zuhörer*in in intensive Kontemplation versetzte, während sich, wie ein Glockengeläut, die ersten Klangschauber aus Essyads elektroakustischer Komposition *Toubkal, 1972/73* als Referenz an den Kailash der Berber verfasst, über den raumschiffartigen Kirchenraum ergossen. Ein nostalgischer Futurismus, also Erinnerung an die Träume der Vergangenheit, ließ sich beim Lauschen dieser durch unpolierte Archaität bezaubenden Klangwelten der frühen Siebziger ausleben, und durch diese Landschaft des Hörens schimmerte das Gerüst aus von Abschnitt in Abschnitt mündenden Verläufen durch – eine Konstruktivität, welche an typische Kompositionsverfahren der akustischen Musik erinnerte. Auch das zweite Stück *Sultane*, laut Autor nach der Form eines Beethoven-Scherzos gestaltet, hielt durch Schnitte, Kontraste und Höhepunkte die Aufmerksamkeit der Hörer*in am Leben.

Wie anders hingegen die Musik von Gilles Aubry: Hanslicks auf Wagners *Meistersinger* geprägter Begriff der Tonmolluske hätte für diese in Live-Improvisation präsentierte Komposition *L'Makina* erschaffen worden sein können.

K O N Z E R T

Audiovisionen

Ahmed Essyad + Gilles Aubry

15. Mai 2025, Zwingli-Kirche,
Berlin

Am 15.05. bot die 50 Jahre Musikgeschichte umarmende Konfrontation zweier elektronischer Klangwelten – einmal der marokkanische Komponist und Max-Deutsch-Schüler Ahmed Essyad und zum anderen der Schweizer Klangkünstler Gilles Aubry – in der Zwinglikirche Anlass zur Reflexion grundlegender Fragen über jene Musik, welche aus dem vor grob 100 Jahren durch den Einschlag der elektronischen Klangerzeugung geschaffenen Krater entsteigt: Entfremdet uns das, durch beispielsweise eine KI technisierte Material von der Ausdruckswelt der Klänge, oder schafft sie erst einen besonders intuitiven Zugang dazu? Wie viel Kontrolle braucht das unerschöpfliche Forttratten der

Eigentlich müsste, wer glaubt, für die Idee der »unendlichen Melodie« den Stein der Weisen in Permutations-Algorithmen gefunden zu haben, merken, dass die Abwesenheit kompositorischer Determination bald die Muskeln des klanglichen Zusammenhangs erschaffen lässt. Stattdessen ließ Aubry seine besten Ideen und Klangkombinationen im ewigen Gleich einer apathischen Klangfläche versumpfen. Da mag es wohl nicht verwunderlich sein, dass bald die ein oder andere Zuhörer*in ein Gesicht machte wie jene Trinkerin auf Degas' *L'Absinthe*.

Den Bogen zu den Eingangsfragen schließend, lässt sich sagen: Die Arbeit mit Algorithmen ist verführerisch fruchtbar, in Windeseile lässt sich hier interessantes Material erstellen. Doch dass ein jedes Berechnen eines eingriffsmächtigen Künstlersubjektes benötigt, hat ja bereits die Krise des Serialismus bewiesen. Die klassischen, teils mü- und langsamen Wege der Komposition, das Schaffen von Narrativen, die kausale Verknüpfung von Klangabschnitten, die Wohlproportionierung und Konstruktion von Spannungsverläufen – sie lassen sich durch serialistische wie durch algorithmische Hexerei zwar bereichern, jedoch nicht ersetzen. Die künstliche Intelligenz kann in der Kunst eine Partnerin sein; zu vermeiden ist aber, sich von ihrer Dienstbarkeit zu aristokratischer Lethargie verführen zu lassen.

Kyrill Ninov

F E S T I V A L

Musik Biennale Zagreb

5.–12. April 2025

Broken Relationships ist ein eingängiger Titel und der Name eines beliebten Museums in Zagreb. In diesem Jahr wurde er auch zum Motto der 33. Musik Biennale in der kroatischen Hauptstadt gekürt. Sowohl diese als auch die nächste Ausgabe des bekanntesten Festivals werden von dem Komponisten und Musikwissenschaftler Tomislav Oliver, vom Komponisten

und Dirigenten Ivan Josip Skender und vom Komponisten Davor Vincze verantwortet. Jeder von ihnen bringt aus seinem Hintergrund je ganz eigene Ideen mit: Skender als erfahrener Dirigent und ehemaliger Operndirektor, Oliver mit seinen interdisziplinären Projekten und einem internationalen Profil mit Stationen in Zagreb, Salzburg, Barcelona und am IRCAM sowie Vincze, der Aufenthalte in Graz, Stuttgart, am IRCAM und in Stanford absolviert hat. Das achttägige Festivalprogramm trägt deutlich diese Pluralität der Handschriften.

Eines der Highlights waren zeitgenössische Klassiker mit bekannten Namen wie Mauro Lanza und Andrea Valles *Systema Naturae* (aufgeführt vom Schallfeld Ensemble) sowie Pierre Jodlowskis *Alan T*, das vom Nadar Ensemble interpretiert wurde. Ganz ähnlich klassisch auch die Premieren im Kroatischen Nationaltheater: Ballette von zwei kroatischen und dem polnischen Komponisten Rafal Ryterski, der sich in einem internationalen Wettbewerb gegen 230 weitere eingereichte Partituren durchgesetzt hatte. Leider zeigt das Nationaltheater in Zagreb nur anlässlich der Biennale Stücke außerhalb des klassischen Repertoires und besteht auch dort auf seine häufig traditionellen Inszenierungskonzepte. Zusätzlich zur Musik gab es ein diskursives Rahmenprogramm mit einer Konferenz an der Musikakademie, die sich leider – ganz typisch für Musikwissenschaftler – kaum über die Ränder eines Themas hinausbewegt und dennoch selten etwas Konkretes als einige Beiträge über die Geschichte dieses Festivals zu sagen hatte.

Dank der offenen (Re-)Präsentation von Interpret*innen und Komponist*innen aus aller Welt darf man der diesjährigen Ausgabe der Biennale einen Schritt in die richtige Richtung attestieren – ein Schritt, den auch einige Zentren der neuen Musik in Europa mit ihrem immergleichen Fokus auf die großen Namen nicht immer gehen. Nachdem das Festival sich in vergangenen Jahren aus Nachhaltigkeitsgründen dagegen entschieden hatte, Programmhefte zur Verfügung zu stellen, versuchte die Veranstaltung in diesem Jahr, dieses Problem

zu lösen und dennoch gleichzeitig auf einen traditionellen Festivalkatalog zu verzichten – wenn auch mit fragwürdigem Erfolg. Die Altartigen Kurznotizen sorgten an nicht wenigen Stellen im Publikum für Verwirrung – beispielsweise, wenn nicht mehr ganz klar war, ob man gerade die Uraufführung eines 20-jährigen oder ein Stück des verstorbenen Gründers des Festivals hört (die Tatsache, dass man solche Dinge manchmal auch anhand der Musik nicht unterscheiden kann, ist ein ganz anderes Thema). Die 33. Biennale präsentierte darüber hinaus drei sehr unterschiedliche, aber auch interessante Installationen von Künstler*innen, die dem Festival in selbstgewählten Räumen auch in diesem Genre einmal einen Namen machen konnten: ein ironischer Brief an die Natur des Menschen, *Dear Humanity* von Tine Surel Lange; Hrvoje Hiršls *Dimensions of the Line* – eine Laser-Strahl-Installation in Zusammenarbeit mit dem Komponisten Yongbom Lee und dem Wissenschaftler Neven Šantić, die sich mit Quantenoptik befasst und unsere Beziehung zum Raum hinterfragt; und schließlich Nolan Lems *Babbling Books*, eine beeindruckende Klangmeditation über die parallelen Bewusstseinsströme des 21. Jahrhunderts. Das Erkunden und Schaffen innerhalb der verlassenen und unvollendeten Stadträume eröffnen einen Weg, der hoffentlich auch bei der nächsten, der 34. Ausgabe dieses Festivals fortgesetzt und weiterentwickelt wird.

Karolina Rugle

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker



C D

Gagi Petrovic
Music for Dance and
Theatre 2011–2024
 Moving Furniture Records

Pay to Destroy, die neueste, aktivistische Komposition von Gagi Petrovic, findet sich noch nicht auf dieser Doppel-CD, würde jedoch gut ins Programm passen, weil sie ein offenkundig performatives, theatralisches Element hat. Wie bei der Weltpremiere beim Rewire Festival in Den Haag Anfang des Jahres deutlich wurde, liegt das Theatralische an diesem Stück sowohl in der Interaktion mit dem Publikum als auch in einer Erzählweise, die alles andere als linear ist, sondern eher fragmentarisch und doch zielgerichtet. Und das sind alles Elemente, die das Werk von Petrovic ohnehin auszeichnen: Ausdruckskraft, Funktionalität der Mittel, Verbindungen zu außermusikalischen Welten.

Gagi Petrovic studierte Musik und Technologie an der HKU in Utrecht. Schon während seines Studiums zielte seine Forschung oft darauf ab, musikalische Techniken und Paradigmen in enger Zusammenarbeit mit klassisch ausgebildeten Musiker*innen und Nicht-Musiker*innen, wie z. B. Choreograph*innen, zu hinterfragen. Ein leuchtendes Beispiel dafür ist *Ob-literate*, das er nach seinem Studium gemeinsam mit dem Klangkünstler Zeno van den Broek schrieb: ein groß angelegtes Werk für fünf Sänger*innen, drei performative

Objekte (mit Live-Elektronik) und eine Orgel. Ein einigermaßen hermetisches, offensichtlich von Walter Benjamin inspiriertes Werk, in dem man von einer Aufmerksamkeitsspitze zur nächsten getrieben wird, mit gelegentlichen Fetzen erkennbaren Textes. Meistens hat man jedoch das Gefühl, in einem ständig wirbelnden FOMO (fear of missing out) mehr zu verpassen als man mitbekommt. Beim wiederholten Anhören des Stücks ändert sich das übrigens nicht. Ganz im Gegenteil, erfreulicherweise.

Music for Dance and Theatre 2011-2024, erschienen beim Amsterdamer Label Moving Furniture Records (das bereits zuvor Alben von Petrovic veröffentlicht hat), bringt all diese Aspekte zusammen: Petrovic als Instrumentenbauer, Komponist, (Co-)Performer, Schauspieler und/oder zumindest Schauspieler in einem theatralisch breiter gefassten Verständnis von Performance, die über einen rein musikalisch-konzertanten Aufbau hinausgeht.

Während Komponist*innen von Theaterstücken oder Tanzwerken oft unsichtbar sind und bleiben, entwickelte Petrovic während seiner Zeit bei der zeitgenössischen Tanzkompanie LeineRoebana (2011-2012) hingegen seine persönliche Vision des »Aus-dem-Schatten-Tretens«, um selbst auf der Bühne agieren zu können. Und im Laufe dieser Entwicklung wurde er dann auch zum besten Performer seiner Werke, nicht nur als Multiinstrumentalist, der Tasteninstrumente, Gitarren, Flöte und Elektronik spielt, sondern auch und vor allem im Hinblick auf den performativen Einsatz von Gesang und Live-Elektronik auf der Bühne.

Letzteres führte zur Entwicklung des enigmatischen GEST-Instruments: ein Interface, bei dem Handbewegungen Lichtstrahlen unterbrechen und auf diese Weise eine digitale Welt steuern, die auf Granularsynthese und Sounddateien aufgebaut ist. Der wichtigste Aspekt ist dabei, dass Petrovic mit GEST – und das war auch bei *Pay to Destroy* zu sehen – Raum für eine Live-Elektronik schafft, die intuitiver funktioniert, als wir es gewohnt sind, und damit einen persönlicheren Ausdruck ermöglicht.

Wenn man – wie auf dieser Doppel-CD – nur die Musik hört und die Theater- oder Tanzstücke nicht kennt, bleiben sowohl die Kombination beider Kunstformen als auch Petrovic als Interpret außen vor. Man mag sich also fragen, ob und wie eine solche Sammlung von Stücken funktionieren kann, oder ob sie lediglich einen dokumentarischen Wert hat. Hat die Musik auch abseits der Bühne Ausdruckskraft oder Gültigkeit? Und auch: Sollte man sich die theatralische Seite selbst erfinden, oder ist es klüger, eben das nicht zu tun?

Um mit Letzterem zu beginnen: Bei Petrovic ist das überhaupt nicht nötig! Seine Werke, das wissen wir aus früheren Veröffentlichungen, können äußerst anspruchsvoll sein. Oft auf vielen Ebenen aktiv und beeindruckend, eindringlich geradezu. Und das ist kein Nachteil, vielleicht sogar vielmehr eine Daseinsberechtigung. Sie können durchaus für sich selbst stehen, als Klang-Gestalten, die man vielleicht eher als Klangkunstwerke, denn als Musik hören sollte: als eine Wolke aus organisiertem Klang, der weder zeitbasiert ist noch sein muss.

Aus dem Kontext gerissene und in ihre Einzelteile zerlegte Textfetzen wehen umher. Gedankenwellenartige Drones erklingen zart und zerbrechlich – wie Jan van Munsters Lichtkunstwerke. Mysteriöses helles Rauschen knistert und knackt. Petrovic spielt sowohl auf der akustischen als auch auf der elektronischen Ebene. Und seine Werke schwanken hin und her zwischen intensiv und intim, verrückt und wiedererkennbar, und vielleicht auch zwischen Musik und Klangkunst. Von digitaler Elektronik, die auf WARP erscheinen könnte, bis hin zu dem Festival Ultraschall-ähnlicher Neuer Musik. Bahnbrechend, nicht so sehr in der Musik selbst, sondern in der Herangehensweise: Indem er isolationistische Gefühle oder Unterdrückung nicht aus dem Weg geht – indem er Freiheit und existenzielle Themen nicht scheut.

Und vor allem, indem er sie in seine eigene Sprache übersetzt, seine eigene Handschrift, auch wenn diese für den Hörer nicht unmittelbar zugänglich sein mag. Aber die Musik als

Ergebnis eines (theatralischen) (Ko-)Schaffensprozesses, der in dieser Sammlung präsentiert wird, zeugt von jener Tiefe, jenem reifen Reichtum, den ein gutes Glas Wein haben kann.

Die Musik schickt die Hörer*in auf eine emotionale Reise, versetzt sie in Bewegung – physisch und mental. Petrovic ist der Reiseleiter an unserer Seite, der eine hyperabstrakte Sprache verwendet, um Haltegriffe anzureichen (und manchmal auch wegzunehmen), mit deren Hilfe man über eine Perspektive der Realität oder ein Gefühl einer Wirklichkeit nachdenken kann, oder um aus dieser herauszutreten und ihr zu entfliehen; oder auch, um sie in Frage zu stellen. Sein Werk ist in dieser Hinsicht berauschend und einladend, zutiefst menschlich und durch und durch ehrlich. Ein wunderbares Paradoxon, dass diese performativ-funktionelle Musik, die ohne den performativen Aspekt so nicht hätte entstehen können, gerade dann, wenn sie, ihrer performativen Seite (oder Seiten) entkleidet, in den Hyperfokus gerückt wird, gewissermaßen zu sich selbst kommt und an Kraft und Glanz gewinnt. Und diese paradoxe Tiefe manifestiert sich so unergründlich und schwer fassbar, dass man immer wieder nach dem Album greifen will, um sich – und sei es nur für ein Stück – dieser Wolke von Möglichkeiten auszusetzen, die die Klänge entstehen lassen können.

Sven Schlijper-Karssenber

Aus dem Niederländischen übersetzt von
Michael Steffens

seit Beginn der Intendanz von Francis Hüfers 2017 zu einem Geheimtipp entwickelt. Das hilft sehr, denn ein Dreipartienhaus in einem heruntergekommenen 200.000-Seelenstädtchen hat noch einmal mit ganz anderen Legitimations- und Finanzierungsproblemen zu kämpfen als die Schwesterinstitutionen in der nahegelegenen Metropolregion Rhein-Ruhr, wo sich Stadt um Stadt die Kultureinrichtungen aneinanderreihen.

American Mother thematisiert in gut 80 Minuten eine wahre Begebenheit, nämlich das Treffen zwischen den Personen Diane Foley und Alexandra Kotey in einem US-amerikanischen Gefängnis. Der gebürtige Londoner verdingte sich zunächst als Drogendealer, bevor er dem Islamischen Staat beitrug und sich dort durch seinen besonders brutalen Umgang mit Gefangenen einen Namen machte. Unter ihnen befand sich auch Foleys Sohn, James, ein Kriegsberichterstatler, der 2012 entführt und 2014 in einem berühmten Video enthauptet wurde. Brays Oper setzt nach Koteys Verhaftung und seiner Verurteilung vor einem US-amerikanischen Gericht ein, das ihm zur Minderung des Strafmaßes die Auflage gab, sich mit den Angehörigen der Opfer zu treffen. Christopher Barreccas Bühnenbild macht von Beginn an deutlich, dass hier etwas auf dem Spiel steht: Über dem Orchestergraben des Hagener Theaters ist ein Bühnenaufbau montiert, der sich gefährlich nach unten neigt und für den größten Teil der Aufführung den Raum schafft für das Treffen von Mutter und Täter in einer Gefängniszelle. Während Barreccas Kostüme äußerst naturalistisch verfahren – Kotey trägt eine Gefängnis-kluft, die eigens aus den USA importiert worden ist –, bleibt das Bühnenbild abstrakt und so gelingt mit wenigen Mitteln (ein Tisch, ein Stuhl, ein Bett und eine szenisch genial verwendete breite Treppe im Hintergrund) große Wirkung.

Überhaupt ist das ganze Stück so angemessen und geschmackvoll angelegt, wie das bei einem Thema wie diesem selten passiert: die Verhandlung von Täter-, Opfer-, Mutter- und Vaterschaft, die unaufhörliche Kaskade an Konflikten im Nahen Osten, Religiosität, Fragen

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

American Mother

14. Juni 2025, Theater Hagen

American Mother macht Lust auf mehr: mehr Lust auf die Musik von Charlotte Bray, mehr Lust auf neue Libretti von Colum McCann, mehr Lust auf das Theater Hagen. Das liegt im Ruhrtal Richtung Sauerland, eine halbe Stunde südlich von Dortmund entfernt und hat sich spätestens

nach Schuld, Verantwortung, Vergebung, nach der Identifikation des Publikums mit der Personage auf der Bühne – *American Mother* hat das Zeug glänzend zu scheitern und gelingt dafür so gut. Das hat vor allem damit zu tun, dass alle Elemente des Musiktheaters – mit Ausnahme des Chores, dessen Kurzkommentare durch Zuspiegelung dann doch manchmal zu sehr geisterhafte Kollektivität mimen – perfekt aufeinander abgestimmt sind und ineinandergreifen. Alles läuft wie am Schnürchen und sogar das Auftreten des Verstorbenen James Foley (gespielt von Roman Payer) im IS-Gefangenen-Orange auf der Portalbrücke wird vielleicht gerade deshalb keine peinliche Rückschau auf 'bessere Tage', weil der Charakter ganz der Imagination seiner trauernden Mutter zu entspringen scheint. Die ist nämlich tiefgläubige Katholikin und scheint die Konvertierung ihres Sohnes zum Islam erfolgreich verdrängt zu haben, bleibt im Treffen mit dem Mörder auch überraschend ruhig und selbstbestimmt, was wohl nicht wenig damit zu tun hat, dass die Mezzosopranistin Katharine Goeldner ihre Partie mit einem beinahe britischen Akzent vorträgt, der aber überhaupt nicht störend wirkt. Riskant wird *American Mother* dann auch am Ende, denn wie man es auch macht: So ein Stück kann gar kein gutes Ende haben. Schade deshalb, dass das Libretto gerade hier kaum über das hinauskommt, was man aus Hollywood gewohnt zu sein meint: zwar kein Happy End, aber immerhin eine Moral und die muss dem Publikum dann auch noch einmal mit aller Wucht – alle Solist*innen und Chor stehen nun auf der Bühne – auf die Nase gedrückt werden. Das Ganze steht auf Messers Schneide, weil zu diesem Zeitpunkt die Inszenierung eine solche Gewalt, einen Drive, angenommen hat, dass der Text ohne Probleme ausgeblendet werden kann.

Diese Wirkung ist vor allem auf eine Person zurückzuführen: Timothy Connor. Der nordirische Bariton ist für die Rolle des Terroristen Kotey geboren, sein dramaturgisch gekonnt hinausgezögerter erster Auftritt und Einsatz, dem man fast eine halbe Stunde mit Spannung entgegenfiebert, ist von einer solchen

Wucht, dass der Theaterraum verschwindet und man sich in jener Zelle wähnt, in der Diane Foley den Mörder ihres Sohnes erstmals gegenübertrat. Connors bullige Gestalt, sein extrem kraftvoller, von der Komponistin Charlotte Bray bewusst abgehackt konzipierter Gesang, und eine schauspielerisch-sängerische Leistung, die bei all dem Blaffen und den Spuckefäden, die da über die Bühne fliegen, ihresgleichen sucht, tragen wesentlich zur Eindrücklichkeit von *American Mother* bei.

Patrick Becker

KLANGKUNSTREIHE

Out of sight

Oktober 2024–Juni 2025,
Dialogmuseum,
Frankfurt am Main

In der B-Ebene der Frankfurter Hauptwache liegt das Dialog Museum, ein Ort, der sich die Vermittlung zwischen Sehen und Nicht-Sehen zur Aufgabe gemacht hat. In Parcours lässt sich hier erfahren, wie es sich anfühlt im Alltag mit eingeschränktem Sehvermögen unterwegs zu sein. Außerdem gibt es den Hörraum, ein komplett abgedunkelter Raum, in dem sich das Publikum auf ergonomischen Bänken ablegen kann, in welchen Subwoofer verbaut sind. Zusammen mit der Surround-Anlage kann man hier also vollkommen aufs Hören fokussiert sein, ohne Einflüsse durch die visuelle Wahrnehmung. Dieses Setting ist die Ausgangssituation für die Arbeiten der Klangkunstreihe Out of Sight, für die Komponist Hannes Seidl verschiedene Akteur:innen der zeitgenössischen Musik eingeladen hat, Arbeiten zu konzipieren, die sich mit der Unsehbarkeit beschäftigen. »Invisible Borders« oder »Invisible Voices« heißen die einzelnen Ausgaben der Reihe, wobei jeder Teil aus zwei bis drei Arbeiten besteht. So aufregend und assoziationsreich die kuratorische Idee auch ist, funktionieren die Arbeiten in ihrem Purismus meistens nicht. Die Idee

eines »Hörtheaters« stellt sich nicht ein, da die Hörstücke sich überwiegend auf einzelne klangliche Aspekte fokussieren, ohne diese in eine komplexere Form zu bringen. Vielmehr scheint der Common Sense im Umgang mit dem abgedunkelten Raum zu sein, das rohe Material auszustellen, also nicht einen Ersatz für die visuelle Ebene der Aufführung zu finden, sondern eher noch einen Schritt zurückzugehen und den Fokus ganz auf das akustische Material zu legen. Das Material ist dabei stets hochwertig, zum Beispiel die elektromagnetischen Felder in *Signals in the Dark* von Christina Kubisch. In diesem Stück nimmt sie die Felder von Lichtschranken an Supermarkteingängen in den Fokus und collagiert die verschiedenen Aufnahmen zu einer pulsierenden Klangcollage. In *Distanzrauschen* erforscht das Kollektiv Untere Reklamationsbehörde die Klänge des Frankfurter Untergrundes, in welchem ja auch das Museum verortet ist und bringt ebenfalls das sonst unerhörte in den Vordergrund: die vielseitigen Rauschklänge werden zum akustischen Akteur dieses Stücks und hier habe ich tatsächlich das Gefühl, nicht auf meine Augen angewiesen zu sein, weil mir ein imaginativer Gegenentwurf zu meiner visuellen Realität gemacht wird. Narrative Ansätze etwa von Daniel Kötter locken mit der Behauptung einer Inhaltlichkeit, die sich in der Erfahrung jedoch nicht einstellt und nur durch Kontextwissen zugänglich wird – sein Hörstück *Silva, Tretuk, 8. April 2022* lässt die Zuhörenden für den Großteil der Spieldauer wortwörtlich im Dunkeln. Das Publikum wird akustisch nach Tretuk, einer Grenzregion zwischen Armenien und Aserbaidschan, versetzt und bekommt einen akustischen Eindruck der angespannten Situation vor Ort. Man hört Rufe, Schreie, Geräusche eines politischen Konfliktes, die aber eher nebensächlich passieren. Das ist interessant, verharnt aber im dokumentarischen und ist auf die Vermittlung durch ein weiteres Medium angewiesen. So wie der Arbeit von Daniel Kötter fehlt auch vielen anderen Arbeiten der Bezug auf die Hörsituation, die an einem Ort

wie dem Dialogmuseum aber auf jeden Fall mitgedacht werden sollte. Der spannende Ansatz der Vermittlung von Unsehbarkeit und Unsichtbarem wird allzu oft als gegeben vorausgesetzt und nicht verhandelt. Klangkunst auf hohem Niveau bieten die Arbeiten dennoch.

Jonas Harksen

A U S S T E L L U N G

Karl F. Gerber Musikmaschinen

8.–17. Mai 2025, schwere reiter,
München

Silberne Blechgestelle, unzählige bunte Drähte, Platinen, Stecker, Zahnriemen: Hardware, die das Herzstück dieser Musikmaschinen bildet. Dass sie bei Karl F. Gerbers mechanischen Musikobjekten offenliegen, ist für das Erleben elementar, denn bei so mancher Musikmaschine ist ein zweiter Blick notwendig, um vor lauter Baumarktutensilien überhaupt das Instrument im Innern zu entdecken, etwa eine Blockflöte waagrecht am Gestänge fixiert und mit Schläuchen, Filzen, Kabelbindern und vielem mehr präpariert: ein Luftkompressor ersetzt den menschlichen Luftstrom, automatisiert bewegte Stäbchen schließen die Klappen wie von Menschenhand und eine gelegentliche Helium-Zufuhr (man sieht, wie sich ein bunter Luftballon entlädt) wirkt sich auf die Tonhöhe aus. In der anderen Ecke des Raumes eine Roboter-Zither, daneben eine Klangskulptur mit 15 in Reihe montierten Streicherbögen, die so koordiniert sind, dass sie jeweils eine Saite eines Streichpsalters berühren können. Gerbers Interesse liegt in der Entwicklung einer mechanischen Klangsynthese, bei der physisch-motorische Instrumentalpraktiken simuliert werden – und in Live-Performances wiederum an den menschlichen Körper rückgebunden werden können, wenn Gerber die Maschinen nicht nur via Computerdaten, sondern auch mittels Bewegungssensor ansteuert.

Gerber ist Diplomphysiker, Kontrabassist mit Wurzeln im Jazz und als Komponist selbsternannter Autodidakt. 1954 in Lörrach geboren, ist er seit Studienzeiten mit seiner Computermusik ein umtriebiger Teil der experimentellen Musikszene Münchens. Zu Gerbers Langzeitprojekt »Roboterjazz« gehören die vom 8. bis 17. Mai im Münchner schwere reiter ausgestellten steuerbaren rein akustischen Musikobjekte. Eine wichtige Initiative, dass Gerbers »Roboterjazz« nun über einen längeren Zeitraum an einem für die Szene zentralen Ort zu erleben war, damit seine Musikmaschinen auf anderen internationalen Schauplätzen wie New York, Atlanta, Matera oder Tokyo – wo Gerber in den letzten Jahren Wettbewerbspreise und Präsentationsmöglichkeiten erhielt – nicht aufmerksamer wahrgenommen und diskutiert werden als in der eigenen Stadt.

In diesem zehntägigen Labor war es Gerber selbst, der den Maschinen stets Leben einhauchte, ihnen Poesie entlockte, ein bisschen wie ein Puppenspieler, der von seiner mittig im Raum platzierten Computerzentrale aus behutsam steuerte und orchestrierte. Gelegentliche Imperfektion ist mitunter kategorisch einkalkuliert, etwa beim Tamburin-Automat. So ist das Instrument absichtlich nicht ganz fest montiert, sondern behält im Zusammenspiel mit automatisierten Klöppeln und Stäben etwas Bewegungsspiel, so dass je nach unberechenbaren Drehvorgängen rhythmische Unschärfen entstehen – aus diesem Grund möchte man stundenlang zusehen. Neben der Flötistin Karina Erhard, Gerbers langjähriger Kooperationspartnerin, war auch der Klarinettist Enrico Sartori zur musikalischen Intervention eingeladen. Vielleicht, weil es dessen erste Improvisation in diesem Zusammenspiel war, wurde der Dualismus von Mensch und Maschine spürbar, hat Sartori doch mit dramaturgisch ausgestalteten Phrasen den Maschinensounds etwas genuin menschlich Geschaffenes entgegensetzen wollen. Erhard hingegen hat sich, mit den einzigartigen Klangskulpturen lange vertraut, bereits deren Klangcharakteristiken und rhythmischen Eigenschaften angenähert, was sich

zumindest an diesem einen Abend in einem tendenziell repetitiv und gewissermaßen statischen Instrumentalspiel positiv bemerkbar machte. Verglichen mit den täuschend echten Simulationen des Wirklichen, welche die jüngsten KI-Entwicklungen hervorbringen können, entwickeln Gerbers analog-körperliche Musikmaschinen ihre Faszination durch eine Dysbalance im interessanten Sinne: aus einer offensichtlich hoch aufwendigen Hand- und Konstruktionsarbeit resultiert am Ende ein Instrumentalklang, der gerade so einen mittelgroßen Raum auszufüllen im Stande ist. Möglicherweise drohen diese analogen Ansätze in den oft lauten und bildgewaltigen Digitalexperimenten, die gegenwärtig auf den Bühnen zu erleben sind, etwas unterzugehen. Aber dafür scheinen die Menschen, die Gerbers Musikmaschinen (erstmalig) begegnen, einfach zu begeistert.

Julian Kämper

WIEN MODERN 38

30 OKT
BIS
30 NOV
2025

Mit Ur- und Erstaufführungen von

Zara Ali, Pierluigi Billone, Jessie Cox, Chaya Czernowin,
Katharina Ernst, Clemens Gadenstätter, Yifan Guo,
Clara Iannotta, Mirela Ivcević, Pierre Jodlowski,
Jung an Tagen, Emre Sihan Kaleli, Hannah Kendall,
Marina Khorkova, Alexander Khubeev, Malika Kishino,
Katharina Klement/ Isabelle Duthoit / Sabine Maier,
Anna Korsun, David Kosviner, Bernhard Lang,
George Lewis, Philipp Maintz/ Ingeborg Bachmann,
Koka Nikoladze, Hilda Paredes, Stefan Prins,
Hovik Sardaryan, sctum – Manu Mayr & Robert Pockfuß,
Tyshawn Sorey / Akua Naru u.v.a.

SUBVENTIONSGEBER



Bundesministerium
Wohnen, Kunst, Kultur,
Medien und Sport

FESTIVALSPONSOR



SPONSOR



MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG VON



WWW. WIENMODERN. AT

30.8. → 23.9.2025

MUSIKFEST

BERLIN Berliner Festspiele

In Zusammenarbeit mit



**Berliner
Philharmoniker**

Jetzt
Tickets
sichern!

So 31.8.
Netherlands Radio Philharmonic
Orchestra / Netherlands Radio Choir
Karina Canellakis, Leitung
Messiaen / Boulez / de Raaff /
Rachmaninow

Mo 1.9.
Orchestre de Paris – Philharmonie
Esa-Pekka Salonen, Leitung
Berio / Salonen / Sibelius

Di 3.9.
Ensemble Modern
IEMA-Ensemble 2024/25
Yannick Mayaud,
Sylvain Cambreling, Leitung
Streich / Chin / Lachenmann

So 7.9.
EnsembleKollektiv Berlin
Enno Poppe, Leitung
Streich / Lachenmann

Fr 12.9. & Sa 13.9.
Berliner Philharmoniker
François-Xavier Roth, Leitung
Boulez / Adámek / Strawinsky

So 14.9.
hr-Sinfonieorchester Frankfurt
Matthias Herrmann, Leitung
Tamara Stevanovich, Klavier
Saunders / Mahler / Lachenmann

Do 18.9.
Mark Simpson, Klarinette / Bassklarinette
Jean-Guihen Queyras, Violoncello
Pierre-Laurent Aimard, Klavier
SWR Experimentalstudio
Lachenmann / Andre

Di 23.9.
Busan Philharmonic Orchestra
Seokwon Hong, Leitung
Pagh-Paan / Ravel / Messiaen / Sibelius

Gefördert von

 Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Medienpartner



 Deutschlandfunk Kultur

 arte

 Dussmann
für Bücher und Kunst

 Frankfurter Allgemeine

 MONOPOL
Magazin für Kunst und Leben

 TAGESSPIEGEL

 Wall

 Yorck
Kinogruppe

Servicetelefon
+49 30 254 89 100 täglich 11:00–17:00

Vollständiges Programm und Tickets

berlinerfestspiele.de