

P-04/2025 10,50 €

145

Produktion

POSITIONEN

Texte zur aktuellen Musik



Das kalte Herz

von Matthias Pintscher
& Daniel Arkadij Gerzenberg

Inszenierung von
James Darrah

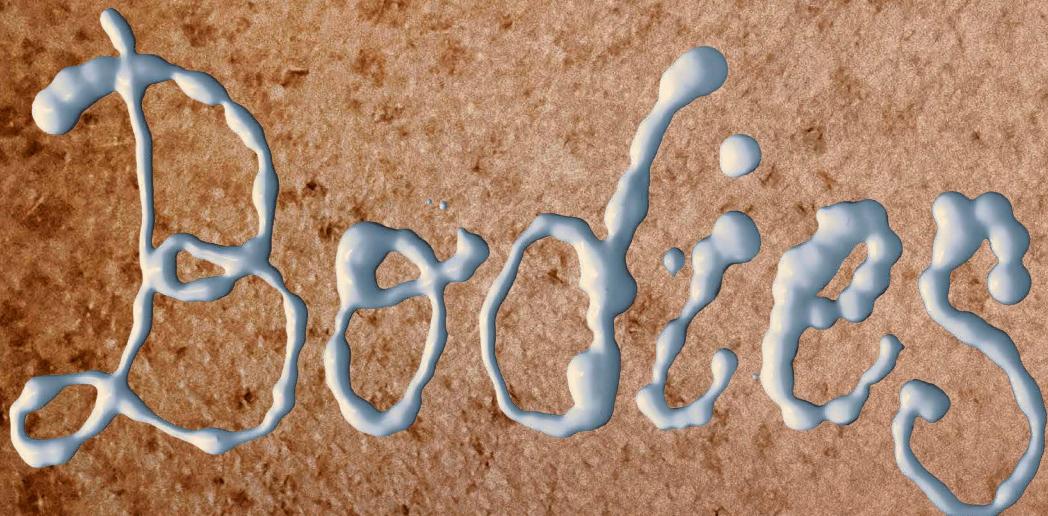
Uraufführung
→ 11. Januar 2026



Staatsoper
Unter den Linden
staatsoper-berlin.de



Philharmonie
Luxembourg



rainy days 2025 Festival für zeitgenössische Musik



Philharmonie Luxembourg
18.-23.11.2025



Das Festival rainy days bietet unter der künstlerischen Leitung von Catherine Kontz ein Kaleidoskop zum Thema «Bodies». Körper und Körperlichkeit interessieren die Künste von jeher; und gerade in der Musik ist der Gegenstand vieldeutig, die Idee, dass Körper nicht ohne Geist, Geist nicht ohne Körper auskommt, mehr als nur ein Bonmot. Die Vielfalt der Zugänge zu Körper und Körpern spiegelt sich auch im Programm des Festivals, das sich wieder an eingefleischte Fans zeitgenössischer Musik und an schlicht Neugierige gleichermaßen richtet und nahezu alle Altersgruppen einbezieht.

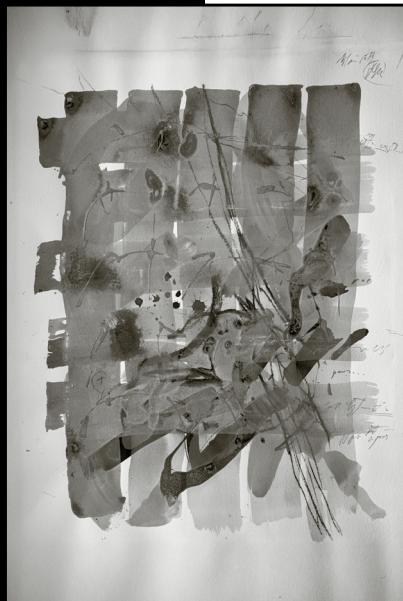
EL GOVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère des Sports

ernst von Siemens
musikstiftung

Mercedes-Benz



Berliner Festival für aktuelles Musiktheater
20.-23.11.2025 in Neukölln
bam-berlin.org



FRAKZIONEN 2026

FESTIVAL FÜR
ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

11.-18. JANUAR 2026

ZIONSKIRCHE
BIELEFELD-BETHEL

WWW.FRAKZIONEN-FESTIVAL.DE

Kunststiftung
NRW

Evangelische Stiftung
Kirche für Bielefeld

bielefelder
bürgerstiftung

Hanns-Bisegger-
Stiftung

POSITIONEN 145

04/2025 Produktion

4 Impressum

5 Editorial

7 I PRODUKTION

8 Von Feedbackkultur und Problemversenkung hinter dem Tonpult –
Johanna Danhauser im Gespräch mit dem Sounddesigner Thomas Wegner

18 Die andere Seite des Glases:

Skizzen zur Landschaft des elektronischen Musikstudios
von Yi-An & Xinyun Zhao

26 Clash of Cultures oder die Produktion zeitgenössischer Musikfestivals –
Jakob Weiß im Gespräch mit Eva-Maria Müller und Lukas Becker
vom Produktionsbüro littlebit

36 Keine Nein-Sager – Jakob Weiß im Gespräch mit Walter Delazer
vom Produktionsbüro Spielmotor

48 Raus aus der Uni! – Die Begleitung des Probenprozesses der
Operninstallation *Matsukaze* an der Bayerischen Staatsoper
von Jan Golch & Moritz Kelber

62 Klänge in Wände hineinwachsen lassen –

Maia Urstads Schaffen zwischen Bildender Kunst und Komposition
von Marat Ingeldeev

73 II SPECIAL

Denktagebuch *Portbou* Teil 1

von Rosa Klee

95 III POSITIONEN

Ultima, Oslo; Louis Andriessen; Robert Adlington; Philipp Venables & Liesa van der Aa;
Johannes Kreidler; Lelsie Uyedas; Dylan Kerr & Weston Olencki, Berlin; Catherine
Lamb; Tony Elieh, Berlin; Sanatorium of Sound, Sokołowsko; Sandra Skurvida;
Unsafe+Sounds, Wien; Switched On – The Dawn of Electronic Sound by Latin American
Women; Brandon LaBelle; Ricardo Eizirik; Black to the Future, Köln; The Listening
Biennal, Berlin; Viktoriia Vitrenko; Enno Poppe; Paretzer Field Music; Transart, Südtirol;
Lippard Arkbro Lindwall; Toru Takemitsu; Nathan Sherman & Alex Petcu

Positionen – Texte zur aktuellen Musik

Gegründet 1988 von Gisela Nauck und Armin Köhler
Erscheinungsweise vierteljährlich – Februar, Mai, August, November (38. Jahrgang
Herausgabe + Redaktion Bastian Zimmermann
Gestaltung Studio Pandan (Ann Richter, Pia Christmann, Mara Wackenroder, Vreni Knödler) www.pandan.co
Cover Studio Born in Flamez, Foto: Gero Cacciatore
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 Haftter (Basel), Monika Pasiecznik (Warschau), Heloísa Amaral (Brüssel), Sven Schlijper-Karsenberg (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 Recherchereise von Rosa Klee wurde unterstützt von:



Die Redaktion berücksichtigt die jeweiligen Genderpräferenzen der Autor*innen.



radialsystem.de

Produktion, Technik, Organisation – Begriffe, die in der Kunst oft als bloße Rahmenbedingungen verstanden werden, rücken in diesem Heft ins Zentrum. Es geht um jene unsichtbare Infrastruktur, ohne die kein Festival, keine Operninstallation, kein Werk funktionieren würde. Und es geht um Menschen, die diese Prozesse tragen – Tontechniker:innen, Produktionsleiter:innen, Studierende und Auszubildende, Künstler:innen –, deren Arbeit den Klang und die vielleicht auch inszenierte Hervorbringung des Klangs formt.

Thomas Wegner spricht über seinen Weg vom Autodidakten zum leitenden Sounddesigner: über das Zuhören, das Lernen durch Beobachtung, über Fehler und ihre produktive Energie. In seiner Welt ist Technik keine Maschine, sondern eine Haltung – und das Mischpult ein Ort des Vertrauens.

Mit littlebit und Spielmotor e.V. treten zwei Produktionsbüros auf, die die Realität der zeitgenössischen Musik und des Musiktheaters prägen. Ihre Mitarbeiter:innen übersetzen künstlerische Ideen in Zeitpläne, Budgets und Bühnenräume – und verhandeln dabei täglich zwischen dem Möglichen und dem Ideal und kreieren dabei Produktionswege.

Jan Golch und Moritz Kelber wiederum fragen, wie sich die Musikwissenschaft zur Praxis verhält. In ihrem Bericht über die Operninstallation *Matsukaze* an der Bayerischen Staatsoper begleitet eine Studierendengruppe die Probenarbeit – und entdeckt, dass das Nachdenken über Musik erst dann wirklich fruchtbar wird, wenn es den Raum wechselt.

Yi-An Yang und Xinyun Zhao denken das neu erschienene Buch *Inside the Studio* von dem Musikwissenschaftler Matthias Pasdzierny und dem Fotografen Gero Cacciatore weiter und führen uns auf »die andere Seite des Glases«: in jene intimen, technisierten Räume der Heimstudios, die Produktionsstätte sind und hier zur Bühne werden.

Und die norwegische Klangkünstlerin Maia Urstad zeigt schließlich, wie sie in langen Findungsprozessen Klänge buchstäblich in Räume hineinwachsen lässt.

Im Special findet Rosa Klees Essay aus dem Maiheft #143 zu Fragen von Mehrstimmigkeit und antifaschistischer Chorpraxis seine synästhetische Fortsetzung. Dank des Goethe-Instituts konnte sie an das Walter-Benjamin-Denkmal *Passatges* nach Portbou, Spanien reisen – und darin verweilen ... lange ... so lange, dass sie ein Tagebuch verfasste: mit Texten, Fotografien und Audioaufnahmen ihrer eigenen stimmlichen Erkundung des Ortes, in Resonanz zu Benjamins Fluchtgeschichte, seinen Schriften und den Texten und Liedern weiterer Autor:innen.

Gemeinsam erzählen diese Beiträge von einer Kunst, die sich aus der Praxis heraus denkt: aus Proben, Gesprächen, Kabeln, Schaltplänen und Vertrauen. Sie porträtieren eine Musik, die nicht nur komponiert, sondern ermöglicht wird – in der der Akt des Produzierens bestenfalls selbst zu einer ästhetischen, sozialen und ethischen Form wird.

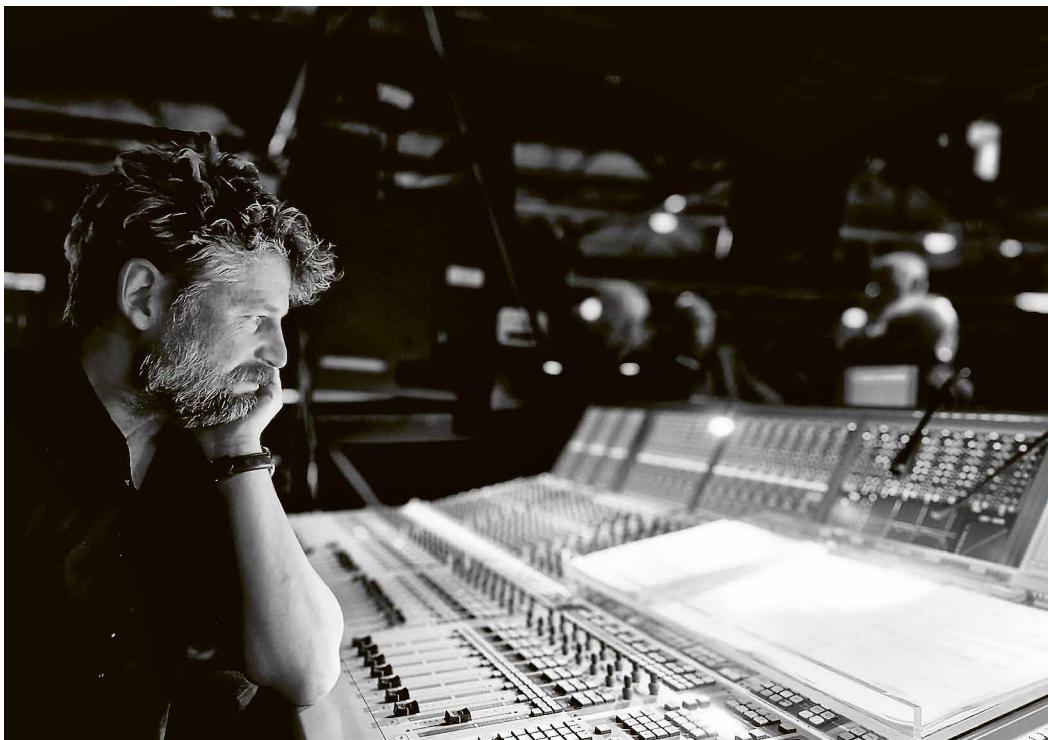
Redaktion und Autor*innen wünschen viel Freude und Anregung beim Lesen des Hefts #145!

Produktion



Von Feedbackkultur und Problemversenkung hinter dem Tonpult

Die Musikwissenschaftlerin und Dramaturgin
Johanna Danhauser im Gespräch mit dem
Sounddesigner Thomas Wegner



© Thomas Wegner

Der Sounddesigner Thomas Wegner am Tonpult

Erstmals treffe ich Thomas Wegner im Januar 2020 bei einem Roadtrip durchs Ruhrgebiet. Hallenbesichtigungen – in diesem Fall auf Thermosohlen – gehören zu den Routineterminen des leitenden Sounddesigners der Ruhrtriennale. Mit Geduld und einer bemerkenswerten Offenheit folgt er den Assoziationskaskaden des Vorbereitungsteams um Barbara Frey, in dem auch ich als Musikdramaturgin tätig war. Selbst die wahnwitzigsten Ideen bringen Thomas nicht aus der Ruhe: »Ja, sowas Ähnliches haben wir schonmal mit Susanne Kennedy gemacht« oder »Mhm, das funktioniert nur, wenn ihr alle drei Hallenräumt und die ganze Nacht Top-Electro-Acts programmiert«. Ein klares »Nein« gibt es nur, wenn wieder einmal eine Komponist:in vorschlägt, einen Transducer an der historischen Turbine anzubringen. Ich ahne: dem Ton-Kollegen, der u.a. mit dem Ensemble Musikfabrik tourt und alljährlich in Donaueschingen, bei Acht Brücken oder MaerzMusik zugegen ist, steckt ein ganz spezifisches Wissen über Neue Musik in den Knochen. Seit über 20 Jahren begleitet Thomas Wegner die Genreentwicklung vom Tonpult aus. Was ich ihn schon immer mal fragen wollte ...

JOHANNA DANHAUSER Welche Ausbildung hast du durchlaufen und welche Schwerpunkte hast du dabei gesetzt?

THOMAS WEGNER Keine – ich bin Autodidakt. Es hat lange gedauert, diesen Makel im Selbstbewusstsein loszuwerden. Mein Zugang lief über die Musik: Ich habe mir selbst das Spielen von Instrumenten beigebracht, vor allem Gitarre, um in einer Band zu spielen – Thrash Metal, Death Metal und Grunge. Wegen des Geldes habe ich dann in Top-40-Bands gespielt, aber Grunge war mein Ding. Später haben wir ein eigenes Studio gebaut, um unsere Musik aufzunehmen – so bin ich zur Tontechnik gekommen. Irgendwann brauchte eine Regisseurin Musik für ein Theaterstück und ich habe einfach losgelegt. Ohne viel Vorwissen habe ich Lautsprecher

im Bühnenbild verteilt, um räumliche Klangeffekte zu erzeugen – von Klangregie hatte ich damals noch nie etwas gehört.

JD Was waren deine »Einstiegstheater«?

tw Zuerst waren das eher kleine Projekte an freien Theatern und Festivals im Ruhrgebiet, später dann die Stadttheater in Bochum, Wuppertal und Duisburg. Angestellt war ich nie, meist wurde ich von Regisseur:innen als Gast für bestimmte Projekte geholt.

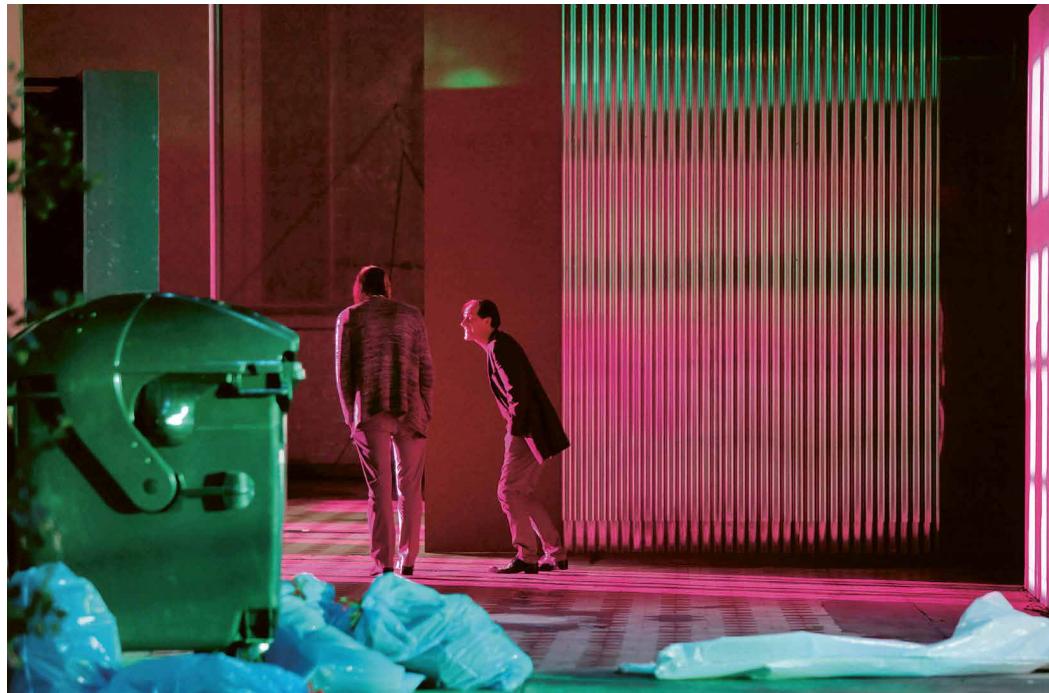
JD Woher kannten die dich?

tw Flurfunk. Irgendjemand hat gehört: »Der kann das Mischpult bedienen und Noten lesen.« So bin ich zum Beispiel auch bei den Duisburger Philharmonikern gelandet.

JD Wo hast du das gelernt?

tw Notenlesen habe ich mir selbst beigebracht, um mich auf die Aufnahmeprüfung für den Studiengang »Bild- und Toningenieur« an der Robert Schumann Hochschule in Düsseldorf vorzubereiten. Ich hatte Spaß daran, Bach auf der Gitarre zu spielen, aber ab Villa-Lobos wurde es kompliziert. Letztlich habe ich mich doch nicht getraut – irgendwie hatte ich das Gefühl, dass die Hochschule nicht mein Ort ist. Mischpulte lerne ich am besten durch Praxis. Natürlich habe ich auch vieles im Internet gesehen und übernommen. Aber vor allem habe ich bei anderen assistiert, auch noch spät in meiner Karriere. Als ich zum Beispiel Paul Jeukendrup 2008/09 in der Produktion *Sing für mich, Tod* bei der Arbeit beobachtet habe, war mir sofort klar: »Der weiß, was er tut. Das will ich auch lernen.« Und Zuschauen war die beste Schule. Deshalb sage ich auch jedem, der in das Berufsfeld möchte: »Mach eine Assistenz.«

JD Gibt es Konkurrenzgebaren in der Tontechnik?



Ein Ritual. Für Claude Vivier, Ruhrtriennale 2009

rw Klar, aber das steht nicht im Vordergrund. Die Community ist sehr unterstützend. Es ist völlig normal, jemanden anzurufen und zu fragen, wie er etwas gelöst hat. Da hockt niemand auf den Geheimnissen. Ich bitte auch mal einen Kollegen bei einer Probe vorbeizukommen und mir seine Meinung dazu zu sagen. Bei *Ich gehe unter lauter Schatten* war zum Beispiel Peter Böhm, der Hausklangregisseur vom Klangforum Wien, da. Er hat wahnsinnig viel Erfahrung in dem Job und ich war natürlich überglücklich, als nachher eine liebe E-Mail von ihm kam. Ich selbst schreibe auch immer wieder positive Rückmeldungen an jüngere Kolleg:innen.

JD Als Leiter der Abteilung für Akustik und Ton bei der Ruhrtriennale stellst du auch Tonteams zusammen. Welche Kompetenzen sind dir dabei wichtig?

rw Es gibt die handwerkliche und die menschliche Ebene. Du musst natürlich

verstehen, was die Musik in dem Projekt will und die Technik dafür denken können. Aber viel wichtiger sind die Social Skills – die lernst du nicht in Tutorials. Technische Probleme sind immer lösbar, im Zweifel ruft man eben jemanden an. Entscheidend ist, ob es menschlich passt. Meist ist man nur zu zweit, maximal zu dritt im Tonteam – da gibt's keine Pufferzone. Bei der Besetzung achte ich darauf, dass es eine Meister- und eine Technikerposition gibt. So ist klar, wer die Entscheidungen trifft, und gleichzeitig entsteht eine Mentoring-Situation. Fachlich prüfe ich vorher kurz ab, ob jemand schon mit bestimmten Lautsprechersystemen oder Mischpulten gearbeitet hat. Aber wenn die Antwort »Nein« ist, sage ich oft: »Ok, wir lernen das bis dahin.«

JD Auch in der elektroakustischen Musik gibt es historische Instrumente. Wie gehst du vor, wenn du z.B. einen alten Sowjet-Synthesizer reaktivieren willst?

tw Ich versuche den Synthie erstmal so zum Laufen zu bekommen. Wenn das nicht funktioniert, recherchiere ich ein Manual. Und wenn ich damit auch nicht weiterkomme, dann frage ich die Kollegen.

JD Wie bleibst du bei den technischen Innovationen am Ball?

Im Grunde bin ich in einer ähnlichen Situation wie die Leute, die die erste Tour mit ABBA gemacht haben.

tw Die technische Entwicklung war in den letzten 20 Jahren sehr dynamisch, aber mittlerweile stagniert sie ein bisschen. Vor allem die Möglichkeiten der Funkübertragung, die früher immer ein Problem waren, sind mittlerweile ziemlich ausgereift. Auch bei Lautsprecher- und Softwaresystemen ist fast alles machbar. Theoretisch könnten wir jede Klangillusion projizieren, wie zum Beispiel in der Kuppelhalle The Sphere in Las Vegas, wo Wellenfeld-Synthese benutzt wird, um an jedem Punkt im Raum eine Klangquelle zu simulieren. Das ist letztlich nur noch eine Frage von Budgets und der verfügbaren Zeit. Fachmessen sind eine super Möglichkeit, neue Dinge zu entdecken. Man trifft oft Leute wieder, führt Fachgespräche und stößt auf voll verrücktes Zeug, das man nie gesucht hätte – über Google ist sowas schwierig. Ich gehe ungefähr zweimal im Jahr auf Messen und mache ab und zu Online-Kurse oder Trainings bei Lautsprecherherstellern. Wenn ich in einer Produktion mal eine längere Probenzeit habe, bestelle ich mir manchmal ein Mischpult, das ich noch nicht kenne, und nehme mir ein paar Tage, um es zu lernen – das ist dann so ein kleines Geschenk an mich selbst.

JD Ok, dein Thema ist Tüfteln.

tw Absolut, darum geht's. Ich liebe es, mich voll in ein Problem zu versenken.

JD An welche Fehler erinnerst du dich?

tw Uff, Tontechnik ist ein ständiger Walk of Shame. Es ist unmöglich, alles zu kontrollieren. Bei jeder Produktion passieren mir Fehler. Manchmal kann ich sie noch korrigieren, aber es gibt immer wieder Momente, in denen plötzlich ein unfassbar lautes Störgeräusch

aus den Lautsprechern kommt und die Show unterbrochen werden muss. Oder ich vergesse bei einem superwichtigen Zuspieler auf Play zu drücken. Manchmal versagt auch einfach die Technik. Peinlich, klar. Einmal habe ich bei einer ABBA-Tribute-Show in Berlin das Mischpult nicht verstanden; es klang einfach nur grottig. In der Pause kam dann das Publikum, um sich über den schlechten Sound zu beschweren. Die Kollegen vom Licht haben sogar ein Schild mit Pfeil in meine Richtung aufgestellt, damit der Unmut nicht bei ihnen abgeladen wird ...

JD Wie bist du zum Spezialisten für zeitgenössische Musik geworden? Wie unterscheidet sich das Handwerk von dem, das in der ABBA-Tribute-Show gefordert ist?

tw Technisch gesehen ist es dasselbe. Ich habe ein Mikrofon, Lautsprecher und ein Mischpult. Der Unterschied liegt in der Musik und der Art der Rezeption. In der Neuen Musik geht's oft darum, dass man die Verstärkung nicht hören soll. Mein Job ist es also, unsichtbar zu bleiben – die Technik soll nicht wahrgenommen werden, aber trotzdem wirken. Bei ABBA hingegen will man den Sound und die Technik hören. Oft existiert bei den Proben noch keine klare Vorstellung, wie es am Ende klingen soll. Dann kann ich meine eigenen Klangvorstellung einbringen oder Vorschläge machen. Manchmal sind

die Komponist:innen dann überrascht, was tontechnisch möglich ist. Manche sind eher zurückhaltend, weil sie vielleicht schlechte Erfahrungen mit Verstärkung gemacht haben. Das muss ich dann wahrnehmen, und mich nochmal anders rasanten. Ein großer Vorteil ist, dass man in der Neuen Musik mit den Spieler:innen und den Komponist:innen meist ganz direkt sprechen kann. Das geht bei der ABBA-Tribute-Band nicht. Aber die Kolleg:innen, die zum ersten Mal mit ABBA auf Tour waren, haben auch direkt mit denen

tw Wenn ich mit einer Komponistin oder einem Komponisten zum ersten Mal zusammenarbeite, recherchiere ich, was die bisher gemacht haben. Ich schaue z.B. auf YouTube, ob Tontechnik in ihrer Musik schon etabliert ist. Dann schreibe ich eine E-Mail oder wir treffen uns auf Zoom, um meinen Fragenkatalog durchzuarbeiten: Lautstärke, Verstärkung, hörbar oder unhörbar, usw.... So mache ich mir ein grobes Bild. Danach kläre ich Budgetfragen und plane die technische Umsetzung. Wenn die Komponist:in-

Manchmal würde ich die Leute mit dem Sound
gern regelrecht überrollen.

gesprochen. Und die hatten möglicherweise auch keine klare Vorstellung, was sie wollen. Im Grunde bin ich in einer ähnlichen Situation wie die Leute, die die erste Tour mit ABBA gemacht haben.

JD Was kann sich die Neue Musik vom Pop abschauen?

tw Sie könnte sich mehr trauen, ins Volle zu gehen. Oft schöpft man die klanglichen Möglichkeiten nicht voll aus, aus Respekt vor der Tradition. Klar, eine nicht-mikrofonierte Violine in einem schönen Raum klingt toll. Aber manchmal geht es um mehr – um den physischen Eindruck von Musik. Das ist eine Qualität der Popmusik, die aber in der Neuen Musik selten gefordert wird. Einige junge Komponist:innen trauen sich das schon. Manchmal würde ich die Leute mit dem Sound gern regelrecht überrollen. Diese Gewalt ist in vielen Stücken bereits vorhanden. Aber leider bin ich nicht immer in der Position, einfach voll aufzudrehen.

JD Du wirkst oft bei Uraufführungen mit. Wie bereitest Du vor, wenn es die Komposition noch gar nicht gibt?

nen nicht anwesend oder bereits verstorben sind, gibt mir das einen recht breiten Interpretationsspielraum. Dann denke ich das Stück im Verhältnis zur Dramaturgie des Gesamtprogramms und versuche ihm zu geben, was es nach meinem Empfinden braucht. 2024 war ich zum Beispiel mit dem Ensemble Musikfabrik für eine Tanzkooperation mit der Erick Hawkins Dance Company bei MaerzMusik in Berlin. Die Kompositionen von Lucia Dlugoszewski waren überwiegend Ausgrabungen, das heißt, ich konnte mich an keiner Aufführungspraxis orientieren. Die tontechnischen Möglichkeiten sind heute auch ganz andere als in den 70er-Jahren. Da wurde wahrscheinlich gar nicht verstärkt. Aber das hätte im Haus der Berliner Festspiele akustisch nicht funktioniert. Ich habe dann entschieden, meine Tools zu nutzen, um den Sound enger an den Tanz anzupassen; die physische Präsenz zu erhöhen. Ich wollte die Körperlichkeit der Musik, die Bewegungen und die Erdung des Tanzes betonen.

JD Mit wem triffst oder besprichst du diese Entscheidungen?



Die ABBA Story »Thank you for the music«, Estrel Showtheater

tw Klare Ansagen bekomme ich selten. Meist von den Komponist:innen, wenn sie anwesend sind, aber oft liegt die Entscheidung bei mir. Mit dem Ensemble Musikfabrik gibt es eine gute Vertrauensbasis, weil ich schon so lange dabei bin. Sie melden sich, wenn die Musiker:innen das Gefühl haben, es könnte in einem Projekt Probleme mit der Hörbarkeit geben. Ich schaue mir das Programm dann an, und wenn da z.B. Tanz steht, weiß ich schon, was zu tun ist. Oder wenn laut den Noten eine ausufernde Perkussion auf eine relativ einfache Ensemblebesetzung trifft. Auch Feinheiten, wie das Streichen über Papier, würden verloren gehen, wenn ich die Hörer:innen nicht näher ranhole.

JD Und wie arbeitest du mit Dirigent:innen bei größeren Orchesterprojekten?

tw Meist kommen die Assistent:innen der musikalischen Leitung zu mir, um was abzuklären. Insgesamt gibt es aber erstaunlich

wenig Kommunikation oder Feedback. Das ist seltsam, weil ich oft viele Fragen hätte, zum Beispiel zur Balance. Die Dirigent:innen sind so auf die musikalische Interpretation konzentriert, dass sie gar nicht richtig wahrnehmen können, was ich da so mache. Irgendwann drehen sie sich mal kurz um, und fragen: »Wie ist die Balance da draußen?« Zu 99 % lautet die Antwort dann: »Gut«. Das liegt daran, dass alle irgendwo hinhören – die Assistent:innen achten meinetwegen auf die Intonation der Naturtrompete, und ich bin vielleicht gerade unter dem Mischpult und löte. Dirigent:innen können von ihrer Position nicht wirklich beurteilen, wie der Klang im Zuschauerraum ankommt. Sie müssen sich also auf uns verlassen. Aber klar, wenn 100 Leute auf der Bühne stehen, ist das nicht der Moment, um zu sagen, dass es nicht gut klingt. Da kann ich nicht anfangen zu diskutieren.

JD Wann ist dann der richtige Zeitpunkt für Feedback?

rw Es muss schon viel passieren, dass ich mich berufen fühle, meine Meinung dazu zu geben. Vor allem muss ich dann auch eine Chance auf Verbesserung sehen. Wenn wirklich etwas schiefläuft, versuche ich backstage einen guten Moment abzufangen und mit der Dirigentin oder dem Assistenten persönlich zu sprechen. Aber ich würde meine Meinung nie über das Talkback-Mikrofon in den Raum posaunen.

jd Das heißt mit Kommentaren zur Interpretation oder zur Komposition würdest du dich auch zurückhalten?

rw Wenn ich gefragt werde, habe ich natürlich immer eine Meinung dazu. Aber nein, es gehört sich nicht, ungefragt ästhetisches Feedback zu geben.

jd Wie gestaltet sich ein typischer Arbeitsalltag? Welche Phasen durchläufst du regelmäßig?

rw Depression und tiefe Scham. (lacht) Der Ablauf ist immer ähnlich, meist arbeite ich an mehreren Projekten gleichzeitig. Die Taktung war schon oft mörderisch anstrengend. In den letzten Jahren habe ich gelernt, meine Energien besser zu bündeln und Zeit für Erholung einzuplanen, sodass ich nach einer Premiere nicht ins Loch falle. Durch die Erfahrung habe ich eine Art Routine entwickelt, was einerseits beruhigend, aber auch ein bisschen langweilig ist. Ich beschäftige mich aktuell damit, das wieder mehr aufzubrechen.

jd Wie ist es zwischen Technik und Kunst zu arbeiten?

rw Das finde ich bereichernd. Ich muss da eigentlich nichts überbrücken. Es ist oft super stressig, das gebe ich zu – man kommt morgens rein und geht erst um Mitternacht, ohne Essen, Trinken oder mal aufs Klo zu gehen. Das ist natürlich Raubbau. Aber dieser Hyperfokus, den ich dann habe, ist irgendwie

auch meine Superpower. Das Wichtigste an meiner Position ist: »Keep calm«. Das brauchen alle anderen von mir. Wenn es ein Problem gibt, sage ich: »Kein Stress, das lösen wir in 15 Minuten.« Die Anspannung in den Endproben ist ja eh schon hoch, da kann ich nicht auch noch schwierig werden. Ich mag das auch, wenn künstlerische Anliegen offensiv an mich herangetragen werden. Dieses Verhandeln, bis man versteht, was gewollt ist, Vorschläge machen, weiter probieren – das gehört dazu. Gleichzeitig gibt es keinen Spielraum, was die Arbeitspläne der Technik-Kolleg:innen angeht. Wenn die Kunst wünscht, dass alles in einer Stunde umgehängt wird, muss ich sagen: »Das geht nicht.« Da ziehe ich die Grenze, aber bei mir selbst gibt's die nicht – ich bleibe bis zum Schluss, aber mein Kollege da, der muss nach Hause.

jd Gibt es bestimmte Rituale oder feste Abläufe, die dich in einen Aufführungsmodus versetzen?

rw Manche Shows habe ich über hundert Mal gemacht, da entsteht eine gewisse Routine. Aber natürlich gehört die Aufregung dazu, und ich habe auch richtig Lampenfieber – wahrscheinlich stehe ich deshalb nicht mehr als Musiker auf der Bühne. Mein Ritual beginnt mit dem Hemd, das gibt mir irgendwie Halt und eine gewisse Seriosität. Außerdem mache ich gern ein paar dumme Witzchen mit dem Publikum. Wenn ich an den Zuschauer:innen in der letzten Reihe vorbeigehe, frag ich die, ob da noch ein Platz am Tonpult frei ist. Dann wird ein bisschen gelacht, das entspannt mich. Bei der Aufführung brauche ich dann alles an seinem gewohnten Platz – meine Noten zum Beispiel. Sonst bekomme ich Panik.

jd Reagierst Du während der Aufführung auf Publikumsresonanz?

rw Wenn ich jemanden sehe, der sich die Finger in die Ohren steckt, stelle ich mir

schon Fragen. Aber oft liegt das nicht an mir. Wenn ich meine Kopfhörer aufsetze, blende ich für die nächsten 20 Minuten alles andere komplett aus und checke erstmal alle Signale. Während der Aufführung bin dann voll und ganz in der Musik. Dieser Zustand ist sehr ähnlich, wie ein Instrument zu spielen. Der ganze Job ist wahnsinnig persönlich, vielleicht viel zu persönlich. Ich verknüpfe mein ganzes Selbst damit. Wenn es nicht gut gelassen ist, geht es mir auch echt schlecht. Negative Kritik ist schwer zu verdauen, und bis heute habe ich kein anderes Mittel gefunden, als joggen zu gehen ...

JD Wo findest du künstlerische Spielräume in deiner Arbeit? Und wie wichtig sind deine Intuition und dein persönlicher Geschmack dabei?

tw Beides bringe ich gern ein. Damit meine ich nicht die komplette Selbstverwirklichung, sondern, dass mein Mitwirken einen

künstlerischen Mehrwert für das Projekt hat. Eine super Erfahrung war zum Beispiel das Ruhrtriennale-Projekt *Ich geh unter lauter Schatten*. Die Regisseurin Elisabeth Stöppler und der Dirigent Peter Rundel haben mir so viel Vertrauen geschenkt, dass ich am Ende alles genau so umsetzen und klanglich ausloten konnte, wie ich es mir vorgestellt hatte. Es muss nicht immer ein riesiges Projekt sein – das kann auch mal etwas Kleineres mit zwei Musiker:innen in einem Off-Theater sein, solange ich diese Freiheit habe. Leider kann das nicht immer Priorität haben, irgendwie muss ich schließlich auch Geld verdienen.

JD Du arbeitest für sehr unterschiedliche Kulturveranstalter:innen. Wie beeinflussen die institutionellen Rahmenbedingungen deine Arbeit?

tw Da gibt es große Unterschiede. Die Ruhrtriennale ist sicher eine Ausnahme – im



Ich gehe unter lauter Schatten, Ruhrtriennale 2022

positiven Sinne, weil ich dort so viel Gestaltungsfreiraum habe. Repertoirehäuser erlebe ich oft als einengend. Da gibt es selten eine Tonanlage, die befriedigende Ergebnisse liefert. Und die enge Taktung im Spielplan verhindert auch noch, dass man zusätzlich einen Lautsprecher aufhängen kann. Da sind meine Handlungsoptionen manchmal wirklich begrenzt. Donaueschingen ist schon auch so ein Ort mit Budget-Obergrenzen, aber am Ende kriegt man alles irgendwie hin, und dann kann man dort wirklich eine richtig gute Zeit haben

JD Ein wichtiger Parameter deiner Arbeit ist die Raumakustik. Wie bereitest du dich auf

Stattdessen bleibt der Klang eher diffus. Zum Beispiel nutze ich in der Berliner Philharmonie bewusst omnidirektionale Lautsprecher, um die Wolke weiter auszudehnen.

JD Oft werden musikalische Entscheidungen erst in den Proben getroffen oder basieren auf vergänglicher Technik. Wie dokumentierst du Produktionen?

TW Ich dokumentiere das in der Partitur, meistens digital. Ich trage Lautstärken und Verhältnisse ein, und füge Details wie kleine Fade-ins oder Fade-outs hinzu. Ich mache auch Breakdowns von Partituren, wo ich festhalte, wer wann was spielt. Das macht es

Es kommen schwierige Zeiten, und ich schwanke zwischen Verlustangst und Freude darüber, bei den goldenen Zeiten des Musiktheaters dabei gewesen zu sein, als wir Dinge ausprobieren konnten, die vielleicht lange nicht mehr möglich sein werden.

einen Veranstaltungsort vor, an dem du vorher noch nie warst?

TW Den Raum zu lesen, das ist Erfahrungssache. Manchmal finde ich schon viel über die akustischen Gegebenheiten und die Materialität des Raumes über die Google-Bildersuche raus. Oder ich frage Kolleg:innen, die schon mal dort waren, nach der Nachhallzeit oder sowas. Die wichtigste Regel ist: Immer mit dem Raum arbeiten. Manchmal kann ich akustisch was verändern, zum Beispiel mit Molton, aber oft muss ich akzeptieren, dass bestimmte Ideen im Raum einfach nicht funktionieren. Was den Klang betrifft, arbeite ich mit Lautstärke, Balance und Frequenzen. Einige Frequenzbereiche lasse ich bewusst aus, weil der Raum zu stark darauf reagieren würde. Bei schwierig zu beschallenden Räumen, wie etwa Philharmonien mit speziellen Bauformen, muss ich den Gedanken aufgeben, Einzelereignisse herausarbeiten zu können.

leichter, einem Notenbild folgen zu können. Ich versuche da strukturiert zu arbeiten und lege meine Pläne mit den Lautsprecheraufbauten, Raumberechnungen usw. ordentlich in der Cloud ab. Das heißt, ich wäre auch bei anspruchsvollen Produktionen jederzeit bereit für eine Wiederaufnahme – oder könnte mein Material an Kolleg:innen weitergeben, wenn die das Projekt woanders rekonstruieren wollen. Tatsächlich wurde ich gerade nach den Daten einer Uraufführung gefragt, die ich gerne rausgebe.

JD Du hast bereits angedeutet, dass es in den letzten 20 Jahren große technische und ästhetische Entwicklungen in der Neuen Musik gab. Wie hat sich die Rolle der Tonregie über die Jahre verändert?

TW In der neuen Komponist:innen-Generation tut sich viel. Die Musik öffnet sich zum Multimedialen und zur Popkultur hin. Nicht

nur kompositorisch-referenziell, auch klangästhetisch. Das kommt mir sehr entgegen, weil ich ja über die Popmusik sozialisiert wurde. Gleichzeitig machen mir die großflächigen Budgetkürzungen Sorgen. Meine Position ist oft die erste, die gestrichen wird. Das ist verständlich: Man kann schließlich keine:n Musiker:in streichen, sonst gibt es kein Konzert. Meine Engagements hängen stark von der Strahlkraft der Produktion ab, von der Anzahl der Beteiligten und dem erwarteten Publikum. Aber diese Produktionen werden immer kleiner. Wenn ein Festival wie Acht Brücken in Köln nicht stattfindet, was eh schon schrecklich ist, heißt das für mich: kein Auftrag. Es kommen schwierige Zeiten, und ich schwanke zwischen Verlustangst und Freude darüber, bei den goldenen Zeiten des Musiktheaters dabei gewesen zu sein, als wir Dinge ausprobieren konnten, die vielleicht lange nicht mehr möglich sein werden.

JD Hast du Ideen, wie man diesem strukturellen Wandel begegnen könnte?

tw Mhm, darauf habe ich keine Antwort.

JD In den letzten Jahren wurde in der Kulturszene viel über Hierarchien auf und hinter der Bühne gesprochen. Haben diese Diskurse auch deine Arbeitspraxis verändert?

tw Ja, ich habe eigentlich schon immer in flachen Hierarchien gearbeitet, aber versuche das noch mehr zu forcieren. Mich beschäftigt die Frage, inwiefern ich Teil von problematischen Strukturen bin oder die reproduziere. Die Häuser wiederum hängen ihren Code of Conduct auf, aber die Hierarchien bleiben. Es ist ermutigend, mehr Frauen in Führungspositionen zu sehen. Das lenkt den Fokus weg vom männlichen Ego und mehr auf die Sache. Aber es bleibt schwer, diese Dynamiken wirklich zu überwinden. Ich bin extrem abhängig – zum Beispiel von Dirigent:innen. Bestimmte Dinge kann ich nicht sagen, sonst werde ich nie wieder angerufen. Das geht,

glaube ich, allen so. Wenn dann noch Gender-Dynamiken hinzukommen, wird es erst richtig kompliziert. Die Themen werden zwar auf die Bühne gebracht, aber strukturell kommt wahrscheinlich nicht viel an. Das sieht man gut an den Budgets: Was da zum Teil für Intendant:innenprojekte in die Hand genommen wird – und in anderen Produktionen bettelst Du um jeden Cent. Vielleicht gibt es Ausnahmen, aber ich kenne wenige. Da hat sich eigentlich in den letzten 20 Jahren nicht viel geändert.

JD Das sind streng genommen keine schönen Schlussworte – eher ein Denkanstoß. Vielen Dank für das offene Gespräch. ■

Johanna Danhauser pendelt beruflich zwischen Dramaturgie und Musik(theater)wissenschaft – mit Stationen u.a. an der Oper Stuttgart, der Ruhrtriennale, der Münchener Biennale und aktuell an der Uni Bayreuth, wo sie zu Dekolonisierungsfragen in der Neuen Musik forscht. Gemeinsame Projekte verbinden sie u.a. mit Anika Rutkofsky, Lulu Obermayer, Lou Kilger & Nicolas Berge, Clemens K. Thomas und Sarah Nemtsov.

Die andere Seite des Glases: Skizzen zur Landschaft des elektronischen Musikstudios

Eine Replik auf den neu erschienenen Band
*Inside the Studio – Spaces of Electronic Music
Production Berlin / Cairo*

YI-AN YANG & XINYUN ZHAO

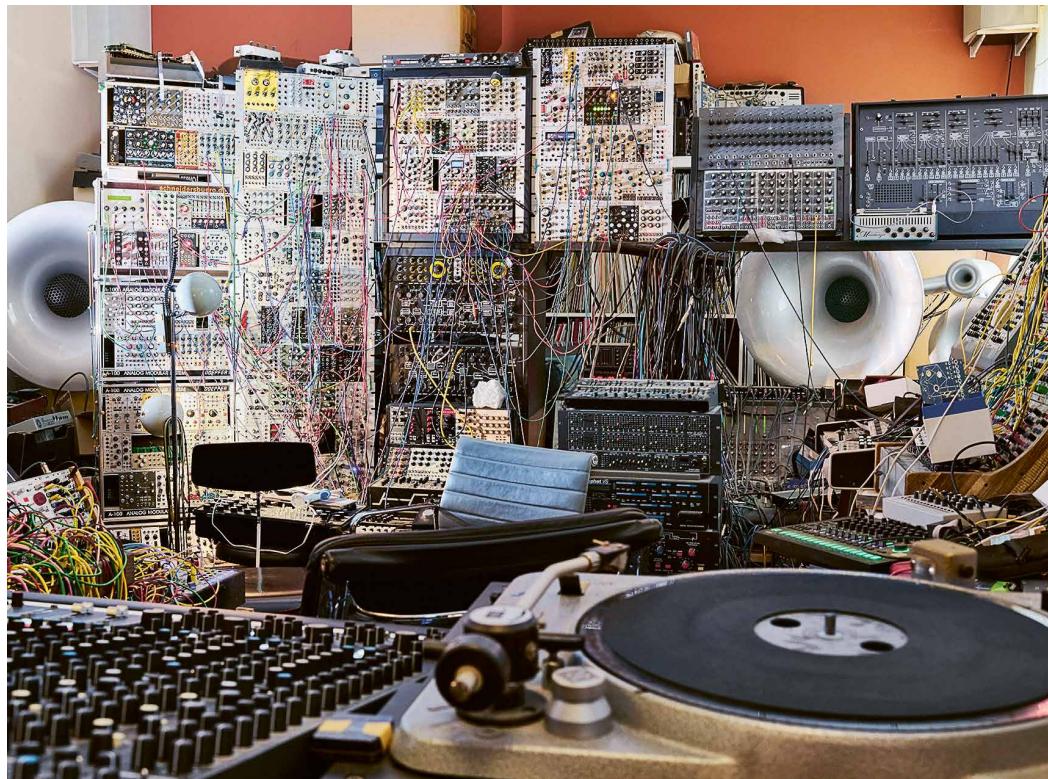
In einer Essayreihe, die 1891 zu den frühen Grundlagen der Musiktherapie beitrug, schlug der britische Geistliche Frederick Kill Harford ein nicht-invasives Prinzip vor: Die »musikalischen Heiler« – Musiker:innen, die für Patient:innen spielen – sollten keinen persönlichen Kontakt mit diesen aufnehmen, sondern hinter einem Vorhang oder gar über eine Telefonleitung musizieren. Harfords Prinzip liest sich wie eine verklausulierte Prophezeiung und nimmt jene wachsende räumliche Trennung zwischen Zuhörenden und Aufführenden vorweg, die die Musikübertragung des kommenden Jahrhunderts prägen sollte. Grammophon und Schallplatte beseitigten die Distanz zwischen Hörer:in und Musiker:in nicht – sie führten vielmehr eine fast vollständige Trennung ein: Eine im Wohnzimmer abgespielte Aufnahme musste von einer Aufführung stammen, die sich an einem anderen Ort zu einer anderen Zeit ereignet hatte. Die wenig später entwickelte Radiotechnologie erfüllte eine ähnliche Funktion: Sie versammelte Zuhörer:innen in einem gemeinsamen auditiven Raum jenseits von Raum und Zeit – doch genau die Existenz dieses öffentlichen Raumes beruhte auf der Abwesenheit der Musiker:innen.

Seit Mitte des 20. Jahrhunderts verfolgten verschiedenste Akteure – von Glenn Gould bis zu Komponist:innen elektronischer Musik – trotz scheinbar unterschiedlicher Kontexte ein ähnliches Ziel: die Eliminierung der Aufführungsszene aus der Klangproduktion. Es war, als sei die Unsichtbarkeit der Aufführung eine notwendige Bedingung objektiver Musik, als bedeute sie die Befreiung der Zuhörenden aus der Herrschaft des Visuellen. Karlheinz Stockhausen sagte dazu:

»[In elektronischer Musik gibt es] keinen sinnvollen Zusammenhang zwischen Sehen und Hören. Elektronische Musik ist im wörtlichen Sinne unanschaulich [...] Elektronische Musik hat die innere Welt frei gemacht, denn man weiß, daß es bei ihr draußen nichts zu sehen gibt, daß die Frage sinnlos wird, womit und wie die Klänge und Klangformen erzeugt werden.«¹

Und doch hat gerade diese Unsichtbarkeit musikalischer Performance paradoxerweise eine Faszination für den Raum der Klangzeugung befeuert. Das reichhaltige Videomaterial von Glenn Gould im Studio ist ein deutliches Indiz dafür. Wenn Musikklang unter Bedingungen strikter räumlicher Trennung produziert wird, wird das Visuelle der Produktionsumgebung leicht zu einem eigenständigen Ergebnis. Diese Obsession mit dem künstlerischen Arbeitsraum hat eine lange Geschichte: von Puccinis Dachboden bis zu Tschaikowskys Klavier wirkt die visuelle Textur solcher Räume wie ein spirituelles Medium, das die imaginative Verbindung zwischen Werk und Schöpfer:in vermittelt. Wird musikalische Performance ebenso visuell negativ wie vormals das Komponieren, übernimmt der Aufführungsraum jene Aura des Rückzugs, die einst dem Studierzimmer des Komponisten vorbehalten war – er wird zum Objekt der Neugier und Verehrung.

1 Texte zur Musik / Karlheinz Stockhausen. Ausgew. und zsgest. durch Christoph von Blumröder; Bd. 3, 1963-1970: Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten, S. 268-269



Ricardo Villalobos' Studio

Der Musikwissenschaftler Matthias Pasdzierny (Universität der Künste Berlin) und der Fotograf Gero Cacciatore widmen sich diesem Thema gemeinsam in ihrem Buch *Inside the Studio* – eine fotografisch-interviewartige Dokumentation, die sich wie ein Museumsrundgang durch die Produktionslandschaft elektronischer Musik liest. Schon das Coverdesign des Buches verweist auf eine anthropologische Neigung der Autoren: In Ricardo Villalobos' Studio erinnern die verknoteten Kabel und die Konturen der dahinterstehenden Monitorlautsprecher an Inka-Khipus und Totems – Symbole einer fremden, doch in sich stimmigen Welt. Das Buch verfolgt dabei nicht nur die historische Entwicklung elektronischer Musikausstattung (von Kabelsalat, Drehknöpfen und Maschinen hin zu einem einzelnen Laptop auf dem Tisch), sondern zeigt das Studio selbst als kreatives Resultat der elektronischen Musiker:in. Wer solche Räume mit eigenen Händen erschafft, trägt eine Identitätsvielfalt im Sinne eines Renaissance-Menschen in sich – als Instrumentenbauer:in, Komponist:in und Performer:in zugleich.

Visuelle Wiederholungselemente durchziehen die Studiofotografien wie musikalische Phrasen in einem Satz. Die meisten Aufnahmen sind von hinten oder leicht seitlich zur Arbeitsposition der Musiker:innen aufgenommen – eine Perspektive, die nicht nur möglichst viele Details erfasst, sondern den Betrachtenden zugleich in den Blick einer neugierigen Besucher:in versetzt. In den meisten Bildern sind die Musiker:innen selbst abwesend, ihre Studios verbleiben im Zustand der Nicht-Produktion. Diese Abwesenheit entzieht den Räumen ihre eigentliche Funktion, reduziert sie auf eine Ansammlung stiller Objekte – als blicke man auf eine verstummte Stradivari oder Cézannes fossilisierte Palette im Museum. Die häufig auftretenden Synthesizer, Monitorlautsprecher, Keyboards und



Assoziatives Feld Musikstudio, früher Kabelsalat: Khipu, Inka, 1438–1532

Arbeitstische bilden durch ihre industrielle Wiederholung eine Art tonale Grundierung, während Unterschiede im Equipment und architektonische Abweichungen wie Modulationen wirken. Diese Linearität und Tonalität dienen zwar der Lesbarkeit, entspringen aber letztlich den materiellen Zwängen der Massenproduktion, denen elektronische Musikstudios an ihrer metabolischen Peripherie unterworfen sind.

Ein besonders auffälliges Variationselement ist das Fenster. Es strukturiert die visuelle Melodie der Fotos durch Licht- und Farbdifferenzierungen – seine bloße Existenz weckt Aufmerksamkeit. Etwa die Hälfte der Studios zeigen ein Fenster, in einem Drittel davon ist es mit einem Vorhang verdeckt. Für Musiker:innen, die unter hohem Mietdruck arbeiten, ist ein gut platziertes, ästhetisch reizvolles Fenster vor allem eines: ein Luxus, keine Notwendigkeit. Viele bevorzugen sogar Wandblick, um sich besser konzentrieren zu können. Insofern sind gerade die verhängten Fenster wohl der größte Luxus überhaupt.

Gleichzeitig wird das Fenster zur Öffnung für den Blick. Während die vitrinenhaften Fotografien die Studios wie unter Eis konservieren und zur kontemplativen Betrachtung einladen, dringt der Blick durch die Papierschicht des Glases in diese Räume ein – wie eine Murmel, die hineinschießt, abprallt, kreist, *moto perpetuo*. Es gibt keinen natürlichen Endpunkt dieser Betrachtung – sie muss bewusst abgebrochen oder neu ausgerichtet werden: entweder durch Rückzug des Blicks auf dieselbe Seite des Glases, oder durch eine Bewegung im Inneren der Vitrine.

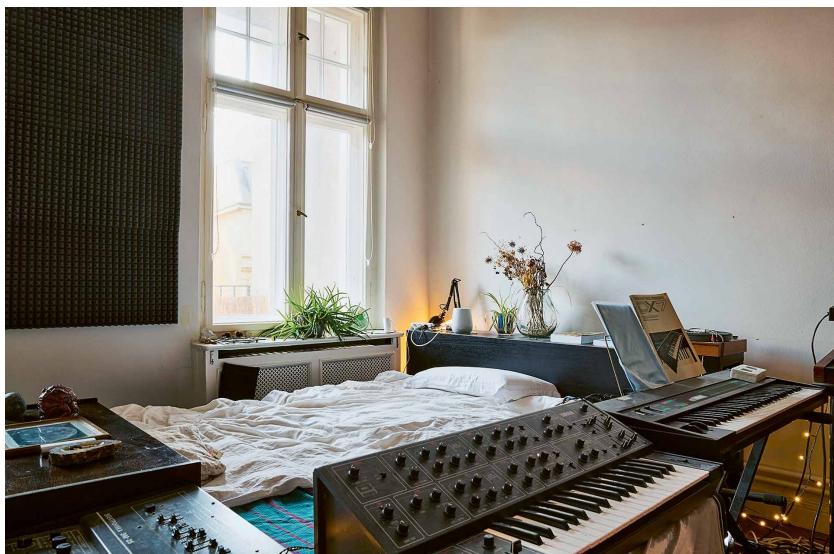
So behält das Fenster – da es keine produktive Funktion erfüllt – seinen natürlichen, nicht eingefrorenen Zustand und bietet der Beobachtung die Möglichkeit, »von der anderen Seite zu entkommen«. Es lässt den Blick durch das geschlossene Studiosystem hindurch ins fließende



Tobi Neumanns Studio

Außen treten. Dieser visuelle Durchstoß öffnet das ausgestellte Studio einer unvorhersehbaren Umgebung – man stelle sich ein berühmtes Gemälde hinter Glas vor, mit einem Loch in der Wand dahinter, durch das eine kostenlose Straßenszene sichtbar wird. Auf diese Weise wird die Fragilität des Studios auf drastische Weise angedeutet. Gleichzeitig verweist das Fenster auf das einzige zugehörige Subjekt: die Musiker:in, die im ausgestellten Raum abwesend ist – und ohne die dennoch keine Musik entstehen könnte. So entsteht ein Bruch in diesem scheinbar vollständig archivierten Raum – ein Hinweis auf das Fehlende und das Verborgene, auf eine Außenwelt und das Risiko der Oxidation, das diese Öffnung mit sich bringt.

Die ästhetische und produktionstechnische Ähnlichkeit der Studios in Kairo und Berlin auf den Fotos verschmilzt beide Orte zu einer ununterscheidbaren Welt und entzieht sie damit einer orientalistischen Cliché. Doch durch die Fenster der Kairoer Studios dringt nicht nur Sauerstoff, sondern auch Wind und Sand – aus den Wüsten, die die Stadt umgeben, und aus den Gassen, die hindurchführen. Sie schleichen sich ein, nervtötend flüsternd, nagen am Equipment, legen nahe, dass elektronische Musik dort eine ›gegen-natürliche‹ Eigenschaft annimmt. Die Winde und Sande, die das Material der Geräte und die Seelen der Musiker:innen ertragen müssen, sind auf den stillen Bildern unsichtbar – in der Realität jedoch allgegenwärtig. Nur fortgesetztes musikalisches Arbeiten kann den Staub entfernen und Rost verhindern. Was andernorts als selbstverständlich sauber gilt, ist hier Zeichen sorgfältiger Handlung. Das kontrastiert mit den Berliner Kellerräumen voller verstaubter Platten und Technik. Beide Szenarien stehen für je eigene Formen des Luxus: im einen Fall Freiheit nach Mühe, im anderen der Wunsch nach Eskapismus aus Konsum.



Ultraflex' Studio in Berlin

Den Fotografien der Studios sind Textausschnitte gegenübergestellt, in denen Musiker:innen auf eine Reihe wiederkehrender Fragen antworten. Liest man diese verschiedenen Antworten nebeneinander, wie man durch die Fotos blättert, beginnt eine Linearität aus Wiederholung und Differenz zu entstehen. Diese Linien offenbaren die kollektive Textur der Gruppe deutlicher, denn die Musiker:innen haben über ihre verbalen Antworten weniger Kontrolle als über die visuelle Präsentation ihrer Studios. In den Fotos sind sie weitgehend abwesend, im Interviewtext treten sie wieder als spürbare Präsenz auf – ähnlich wie ihre Werke, die gehört und gesehen werden wollen. Gleichzeitig erzeugen die sich wiederholenden Antworten einen öffentlichen Dialograum.

Ein Beispiel für eine dieser Fragen lautet: »Gibt es Regeln in deinem Studio?« Die meisten Antworten beginnen mit Varianten von »Es gibt keine Regeln« – eine reflexartige Reaktion, die wenig darüber aussagt, ob elektronische Musiker:innen wirklich frei oder ungebunden arbeiten. Sie röhrt vielmehr von der Unbestimmtheit der Frage selbst: Bezieht sie sich auf Verhaltensregeln im Raum? Auf persönliche Arbeitsweisen? Oder auf allgemein geltende Normen elektronischer Studios? Die Frage nötigt die Musiker:innen – insbesondere jene, die allein im Studio arbeiten – gemeinsam mit den Leser:innen zur Reflexion darüber, was sie in diesen komplexen, funktional definierten Räumen eigentlich leitet. Im Ringen um eine Antwort kehren die Musiker:innen zurück in jene Studios, aus denen sie im Bild verbannt waren, und werden so Teil der Ausstellung.

»Keine Regeln« ist dabei das hartnäckigste *basso continuo* in der Abfolge der Antworten. Es suggeriert, der Raum sei selbstverständlich, seine Eigenschaften seien nicht erkläungsbedürftig – und durch wiederholte Nutzung abgenutzt. Die Unterschiede in den Antworten



3PHAZ' Studio in Kairo

hingegen wirken wie Ornamente, als bewusste Widerstände gegen das scheinbar Selbstverständliche – und verbinden das Studio mit einer größeren Außenwelt.

Hinter dem inhaltsleeren »Keine Regeln« tritt häufig »Rauchverbot« als tatsächlich gelebte Regel auf – ohne direkten Bezug zur Musikproduktion oder Gerätefunktionalität. Es markiert den Einfluss eines persönlichen, nicht-professionellen Aspekts, der ins Studio gelangt ist. An zweiter Stelle folgt: »Keine Getränk« oder »Keine Tassen auf dem Instrument/Keine Flüssigkeiten«. Anders als das Rauchverbot ist dies rein technikbezogene Vorsicht. Zwei Berliner Musiker:innen erwähnten zudem »Schuhe aus«, was eine imaginäre Verbindung zwischen dem Studio und den schmutzigen Straßen der Stadt herstellte. Das Studio erscheint so nicht länger als Produktionsgefängnis, sondern als offenes System. In diesem zweidimensionalen Museum betreten wir Räume ohne menschliche Präsenz – und doch dürfen wir gemeinsam mit den Musiker:innen aus dem Fenster blicken.

Mit der Zeit ist aus dieser wissenschaftlichen Dokumentation ein Akt kultureller Bewahrung geworden. Einige der Studios, die noch vor wenigen Jahren sorgfältig aufgenommen wurden, existieren nicht mehr. Drastisch gestiegene Mieten, Energie- und Lebenshaltungskosten haben das Fundament musikalischer Produktion erschüttert. Es ist ein Mikrokosmos kulturellen Lebens unter Pandemie- und Kriegsdruck: Auf der einen Seite eine Fülle künstlerischer Ereignisse; auf der anderen Seite Studios und Plattenläden, die in Nomadismus gezwungen sind, sowie ein Rückgang akademischer Stellen und Stipendien. Das Verschwinden macht sichtbar, was zuvor der Vernachlässigung unterlag – und erlaubt ihm, unter neuer Form weiterzuwirken. Die Ästhetik elektronischer Musikproduktion, einst greifbar und präsent, wird nun zu einer schwer fassbaren Nahrung – für eine Zukunft, deren Verwirklichung ungewiss bleibt. ■

Yi-An Yang ist ein in Berlin lebender Schriftsteller und Biologe. Er hat an der National University of Singapore promoviert und arbeitet derzeit an der Freien Universität Berlin. In seinen Schriften über Musik untersucht er die Aufführungspraxis durch die Brille des historischen Kontexts, der frühen akustischen Archivierung und der vergleichenden Kulturwissenschaften.

Xinyun Zhao ist eine in Berlin und Peking lebende Musikwissenschaftlerin, deren Forschungsinteresse sich auf Barockmusik und Musik des 20. Jhds. konzentriert. Sie hat an der Universität zu Köln promoviert und widmet sich seit langem dem Musikjournalismus und dem kulturellen Austausch zwischen China und Deutschland.



PIERRE BOULEZ
SAAL

BEN GOLDSCHIEDER & PHILIP DAWSON

Werke für Horn und Live-Elektronik
von Hildegard Westerkamp,
Thea Musgrave u.a.

Do 20.11. 19.30 Uhr



Infos & Tickets
boulezsaal.de



Trio Generator Berlin
Pschenitschnikova/ Aulbert/ Clementi
(Stimmen)
01.12.2025 20:00“



Acker Stadt Palast Ackerstraße 169/170, 10115 Berlin

Mit Werken von: Alina Anufrienko (UA) Korhan Erel (UA) Aleksandra Filonenko, Kristia Michael, Kaspar Querfurth, Aulbert/Clementi/Pschenitschnikova
www.trio-generator.com



Clash of Cultures oder die Produktion zeitgenössischer Musikfestivals

Jakob Weiß im Gespräch mit den beiden Produktionsleiter:innen Eva Maria Müller und Lukas Becker von dem Kölner Produktionsbüro littlebit

Sein dreizehn Jahren arbeiten Eva Maria Müller und Lukas Becker so kontinuierlich bei littlebit, dass Sie ihre enge Zusammenarbeit augenzwinkernd als eine Art »Arbeitsehe« verstehen. Viel hat man gemeinsam durchgestanden: Produktionsleitung bedeutender Festivals wie den Donaueschinger Musiktagen und den Darmstädter Ferienkursen, zahlreiche Projekte in der freien Szene und die Zusammenarbeit mit den Komponist:innen Manos Tsangaris und Rebecca Saunders. littlebit wurde 1999 von Martin Schmitz und Armin Leoni in Köln gegründet und versucht seitdem Ideen von Komponist:innen zu realisieren und erlebbar zu machen. Das Produktionsbüro tritt weder als Veranstalter, noch als Agentur auf.

JAKOB WEIB Euer Fokus liegt klar auf Produktionen rund um neue und zeitgenössische Musik. Auf eurer Website nennt ihr euch aber »Produktionsbüro für zeitgenössische Kunst«. Ist es der eigene Anspruch, alles, über die Musik hinaus, abdecken zu wollen oder eher

ein Ideal, neue oder zeitgenössische Musik und Sound im Kunstdiskurs zu verankern?

EVA MARIA MÜLLER Letzteres wäre ein bisschen zu hoch aufgehängt. Die Bezeichnung hat sich vor allem aus der Zusammenarbeit von Martin Schmitz, unserem Gründungsmitglied, und Manos Tsangaris entwickelt. Lukas und ich waren da noch gar nicht dabei. Die meisten Arbeiten von Manos sind dem Musiktheater zugeordnet oder haben zumindest Komponenten, die über die rein musikalische Bühnenaufführung hinausgehen. Und ein Produktionsbüro braucht man ja vor allem dann, wenn es komplexer wird, interdisziplinär.

Natürlich sind wir stark in der zeitgenössischen Musikszene verankert, dadurch entstehen viele Anfragen aus dieser Richtung. Aber es geht uns auch darum, nichts auszuschließen. Wenn zum Beispiel das Schauspiel Köln jemanden sucht, der für ein Projekt außerhalb des Hauses temporäre Strukturen aufbauen kann – wie beispielsweise vor ein paar Jahren bei einem Projekt mit Rimini Protokoll – dann



Manos Tsangaris, *Hidden Risk*, Fuhrwerkswaage Köln 2018

springen wir ein. Je nach Bedarf können wir Teams unterschiedlicher Größe und Kompetenz aufstellen und solche Strukturen auf Zeit entwickeln, was feste Häuser oft nicht leisten können. Es geht also um die Lust, offen zu bleiben und spannende Projekte anzunehmen, egal aus welchem Bereich.

Auch das »zeitgenössisch« könnte man infrage stellen. Wir schließen auch Projekte

beim WDR – ist eine ganz andere Struktur, als wenn man mit einem freien Ensemble oder Komponist:innen arbeitet. Die Logiken sind völlig unterschiedlich. Den »Clash of Cultures« haben wir aber nicht nur bei Kooperationen zwischen festen Häusern und Freier Szene, sondern auch bei Musiktheaterproduktionen in der Freien Szene. Musiker:innen sind beispielsweise eher daran gewöhnt, maximal ein

Drei Wochen in eine Venue zu gehen, ist unmöglich,
obwohl es eigentlich sinnvoll wäre.

der Alten Musik nicht grundsätzlich aus. Wir waren etwa beim Originalklang-Festival FEL!X in Köln dabei, dort geht es um Klassik, und betreuen seit letztem Jahr das Moers-Festival, welches ein Jazz-Festival ist.

JW Ihr setzt Produktionen in der freien Szene, aber auch mit Institutionen wie dem Schauspiel Köln um. Unterscheiden sich die Produktionsprozesse hier maßgeblich?

EMM In der Regel sind wir in der freien Szene unterwegs. Plötzlich mit einem festen Haus zu arbeiten – wie beim Schauspiel Köln oder auch

paar Tage oder eine Woche zu proben, dann Generalprobe, Konzert, fertig. Jede Regisseurin oder jeder Regisseur sagt dazu: Nie im Leben, wie soll das gehen, wir proben mindestens drei Wochen. Und diese Unterschiede in der Arbeitsweise beziehen sich ja nicht nur auf die Ausführenden, sondern auch auf die Locations: Eine Konzert-Venue für mehr als zwei Tage zu bekommen ist Luxus. Konzerte mit wenigen szenischen Elementen oder Wiederaufführungen im Musiktheater lassen sich dort dann trotzdem aufführen, aber für eine Neuproduktion im Bereich Musiktheater ist das natürlich viel zu wenig.

LUKAS BECKER Viele Theaterstücke entwickeln sich erst im Prozess. Eine Komposition ist dagegen fertig, du bekommst deine Noten, übst sie ein und nach zwei, drei Tagen steht das. Im Theater entwickelt sich vieles erst über die Proben hinweg, auch, wenn es schon ein Drehbuch oder eben erst eine Grundidee gibt.

EMM Wenn man dann eine neue Produktion angeht, muss man diese beiden Systeme zusammenbringen. Drei Wochen in eine Venue zu gehen, ist unmöglich, obwohl es eigentlich sinnvoll wäre. Unter zehn Tagen geht es aber oft auch nicht. Für ein Musikfestival ist das unfassbar viel und wird natürlich schnell sehr teuer. Da prallen die Logiken wirklich aufeinander.

LB Genau deshalb arbeitet man mit Korrepetitor:innen, um das gesamte Ensemble nicht vier Wochen lang festzusetzen. Die Theaterproben laufen dann, auch wenn das Ensemble nicht permanent vor Ort ist.

JW Findet man immer Lösungen und ist am Ende auch zufrieden mit diesen? Das ist ja auch eine Form von Selbstreflexion, wo man kritisch entscheiden und ehrlich zu sich und dem Stück sein muss.

EMM Es ist ein schmaler Grat. Mit erfahrenen Leuten wie Carola Bauckholt oder Manos Tsangaris kannst du dich darauf verlassen: Wenn sie sagen, dass etwas nicht funktioniert, dann geht es wirklich nicht.

Bei jüngeren oder unerfahreneren Komponist:innen oder Kollektiven ist es manchmal schwerer zu entscheiden, ob es jetzt wirklich noch einmal zusätzliches Budget für beispielsweise eine bestimmte Sorte Lampen braucht, um das Stück umzusetzen, oder ob es auch anders oder eine Nummer kleiner geht. Es geht also immer um die Frage: Wo wird die künstlerische Integrität gefährdet, und wo ist es einfach nur eine Abweichung von der ursprünglichen Vorstellung? Gerade

bei technischen Gegebenheiten ist das ständige Abwägen völlig normal.

LB Und genau das ist auch unser Anspruch. Was Eva über Manos und Carola gesagt hat, gilt auch für uns: Wenn wir sagen, dass etwas nicht geht, dann wirklich nur, weil es absolut nicht machbar ist. Unser Ziel ist es, alles möglich zu machen – lieber arbeiten wir drei Stunden länger, improvisieren oder finden andere Lösungen. Aber wenn wir nach gründlichem Nachdenken, mit Expertise und vielen Versuchen sagen: Es geht nicht, dann stimmt das meistens auch.

JW Mit Manos Tsangaris und Rebecca Saunders arbeitet ihr enger zusammen. Ist es gegeben, dass ihr die Produktionen von Anfang an begleitet oder suchen die sich manchmal sogar, je nach Projekt, andere Leute?

LB Das ist ganz unterschiedlich. Bei Rebecca zum Beispiel – ich arbeite aus unserem Team mit ihr zusammen – geht es vor allem um ihre Raumstücke, also keine klassischen Bühnenkompositionen, sondern Stücke, die halbszenisch im Raum verteilt sind. Da bin ich circa ein bis zwei Mal im Jahr dabei. Wenn das Ensemble aber jemanden an der Hand hat, dann setzt es ein Stück auch komplett ohne uns um. Rebecca hat uns aber gerne dabei, vor allem wenn es komplexer wird. Wir hatten zum Beispiel eine Produktion in der Elbphilharmonie, und dort hieß es ganz klar: Ihr habt nur einen Tag, weil am nächsten Tag schon das nächste Konzert ansteht. In so einem Fall holt Rebecca uns von vornherein dazu, auch schon für die Vorbereitungen, damit alles von Anfang an mitgedacht wird. Die Komposition ist dann zwar fertig, aber es geht darum, sie unter diesen Bedingungen zu realisieren.

Die Zusammenarbeit mit den Künstler:innen und der Zeitpunkt, wann wir einsteigen, ist insgesamt sehr unterschiedlich. In Donaueschingen, einem reinen Uraufführungsfestival, bin ich beispielsweise von Anfang an mit

den Komponist:innen in Kontakt – oft schon, wenn sie gerade erst mit dem Stück beginnen oder sogar noch davor. Dort geht es darum, gleich zu klären, was möglich ist, was für Ideen sie haben, und ob man vielleicht etwas anpassen muss, damit es überhaupt realisierbar ist. Damit verhindern wir, dass jemand monatelang an einer großartigen Idee arbeitet und wir dann am Ende sagen müssen: Das ist toll, aber leider nicht machbar.

JW Hast du ein Beispiel?

LB Eigentlich betrifft das in Donaueschingen fast jedes Stück, das in einem Raum gespielt werden soll. Das Festival hat zum Beispiel den Anspruch, dass bis zu tausend Leute in einen Raum passen und da muss

Prozess aktiv mitdenkt? Inwieweit wird eure künstlerische Erfahrung und Meinung berücksichtigt?

LB Es gibt Stücke, mit denen kann ich persönlich nichts anfangen und die gefallen mir musikalisch nicht – aber das muss auch nicht sein. Zumal bei mir ist es so: Wenn ich es nicht aus technischen oder organisatorischen Gründen für notwendig halte, äußere ich meine Meinung tatsächlich nur auf Anfrage der Künstler:innen. Rebecca zum Beispiel fragt mich dann, was ich von bestimmten Ideen halte oder wie ich etwas produktions-technisch einschätze. Das ist aber durch ein gewachsenes Vertrauensverhältnis entstanden. Von mir aus würde ich mir nicht anmaßen, einer Künstlerin zu sagen: »Das müsste

Aus Unsicherheit wurde immer mehr an Technik, Personal und Ausstattung gefordert, obwohl das für die künstlerische Idee meiner Meinung nach nicht nötig gewesen wäre.

man sehen, wie sich das umsetzen lässt. Dieses Jahr gab es ein Stück von Hanna Eimermacher mit dem Klangforum Wien, das im Raum stattfand und extrem viele Elemente beinhaltete: Ton, Licht, Auftrittsweisen der Musiker:innen und so weiter. Das haben wir von Anfang an gemeinsam geplant, um zu klären, was technisch umsetzbar ist und was nicht – auch in Bezug auf das Budget. Manche Ideen schließen sich ja gegenseitig aus, etwa gleichzeitig mit Hell-Dunkel-Kontrasten und Projektionen zu arbeiten. Deshalb steigen wir sehr früh ein, um am Ende eine realisierbare Lösung zu haben und zu verhindern, dass jemand lange komponiert und dann enttäuscht ist, weil sich die Vorstellungen nicht umsetzen lassen.

JW Je nachdem wie technisch aufwändig ein Stück ist, sind künstlerische Entscheidungen an technische Gegebenheiten geknüpft. Führt das dazu, dass ihr auch im inhaltlichen

eher so und so sein«, wenn es nicht um die eigentliche Produktion geht. Ich habe Erfahrungen, viel Musik gehört und gesehen... aber ich habe das nicht studiert. Wenn mich jemand fragt: »Meinst du, das funktioniert akustisch in diesem Raum überhaupt?« – dann sage ich meine Meinung gern. Aber grundsätzlich fehlt mir der künstlerische Background, und ich würde es mir nicht anmaßen, ungefragt Ratschläge zum Stück zu geben.

EMM Es geht dann eher um die Umsetzungsebene, und da ist man oft gar nicht direkt mit den Künstler:innen in Kontakt, sondern eher mit den Veranstaltern.

JW Technische Anforderungen können schnell ausufern, manchmal wirkt es dann effekthasherisch. Hattet ihr es bereits mit Produktionen zu tun, die technisch alles von euch abverlangt haben, das Ergebnis dann aber hinter den Erwartungen zurückgeblieben

ist? Wie geht ihr damit um, falls ihr das schon erlebt habt?

LB Auf jeden Fall. Also wenn man fragt, ob wir solche Effekthaschereien schon erlebt haben – ja, ganz klar. Es gab Produktionen, bei denen wir im Nachhinein dachten: Da wurde unglaublich viel Technik, Geld und Aufwand hineingesteckt, und am Ende ist leider nicht viel dabei herausgekommen. Solche Erfahrungen gibt es.

EMM Ja, es ist in wenigen Fällen schon vorgekommen, dass ich den Eindruck hatte, dass eher aus Unsicherheit immer mehr an Technik, Personal und Ausstattung gefordert wurde, obwohl das für die künstlerische Idee meiner Meinung nach nicht nötig gewesen wäre. Es ist aber natürlich auch so, dass am Ende ohnehin Budget und Physik natürliche Grenzen setzen, sodass vieles ganz natürlich wieder auf ein machbares Maß zurückgestutzt wird.

JW Wird Feedback an euch herangetragen, habt ihr im Nachhinein noch Austausch, und welche Rückmeldungen bekommt ihr von Besucher:innen, Künstler:innen oder Veranstalter:innen?

LB Beim Feedback allgemein ist es sehr unterschiedlich, je nach Produktion und Künstler:in. Wir sind ja in erster Linie Dienstleister, und ein klares Signal ist: Je länger wir mit jemandem zusammenarbeiten, desto zufriedener scheint man mit unserer Arbeit zu sein – sonst würde die Zusammenarbeit ja nicht fortgesetzt werden. Und natürlich gibt es Künstler:innen, die man über Jahre kennt und die einem regelmäßig Feedback geben oder Rückfragen haben.

EMM Da bekommen wir manchmal sogar sehr ehrliche Rückmeldungen, weil die Leute wissen, dass wir nicht diejenigen sind, die das Programm zusammengestellt haben. Man kann also oft offener mit uns sprechen. Natürlich

identifizieren wir uns mit den Projekten und freuen uns, wenn sie gut ankommen – aber wir sind auch nicht empfindlich, wenn jemand sagt: »Das hat mir gar nicht gefallen.« Dann denken wir: Okay, wir haben trotzdem versucht, es bestmöglich zu organisieren.

JW Es hängt sicher auch davon ab, ob es um ein einzelnes Werk oder eine längere Zusammenarbeit geht.

EMM Ja, bei einer einmaligen Zusammenarbeit, wenn man gar nicht weiß, ob das noch einmal vorkommt, ist das gegenseitige Feedback ja gar nicht unbedingt so dringend notwendig. Bei den Darmstädter Ferienkursen dagegen setzen wir uns nach ein paar Monaten mit ausreichend Zeit zusammen, schauen zurück und sprechen auch sehr konkret über Dinge, die nicht gut gelaufen sind – sei es auf unserer Seite oder auf der Seite der Vor-Ort-Produktion. Gleichzeitig bekommen wir Rückmeldungen darüber, was von uns erwartet wird oder welche Strukturen fehlen. Ein gutes Beispiel ist das Awareness-Team: Da haben Lukas und ich uns im Nachhinein gefragt, warum wir eigentlich nicht schon vor fünf Jahren auf diese naheliegende Idee gekommen sind. Solche Entwicklungen entstehen dann gemeinsam mit dem Festival.

Wenn es um Strukturen geht – also darum, wie man etwas aufbaut, was es an Infrastruktur braucht und welchen Anspruch man dabei verfolgen sollte – ist unser Feedback viel stärker gefragt als bei den künstlerischen Inhalten.

JW Awareness-Teams sind in den letzten Jahren deutlich präsenter und auch wichtig geworden. Vor einigen Jahren gab es die noch nicht. Gibt es in der Festivallandschaft der neuen Musik ähnlich starke Veränderungen in den letzten Jahren, an die ihr euch anpassen musstet?

LB Musikalisch auf jeden Fall. Alles ist viel technischer geworden – es gibt kaum noch

ein Konzert ohne Technik, sei es Verstärkung, spezielles Licht oder Video. Besonders bei den Darmstädter Ferienkurse merkt man das, wo viele junge Komponist:innen arbeiten. Reine Instrumentalstücke sind seltener. Ansonsten sind Awareness-Teams inzwischen auch bei Neue Musik-Festivals präsent, wenn auch später als im Pop/Rock-Bereich, wo es zunächst eher um alkoholisierte Besucher:in-

EMM Es ist eine gemeinsame Initiative mit dem Veranstalter. Man überlegt zusammen, wie groß das Team sein sollte und wer dazugehört. In Darmstadt kamen die Teammitglieder aus unserem Team, aus dem Team des Veranstalters und es gab auch zwei Vertreter:innen aus dem Pool der Dozent:innen, aber beim nächsten Mal würden wir sicher auch externe Personen einbeziehen, die eine

Awareness-Teams sind inzwischen auch bei Neue Musik-Festivals präsent, wenn auch später als im Pop/Rock-Bereich, wo es eher um alkoholisierte Besucher:innen und deren Übergriffe geht. Bei Neue Musik-Festivals geht es häufiger um Machtmissbrauch, politische Konflikte.

nen und deren Übergriffe ging. Bei Neue Musik-Festivals geht es häufiger um Machtmissbrauch, politische Konflikte. Dass diese Themen endlich Beachtung finden, ist eine klare positive Veränderung.

JW Passiert das dann eher auf Ebene der Organisationsstruktur oder betrifft es auch die Besucher*innen?

EMM Das hängt vom Festival ab. In Darmstadt war es wirklich an der Zeit, weil es dort viele Unterrichtssituationen gibt. In Unterrichts- oder Probenkontexten, wo junge Teilnehmer:innen zum Teil auf ihre Koryphäen treffen, entstehen schnell Machtgefälle. Deshalb war ein Awareness-Team dort sehr sinnvoll. Bei Festivals ohne diese eins zu eins-Situationen wäre vielleicht eine Ansprechperson ausreichend, aber nicht unbedingt ein ganzes Team.

LB In Donaueschingen wird es in diesem Jahr trotzdem auch ein ganzes Awareness-Team geben.

JW Liegt es in eurer Verantwortung solch ein Team zu stellen?

langjährige Erfahrung und Expertise mitbringen – gerade wenn auch politische Konflikte ins Spiel kommen.

JW Und wenn du sagst, aus eurem Team – was für ein Team ist das genau?

EMM In Darmstadt stellen wir ein Produktionsteam von etwa 20 Personen zusammen. Dieses Jahr hatten wir eine Kollegin, die bereits Erfahrung im Bereich Inklusion und Awareness hatte und Kontakte einbringen konnte. Außerdem gab es Workshops mit Vertreter:innen des IMD (Internationales Musikinstitut Darmstadt) und unserem Team, um ein Awareness-Konzept zu entwickeln. Es

Michael Maierhof, *Exit F*, Darmstädter Ferienkurse 2014



war also eine gemeinschaftliche Aktion zwischen Produktionsteam und Veranstalter.

LB In Donaueschingen läuft es etwas anders. Da arbeite ich mit der Leiterin Lydia Rilling zusammen, die das Thema auch einbringen wollte. Nach den Erfahrungen in Darmstadt haben wir entschieden, das Awareness-Team extern betreuen zu lassen, weil unser eigenes Team zwischen Produktionsarbeit und Awareness überlastet war. In Donaueschingen gab es externe Fachleute, unterstützt durch Personen aus Produktion, Veranstalterseite und auch aus dem Kreis der Künstler:innen, damit Betroffene verschiedene Anlaufstellen haben.

EMM Und nochmal zur Ursprungsfrage nach Veränderungen: Die Barrierefreiheit wird zunehmend ernster genommen und auch weiter gefasst – es geht also nicht mehr nur um rollstuhlgerechte Zugänge, sondern auch um Angebote für blinde oder gehörlose Menschen oder die größere Sichtbarkeit von Künstler:innen mit Behinderungen.

Außerdem habe ich den Eindruck, dass stärker gegen das Image der zeitgenössischen Musik als reine Eliten-Veranstaltung gearbeitet wird, also auch hier immer größerer Wert auf Zugänglichkeit und Abbau von Schwellenängsten gelegt wird. Rollen von Performer:innen und Komponist:innen vermischen sich, visuelle Elemente schaffen Brücken für ein breiteres Publikum. Auch die Durchmischung mit Pop, Rock, Metal oder Rap macht Neue Musik zugänglicher.

JW Ich finde, darin liegt auch eine große Chance. Gerade bei Neuer Musik kann man darauf besonders gut eingehen. Ich war zum Beispiel bei einem Happening im Kunsthaus Bregenz bei Tarek Atoui. Der hatte eine lebensgroße Orgelpfeife gebaut, die von Besucher:innen betreten werden konnte und in die sich auch taube Menschen hineingelegt haben, weil die Vibrationen einen körperlichen Effekt auf Sie hatten. Solche Erlebnisse

wirken ganz anders als im klassischen Konzert, wo man hauptsächlich mit den Ohren hört und kaum Teil des Konzerts werden kann. Da bietet Musiktheater mehr Möglichkeiten. Du hast vorhin gesagt, Neue Musik sei oft elitär. Wie erfahren Menschen überhaupt von diesen Festivals? Und wie erreicht man ein anderes Publikum, vielleicht auch Leute, die keinen Bezug zur Szene haben oder sich ein Ticket gar nicht leisten können?

LB Grundsätzlich sind die meisten Festivals tatsächlich ziemlich elitär. Man braucht die finanziellen Mittel für Unterkunft und Anreise. In Orten wie Donaueschingen oder Witten gibt es nur eine kleine lokale Neue-Musik-Szene, also richtet sich das Festival nicht unbedingt vornehmlich an die Menschen vor Ort. Natürlich gibt es auch andere Formate, aber insgesamt gilt: Wer teilnehmen will, muss es sich leisten können. Es gibt zwar Stipendien oder Einladungen, auch für Leute aus dem Ausland, aber das ändert nichts am Grundproblem.

EMM Es gibt Versuche, das durch Community-Projekte aufzulockern. Bei den Wittener Tage für neue Kammermusik gab es zum Beispiel ein Stück von Peter Jakober, bei dem mit lokalen Musikschulen und Musikvereinen gearbeitet wurde. Aber oft ist das Festival in der eigenen Stadt trotzdem unsichtbar. In Darmstadt etwa hatten wir zwei Teammitglieder, die dort gerade ihr Abitur gemacht hatten – und sie wussten nicht, dass das Festival eines der wichtigsten weltweit ist. Sie waren völlig überrascht. Das zeigt, dass man praktisch nebenan wohnen und trotzdem nichts davon mitbekommen kann. Vielleicht ist das bis zu einem gewissen Punkt normal, aber es wirft Fragen auf. In der bildenden Kunst gibt es viel mehr Menschen, die auch vermeintlich schwierige oder abstrakte Werke ansehen. Ich frage mich oft, ob das eben am Image der zeitgenössischen Musik als schräg und abgehoben liegt, oder daran, dass man aus einem Museum einfach



Harry Partch, *MoNOPhOnie*, Ensemble Musikfabrik, Bochum 2017

wieder gehen kann, wenn man mit der Kunst nichts anfangen kann – oder daran, dass Musik für viele Menschen vor allem schön oder entspannend sein soll.

LB Trotzdem funktioniert es immer mehr. In Donaueschingen gibt es inzwischen viele Projekte mit Schulen. Theater-AGs oder Klassen erfahren von Tonmeister:innen, wie Konzerte aufgenommen und verstärkt werden. Andere Schulklassen besuchen unsere Technikfirma, schauen sich zum Beispiel die Lampen an, dürfen bei Proben dabei sein und erzählen danach begeistert, wie freundlich die Leute waren und dass Neue Musik gar nicht so abgehoben ist. Es gibt auch Kompositionsworkshops, bei denen Schüler:innen mit Komponist:innen zusammenarbeiten. So erfahren sie überhaupt erst, dass es das Festival gibt, und merken, dass die Menschen dahinter ganz normal sind. Solche Projekte wurden lange vernachlässigt, aber inzwischen öffnen sich die Festivals stärker für die Menschen vor Ort. Das löst allerdings noch nicht das Problem, dass sich viele Menschen

aus dem Ausland oder aus ärmeren Regionen die Teilnahme schlicht nicht leisten können.

JW Vielleicht liegt es auch ein Stück weit an den Spielorten. Durch Aktionen im öffentlichen Raum können Menschen ohne Berührungspunkte mit zeitgenössischen Kunstformen direkt erreicht werden.

EMM Klar, wenn man ein Konzert in den Park bringt und Leute zufällig vorbeikommen können, oder wenn sie selbst etwas ausprobieren und Klang erzeugen dürfen, dann sinkt die Hemmschwelle. Alles, was interaktiv ist, hilft. Ein anderer Aspekt ist: Mir haben Menschen schon berichtet, dass sie nicht so gern auf die einschlägigen zeitgenössischen Musikfestivals gehen, weil sie Angst haben, unter lauter Expert:innen zu stehen, die in Pausen tief in ›Nerdtalk‹ einsteigen.

Das hat aber natürlich auch immer mit der Struktur eines Festivals zu tun, nicht nur mit dem Programm. Mehrtägige Uraufführungsfestivals ziehen natürlich eher das Szene-Publikum an, man trifft sich, knüpft

Kontakte und Netzwerke. Bei einem mehrwöchigen Festivals mit einer Mischung aus Ur- und Wiederaufführungen wie bei Klangspuren ist das anders: Das Publikum ist tendenziell lokaler, und die Vermischung von Expert:innen und Neugierigen und Interessierten etwas größer. Aber auch da muss man immer wieder sagen, dass man nicht zwingend ‚verstehen‘ muss, was man gehört hat, sondern dass man auch einfach sagen kann: hat mir gefallen oder eben nicht.

JW Wenn wir schon über Besucher:innenzahlen sprechen: Habt ihr den Eindruck, dass sich generell mehr Menschen für Festivals oder zeitgenössische Musikkonzerte interessieren?

LB Ich habe das Gefühl, dass das Publikum jünger geworden ist. Vielleicht liegt es daran, dass ich älter werde und mir die Leute automatisch jünger vorkommen, aber mein Eindruck ist, dass tatsächlich mehr junge Menschen dabei sind. Natürlich gibt es immer noch sehr viele ältere Menschen in Donaueschingen. Aber wenn man etwa nach Berlin schaut – bei der MaerzMusik oder beim Musikfest – sieht man deutlich mehr junge Leute bei den Konzerten. Das liegt vielleicht auch daran, dass dort Menschen leben, die grundsätzlich an Kunst interessiert sind, vielleicht sogar aus Orten wie Donaueschingen nach Berlin gezogen sind, um genau das zu erleben.

EMM Ja, das sehe ich auch so. Ein Grund ist vielleicht, dass die Szene nach meinem Eindruck interdisziplinärer geworden ist. Plötzlich zieht ein Festival auch Literatur- oder Performancepublikum an. Diese Verwischung von Grenzen kann zwar das Profil manchmal unschärfer machen, ist aber insgesamt eine spannende Entwicklung.

Ob es insgesamt mehr Publikum geworden ist, weiß ich nicht. Bis letztes Jahr war jedenfalls oft noch von den Nachwirkungen der Corona-Zeit die Rede. Die Planbarkeit hat seitdem stark gelitten. Früher konnte

man anhand der Vorverkäufe einschätzen, wie gut oder schlecht ein Konzert voraussichtlich besucht sein wird. Heute gibt es viel mehr spontane Besucher:innen, die sich erst am Abend entscheiden, ob sie kommen oder nicht.

JW Jetzt noch eine letzte Frage, die Zukunft betreffend: Welche Herausforderungen seht ihr auf euch zukommen? Und auf welche Projekte hättet ihr Lust bzw. freut ihr euch?

EMM Man muss schauen, wie sich die freie Szene und die Förderlandschaft entwickelt. Beides ist momentan nicht einfach. Viele Menschen in der Szene sind gerade stark verunsichert. Auf der Seite der Organisation können sich viele die Selbstständigkeit nicht oder nicht mehr vorstellen – dabei ist genau das für unser Arbeitsmodell wichtig. Und Künstler:innen und Künstler spüren sehr deutlich, dass die Fördertöpfe nicht anwachsen, oder sogar kleiner werden und wegfallen, gleichzeitig werden aber Mindesthonorare gefordert und vieles ist teurer geworden – das passt nicht wirklich zusammen. Es wird sich zeigen, wie sich das in den nächsten Monaten und Jahren auswirkt.

JW Aber geben große Produktionen noch eine gewisse Sicherheit?

EMM Ja, größere Produktionen einerseits, vor allem aber die Regelmäßigkeit und Langfristigkeit – wir haben quasi »Selbstständigkeit Premium«. Lukas weiß zum Beispiel, dass jedes Jahr Donaueschingen kommt, alle zwei Jahre die Darmstädter Ferienkurse, und die Arbeit mit Manos läuft kontinuierlich. Das verschafft uns Stabilität. Die Herausforderung besteht eher darin, die Balance zu finden und zwischendurch nicht zu viele weitere Projekte anzunehmen, die zwar spannend sind, aber finanziell kaum etwas abwerfen. Die halbe Stelle bei Klangspuren, die ich seit letztem Jahr habe, verschafft mir natürlich auch zusätzliche Sicherheit.

LB Für mich war ursprünglich klar, dass ich im Rockbereich arbeiten möchte. Aber schnell habe ich gemerkt, dass es viel spannender ist, zeitgenössische Musikprojekte zu entwickeln, also Sachen, die eben nicht schon zehnmal da waren. Wenn man immer nur dasselbe Ensemble auf die Bühne setzt und dieselbe Musik spielt, wird es irgendwann langweilig. Ich habe Lust, neue Sachen zu entwickeln und Projekte umzusetzen, bei denen man kurz überlegen muss, wie man sie angeht. Das macht mir einfach Spaß. Die Deutsche Welle sagt: wenn man aus über 500 Festivals in Deutschland die kultigsten suchen müsste, wäre Moers auf jeden Fall in den Top Ten – irgendwo zwischen Donaueschingen und Wacken. Ich mache die technische Leitung des Moers-Festival und die Produktionsleitung für Donaueschingen. Vielleicht schicke ich also mal eine Initiativbewerbung zum Wacken, damit ich die alle drei abdecken kann. (lachen)

Nein... grundsätzlich reizt mich alles, was herausfordernd und neu ist. Gerade arbeite ich in Köln mit an der Wiederbelebung des Studios für elektronische Musik des WDR.

Das ist gerade spannend, weil man noch nicht weiß, wie es wieder geöffnet wird oder was daraus entsteht.

EMM Ich muss gar nicht so weit in die Zukunft schauen, weil vieles gerade wieder relativ neu ist. Ich bin ja bei Klangspuren nicht direkt als littlebit, sondern mit dem anderen Bein aktiv. Ab nächstem Jahr ist Marco Blaauw als künstlerischer Leiter für erst einmal drei Jahre bestellt – das wird eine sehr spannende Phase. Außerdem habe ich zusammen mit den beiden künstlerischen Leiterinnen des Musiktheaterfestivals ORBIT in diesem Jahr einen eigenen Trägerverein für das Festival gegründet, das im April 2026 stattfinden wird. Das ist schon Herausforderung genug, und darauf freue ich mich total.

jw Und das findet in Köln statt?

EMM Ja, in Köln. Wir sind also sehr zufrieden mit dem, was passiert und passieren wird.

jw Ich bedanke mich für das Gespräch. ■

Philippe Manoury, *Lab.Oratorium*, Köln 2019



Keine Nein-Sager

**Jakob Weiß im Gespräch mit dem Produzenten
Walter Delazer vom Produktionsbüro
Spielmotor in München**

Zum Interview mit Walter Delazer komme ich fast zu spät, weil ich mein Fahrrad um die Absperrungen der IAA Mobility München schieben muss. Ich verspüre Stillstand an einem Ort, wo das Gegenteil propagiert wird und bin genervt. Meine Laune wird erst besser, als ich bei Spielmotor e.V. daran erinnert werde, dass BMW tatsächlich auch in die Zukunft investiert und zwar in die Zukunft der Kunst. 1979 als Public-Private-Partnership von der Stadt München und BMW gegründet, prägte Spielmotor e.V. die internationale Theaterlandschaft der Stadt. Spielmotor veranstaltet das Theater-festival SPIELART und beteiligt sich maßgeblich an der Münchener Biennale, dem Internationalen Festival für neues Musiktheater sowie an der internationalen Tanztheaterbiennale DANCE. Nun wird aus dem Verein eine gemeinnützige städtische GmbH. Die neue Struktur soll Klarheit, Rechtssicherheit und mehr Agilität bringen – bei gleichbleibender künstlerischer Freiheit. Die Grenzen dieser Freiheit werden von

Menschen wie Walter Delazer, der unter anderem für Spielmotor e.V. arbeitet, jedes Mal neu ausgelotet. Wir wollten diese Perspektive besser kennenlernen.

JAKOB WEISS Vor welchem Hintergrund wurde Spielmotor e.V. überhaupt gegründet und dieser Aufgabenbereich rund um Produktion ausgelagert?

WALTER DELAZER Vor 40 Jahren war es wirklich ein kluger Schritt, das so zu gestalten. Damals hat man schon erkannt, dass die Kommune, also die Stadt München, jemanden braucht, der kreativer, flexibler und schneller agieren kann, als es innerhalb der eigenen Verwaltungsstrukturen möglich ist. Das fand ich schon sehr visionär und hat sich bis heute bewährt.

jw Bei allen drei Festivals – SPIELART, DANCE und Biennale München – geht es um darstellende Kunst, also Theater, Musik, Performance, Tanz, Musiktheater. Wie unter-

scheiden sie sich in der Herangehensweise? Wieso ist eine Unterscheidung wichtig?

wd Bei der Biennale ist das ganz klar: Sie ist ein reines Uraufführungsfestival. Das heißt, es werden Produktionen von Grund auf initiiert – Komponist:innen und Librettist:innen werden beauftragt, oft in Kooperation mit anderen Festivals, Häusern oder Kollektiven. Alle Facetten von Musiktheater sind denkbar: installativ, performativ, site-specific, Open-Air oder im klassischen Bühnensaal. Aber entscheidend ist: Die künstlerischen Leitungen kaufen nichts ein, was es schon gibt. Alles entsteht neu – vom Klang über den Text bis zu Bühne, Kostüm, Licht und Raum.

Das ist seit der Gründung 1988 durch Hans Werner Henze so und bleibt es bis heute, auch für die nächste Edition 2026. Dieses Prinzip der Uraufführung ist der Markenkern der Münchner Biennale.

SPIELART und DANCE hingegen sind sich in ihrer Ausrichtung ähnlich: reine Gastspielfestivals der zeitgenössischen darstellenden Kunst. Sie zeigen Produktionen, die bereits anderswo aufgeführt wurden und von den Leitungen als relevant ausgewählt werden. Bei SPIELART ging es anfangs explizit darum, Theaterformen nach München zu holen, die außerhalb der etablierten Institutionen entstanden sind – damals auch als Gegenmodell zum Stadttheater. Als Matthias Lilienthal dann Intendant der Kammerspiele wurde, sagte der damalige künstlerische Ko-Leiter Gottfried Hattinger augenzwinkernd »Mission accomplished«.

jw Bleiben wir bei der Biennale – für 2026 haben Katrin Beck mit Manuela Kerer die künstlerische Leitung inne. Wie werden die künstlerischen Leitungen ernannt? Auch bei den anderen Festivals.

wd Die Biennale ist ein Festival der Landeshauptstadt München. Schon Gründer Hans Werner Henze hat seinen Nachfolger Peter Ruzicka vorgeschlagen, der dann

lange künstlerischer Leiter war. Danach bestimmte die Stadt die Nachfolger Daniel Ott und Manos Tsangaris. Wie genau dieser Auswahlprozess läuft, weiß ich nicht, das ist allein Sache der Stadt. Auch künftig, in der neuen Form als städtische Beteiligungs-gesellschaft, wird das nicht anders sein. Die Entscheidungen trifft die Stadt als alleinige Gesellschafterin. Bei SPIELART dagegen lief es etwas anders: Das Festival wurde 1995 von Tilman Broszat sozusagen innerhalb von Spielmotor gegründet. Jetzt leitet es Sophie Becker. Für Spielart entschied bisher der Vorstand von Spielmotor e.V., wer die künstlerische Leitung übernimmt. Aber Details kann da nur die Stadt und der Vorstand von Spielmotor beantworten – ich bin ja nur operativ tätig.

jw Dann gehen wir doch gleich mal ins Operative.

wd Genau. Die Schwerpunkte sind ja sehr unterschiedlich: Bei der Biennale sind wir im Musiktheater und arbeiten mit Komponist:innen der Gegenwart. DANCE ist – wie der Name sagt – auf Tanz fokussiert, meist mit weniger Live-Musik. SPIELART hat einen starken performativen und schauspielerischen Aspekt. Im Turnus ist es so, dass DANCE und SPIELART in einem Jahr stattfinden, während die Biennale im darauffolgenden Jahr alleine steht. Bei DANCE gibt es bereits Produktionen mit Tech-Rider, man weiß, was der Raum braucht. Bei der Biennale entsteht alles neu, das braucht deutlich mehr Vorlauf, Zeit und Ressourcen.

Bis 2012 war das anders, denn da war die Biennale und DANCE in einem Jahr. Die beiden Gastspielfestivals DANCE und SPIELART wollten eher im Herbst sein, um die Förderzeiträume der freien Szene zu nutzen und im Frühjahr uraufgeführte aktuelle Projekte in den Herbst nach München einzuladen. DANCE ist dann 2015 ins Frühjahr gelegt worden, um der Idee der Bespielung des öffentlichen Raumes Rechnung zu tragen.

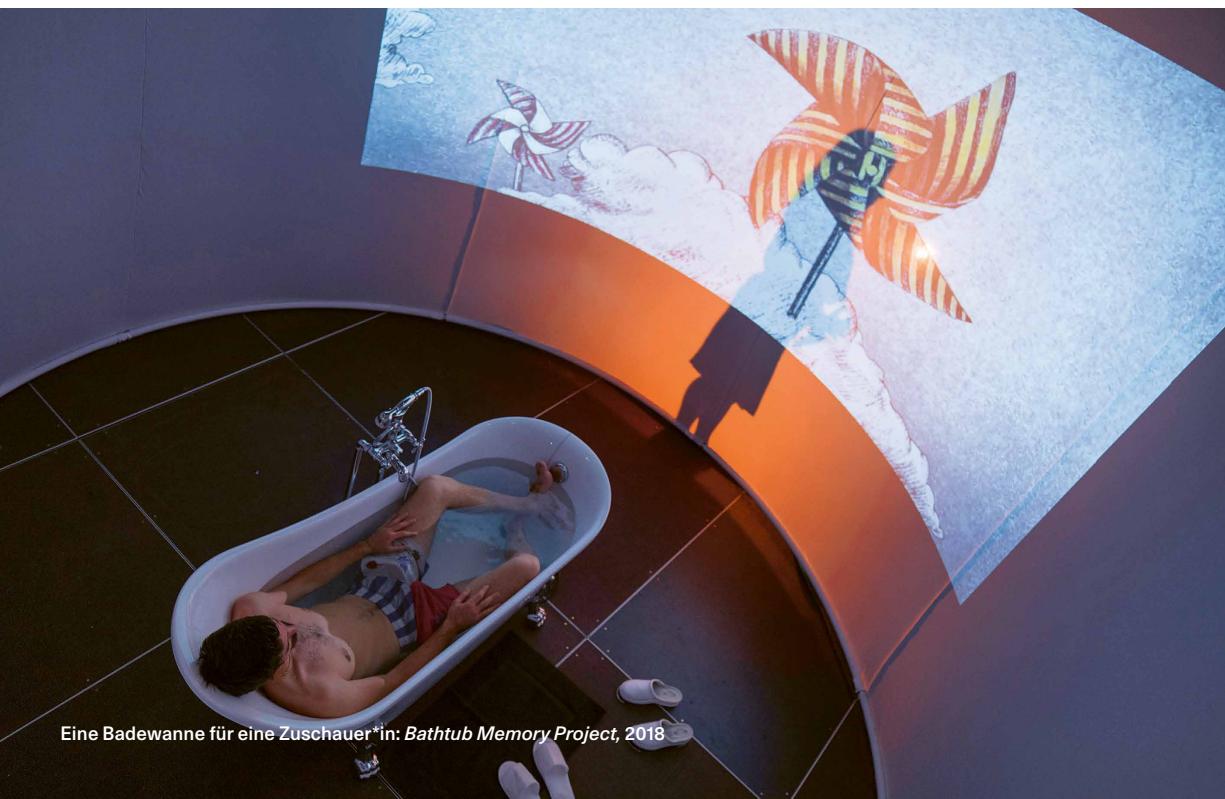
JW Das stelle ich mir logistisch ziemlich anspruchsvoll vor. Ihr habt wahrscheinlich auch kein eigenes Techniklager, das ihr heranziehen könnt, oder?

WD Genau, wir haben nur ein minimales Lager und arbeiten eng mit der Kulturreferat-Technik zusammen. Aber genau darin liegt eine unserer Stärken: Wir haben über die Jahre eine Expertise und ein Netzwerk aufgebaut, Produktionen und Räume in kurzer Zeit zu realisieren und zu bespielen – und das alles ohne feste Infrastruktur. Das ist eine große Qualität unseres Teams. Bei der Biennale können wir in München vielleicht eine oder zwei Produktionen wirklich selbst herstellen, mit Proberäumen und allem Drumherum. Aber im Grunde ist die Biennale darauf angewiesen, mit anderen Institutionen – etwa Staatsopern oder Kulturhäusern – zu kooperieren. Dort wird produziert, und die Produktionen kommen dann in der Endprobenphase nach München.

JW Wie gestaltet sich das bei den Gastspielen, wo die Kooperationsarbeit sehr im Vordergrund steht? Die Ensembles oder Kompanien, die mit ihren fertigen Stücken kommen, wissen ja in der Regel, welche Technik und Ausstattung sie brauchen. Ich habe mal von einem Fall an der Staatsoper gehört, wo es nicht gelungen ist, die beweglichen Bühnenteile rechtzeitig zu verschiffen. Am Ende mussten diese vor Ort neu gebaut werden, weil es schneller ging – was wiederum zu einem neuen Bühnenbild geführt hat. Da entsteht situativ sicher immer auch etwas Neues.

WD Solche Einzelfälle hatten wir auch. Zum Glück bisher nicht in so einem dramatischen Ausmaß, dass etwas gar nicht ankommt. Aber es gibt durchaus Situationen, in denen man im Vorfeld entscheiden muss.

Normalerweise bringt eine Produktion alles mit. Doch dann stellt sich die Frage, wie das Ganze hier ankommt. Müssen wir einen Schiffscontainer buchen? Welche Pläne und



Eine Badewanne für eine Zuschauer*in: *Bathtub Memory Project*, 2018

Materialien werden uns geschickt, was bauen wir hier nach? Grundsätzlich wird fast alles von den Kompanien selbst mitgebracht. Nur das, was zusätzlich benötigt wird und was wir bereitstellen können, übernehmen wir bei Gastspielen. Der Versuch ist immer, so viel wie möglich bei der Kompanie zu belassen – unter der Annahme, dass es sich um ein fertiges Stück handelt.

Gleichzeitig muss man sagen: Die freie Szene hat sich weiterentwickelt. Wir reagieren nicht auf starre Formate, sondern auf Kunst, die im Entstehen ist. Je mehr es Projekte im Work-in-Progress-Charakter gibt, desto stärker müssen wir darauf reagieren – und desto größer werden die Herausforderungen. Denn wir haben keine institutionelle Infrastruktur wie ein großes Haus. Daraus entstehen Reibungsverluste, aber genau das macht die Arbeit auch spannend: Wie reagieren wir auf solche Situationen? Wir sind keine Neinsager, wir können prinzipiell alles möglich machen – die Frage ist nur: mit welchem Aufwand und welchen Kosten. Denn das ist für uns immer ein entscheidender Faktor.

JW Wer entscheidet eigentlich, in welchen Spielorten die jeweiligen Stücke stattfinden – Kammerspiele, Muffathalle oder anderswo?

WD Das passiert gemeinsam mit den künstlerischen Teams. Für die Biennale ist es wichtig, dass die Teams über die Raumfragen mitentscheiden können. Denn in diesen Räumen finden dann ja ihre Uraufführungen statt. Natürlich spielen auch organisatorische und budgetäre Parameter eine Rolle, aber oft bestimmt die Besetzung und der Inhalt der Produktion den Raum. Manchmal wünscht sich eine Produktion ein bestimmtes Theater und schließt andere Räume aus. Darauf reagieren wir dann.

JW Das hat ja enormen Einfluss auf das Stück – ob es im öffentlichen Raum stattfindet, wie viel Publikum es hat, welchen Rahmen man vorgeben kann.

WD Genau. Bei der Biennale treffen wir solche Entscheidungen immer gemeinsam mit den Künstler:innen. Ein Beispiel: Eine Produktion im Studio des Muffatwerks war für eine einzige in einer Badewanne liegende Zuschauer:in gedacht, die das Stück erleben und danach wieder raus musste. Das wurde bewusst so mit dem Komponisten festgelegt.

Manchmal geht es auch darum, dass ein Raum zu groß ist, man aber mehr Intimität braucht, oder dass bestimmte Sitzmöglichkeiten oder Tribünen notwendig sind. Die Raumwahl ist also Teil der Stückentwicklung. Gleichzeitig ist das Buchen von Räumen in München ein eigenes Thema: Es gibt nur wenige geeignete Spielstätten, die frühzeitig reserviert werden müssen, und oft sind sie teuer.

Bei Gastspielfestivals entscheidet die künstlerische Leitung über die Raumwahl. Da es ja größtenteils tourfähige Produktionen sind, können die Produktionen ihre Stücke gut auf die vorgesehenen Räume adaptieren. Insofern: Die Künstler:in muss die Produktion anpassen, je nachdem, wo die Leitung sie sehen möchte. Es geht um künstlerische Setzungen einer Spielplangestaltung: Ein Stück soll nicht in der Muffathalle stattfinden, sondern im Schwere Reiter – wenn technisch möglich und adaptierbar. Ein Beispiel: Jefta van Dinther hatte beim letzten Festival in Berlin eine Uraufführung im Kraftwerk, ein riesiger Raum. Solch einen Raum gibt es in München nicht. Also haben wir nach etwas passendem gesucht und im Westflügel des Hauses der Kunst sagte der Künstler »That's it.«

JW Bei so speziellen Produktionen wie mit der Badewanne, wo nur eine einzelne Zuschauer:in das Stück erfährt, müsst ihr dann manchmal abwägen – schließlich habt ihr auch den Auftrag, Kunst einem größeren Publikum zugänglich zu machen?

WD Wir versuchen, eine vertretbare Anzahl an Publikum zu erreichen. Klar, einmal nur



Immersives Setting im Haus der Kunst: *Ausland*, 2025 © Albert Vidal



für eine Person zu spielen, ist möglich, die Kunst bleibt frei. Aber bei der Biennale haben wir etwa bei *Rüber* von Nico Sauer viele Sessions über den gesamten Festivalzeitraum organisiert, bis wir auf eine angemessene Zahl von rund 300 Zuschauenden kamen.

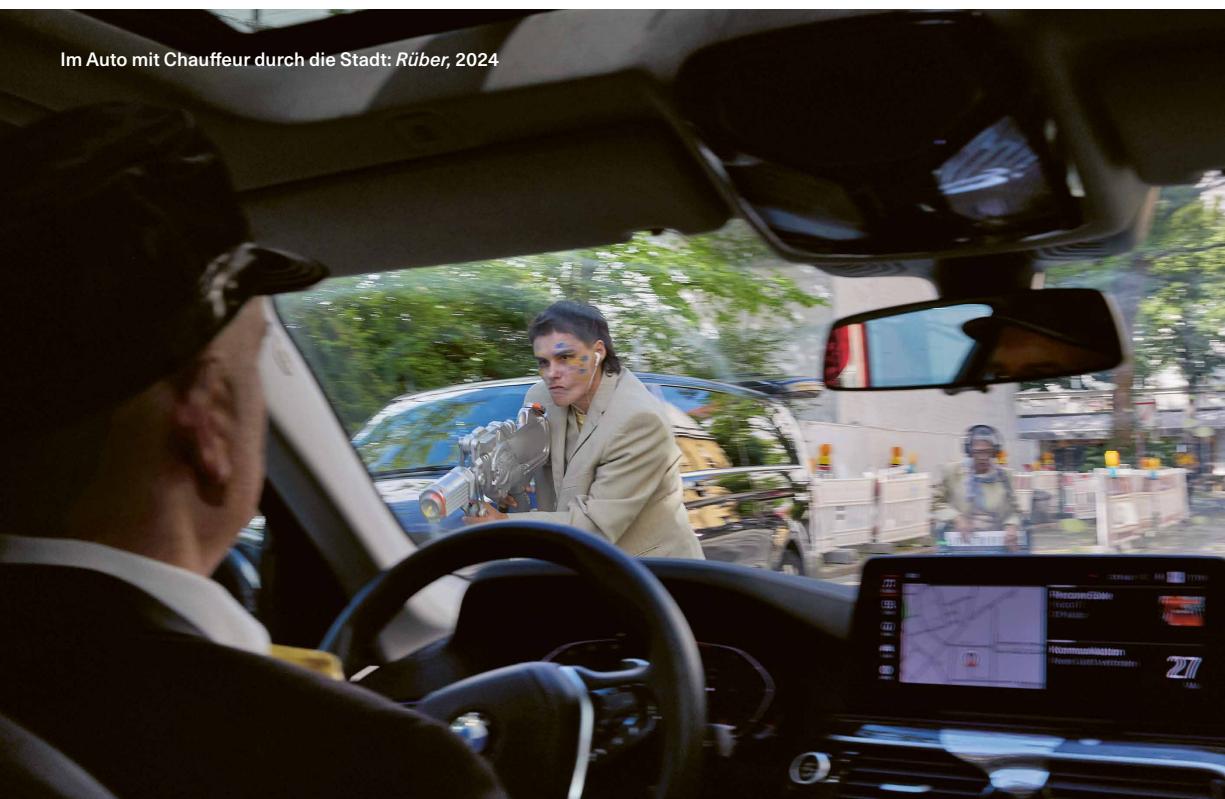
Wir können auch flexibel spielen: nachmittags, abends oder nachts, je nachdem, wie viele Personen passen. Das Projekt *Tonhalle – Max-Joseph-Platz 1b*, bei dem wir eine ganz kleine Theaterhütte einst vor die Bayerischen Staatsoper gebaut haben, fasste nur 16 Personen. Dann spielen wir eben mehrfach am Tag, sodass trotzdem viele Menschen das Stück sehen können. Das zeigt, dass man kreativ mit Publikumskapazitäten umgehen kann. Deine Frage zielt ja auch ein Stück weit auf die Relevanz dessen ab, was man tut – also für wen, mit welchem Outcome und mit welchem Output das geschieht.

JW Und das ist ja wahnsinnig schwer messbar.

WD Zum Glück sind wir teilweise auch nicht messbar – und sollten es auch gar nicht quantifizieren. Letztlich haben alle drei Festivals, besonders die Biennale, einen Labor-Charakter. Es geht zuerst darum, Kunst in ihrer aktuellsten Form zu ermöglichen und neue Schritte auszuprobieren – weniger um Vermittlung als um das ‚Gebären‘ von Ideen. Das erlaubt uns auch, flexibel zu reagieren: Wenn mehr Menschen kommen wollen, legen wir zusätzliche Slots ein – um 23 Uhr, um 2 Uhr morgens oder um 5 Uhr. So können wir Neugierde und Interesse bedienen und gleichzeitig die künstlerische Intention umsetzen.

Aber natürlich finde ich es nicht nur zeitgemäß, darüber nachzudenken, sondern es gebietet auch die Verantwortung gegenüber dem öffentlichen Geld, das wir nutzen: Wenn ich diesen Aufwand betreibe, möchte ich und sollte ich ihn vielleicht für mehr als nur eine Person machen, ohne die künstlerische Freiheit dabei einzuschränken.

Im Auto mit Chauffeur durch die Stadt: *Rüber*, 2024



„w Bei der Biennale produziert ihr neue Stücke. Wann beginnt für euch der Planungsprozess? Seid ihr von Anfang an dabei?“

„w Das hängt davon ab, mit welchem Partner wir co-produzieren und welche Gegebenheiten dieser mitbringt. Ein Beispiel ist die Tischlerei der Deutschen Oper Berlin: Ihre

aber wenig hergibt? Nutzt ihr eure Expertise, um da steuernd einzugreifen?“

„w Steuernd eingreifen eigentlich nicht – das ist immer eine künstlerische Entscheidung. Wenn man in einer Produktion merkt, dass etwas nicht stimmig wirkt, geht man zur künstlerischen Leitung. Sie entscheidet letzt-

Es geht zuerst darum, Kunst in ihrer aktuellsten Form zu ermöglichen und neue Schritte auszuprobieren – weniger um Vermittlung als um das ›Gebären‹ von Ideen.

Bedingungen lassen sich gut auf Münchner Räume wie die Freiheitshalle, Muffathalle oder das Schwere Reiter übertragen. Solche Fragen klären wir sehr früh gemeinsam mit den künstlerischen und technischen Teams.

Es geht auch um den klugen Einsatz von Ressourcen. Wir bauen nichts in Berlin, das wir in München teuer umbauen müssten – das würde die Tourneefähigkeit zerstören. Die Biennale soll nicht exklusiv oder auf einen Ort beschränkt bleiben, sondern Uraufführungen hervorbringen, die auch anderswo gespielt werden können. Das verlangt Flexibilität – von der Bühne, vom Klang und von uns in der Planung.

Sobald wir eine Komposition beauftragen, denken wir an Raum und Umsetzungsmöglichkeiten. Wir steigen also so früh wie möglich in den Prozess ein, teils Jahre im Voraus – aktuell laufen schon Gespräche für 2028. Gleichzeitig brauchen die Teams Zeit, ihre Stücke zu entwickeln. Ein Werk kann anfangs sehr groß gedacht sein, später kleiner werden – und das bringt wiederum andere Raum- und Ortsentscheidungen mit sich.

„w Ihr habt über die Jahre viele Erfahrungen gesammelt und bestimmt auch einen speziellen Geschmack entwickelt. Wie ist es, wenn ihr ein Stück begleitet, das sehr aufwändig ist, technisch viel verlangt, inhaltlich

lich, ob es passt oder nicht. Wenn sie sagt, es stimmt, dann ist es für uns erledigt.“

Ich sehe unsere Aufgabe eher darin, das Möglichmachen zu organisieren. Wenn jemand einen Flügel hängen will, dann hängt er – auch wenn wir das noch nie gemacht haben. Wir suchen Lösungen, damit Ideen realisiert werden können. Das macht den Prozess spannend: man könnte sagen »Das geht nicht«, aber gerade der Versuch, Neues umzusetzen, bringt oft überraschende Ergebnisse.

„w Aus Sicht von Spielmotor kann man schon auf 46 Jahre zurückblicken. Was hat sich in Produktionsprozessen verändert?“

„w Grundsätzlich gilt: Wir arbeiten reaktiv. Als Organisationseinheit reagieren wir auf die Kunst, die eingeladen bzw. entwickelt wird – ich spreche jetzt operativ, nicht als Entscheider. Da hat sich schon etwas verändert: Die freie Szene hat sich entwickelt, die Institutionen haben sich mit ihr verändert, und die Vermischung zwischen beidem ist stärker geworden. Dadurch bekommen wir heute häufiger Projekte mit Work-in-Progress-Charakter als fertige Gastspiele. Das widerspricht eigentlich dem Prinzip eines Gastspelfestivals wie SPIELART und DANCE, aber wir müssen damit umgehen. Die Frage ist dann: Wie machen wir das ohne feste Infrastruktur, ohne festes Technik- und

Organisationsteam? Wenn wir das gesamte Jahresetat an Personal ausgeben, ist Schluss. Dann haben wir zwar hunderte Leute beschäftigt, aber keine Kunst mehr realisiert. Genau da verändert sich vieles und wir müssen wach bleiben und immer wieder neu reagieren. Das ist die Herausforderung.

JW Also wird es auch effizienter?

WD Ja, aber aus der Not heraus – weil wir es müssen.

JW Wegen immer knapper werdenden Budgets?

WD Ja, weil wir als Struktur bewusst klein und agil bleiben wollen. Das ist die Grundbedingung, wie wir produzieren können. Wir haben eben nicht 50 oder mehr Mitarbeiter, die sofort alles umsetzen. Das ist eine ganz andere Arbeitsweise als etwa bei den institutionellen Häusern wie Kammerspiele, Volkstheater, Staatsoper etc., die andere Voraussetzungen haben. Und manchmal führt das zu Problemen, wenn wir mit solchen Häusern zusammenarbeiten. Ein Beispiel: Wir haben letztens ein 40 Jahre altes Stück bei DANCE eingeladen und das sollte im Münchener Volkstheater gezeigt werden. Das Volkstheater arbeitet mit LED-Scheinwerfern, das eingeladene Projekt forderte aber Stufenlinsen-Scheinwerfer. Die sind aber im Volkstheater nicht verfügbar, und sind am Mietmarkt auch nur mehr sehr schwer zu beziehen. Um das Stück in seiner Ästhetik zu zeigen, mussten wir die technischen Mittel der damaligen Zeit wieder aktivieren. Die Theater sind heute einfach anders ausgestattet.

Ähnlich war es bei der Biennale mit *Der Jude von Malta* (2002). Das digitale Bühnenbild für diese Oper hatten wir schon Jahre vorher geplant, aber die damals dafür benötigten Beamer/Projektoren waren unbezahlbar. Wir haben gewartet, weil klar war: Diese Technik wird durch das Entwicklungstempo immer billiger. Vier Jahre später war es dann

machbar, und wir konnten das erste rein digitale Bühnenbild realisieren – nur programmiert, ohne physische Kulissen.

JW Gibt es – abgesehen von der sich weiterentwickelnden Technik, auf die man reagiert – weitere konkrete Veränderungen?

WD Ja, es geht auch um ganz praktische Dinge wie Zeit. Räume lange zu blockieren ist schwieriger geworden. Nehmen wir ein Stadttheater mit Repertoire – es ist eine Zumutung, wenn wir dort eine ganze Woche eine Bühne blockieren. Uraufführungen im zeitgenössischen Musiktheater brauchen das aber für die Endproben – unter einer Woche Endproben geht eine Uraufführung kaum. Bei DANCE oder SPIELART ist das anders: Da baut man an einem Tag auf, am nächsten wird gespielt, danach wieder abgebaut. Aber auch die Bereitschaft zum langen Proben, zum Verweilen, wird immer schwerer umzusetzen. Heute ist alles knapper kalkuliert – Technikzeiten, Proben, alles. Das war früher zumindest in der Erinnerung entspannter.

JW Liegt das auch an der wachsenden Raumknappheit in München?

WD Wir Festivals nutzen die freien Räume, aber es gibt nur eine begrenzte Auswahl – Freiheitshalle, Muffathalle, Schwere Reiter, HochX. Irgendwann stößt man an Grenzen. Wir versuchen, neue Räume zu gewinnen, wie das Haus der Kunst, aber da braucht es die Zustimmung der Institution.

JW Das passt natürlich zur Ausrichtung auf Sound, die Andrea Lissoni am Haus der Kunst etabliert hat.

WD Genau. Museen zum Beispiel müssen erstmal sagen: »Ja, ihr dürft für ein oder zwei Wochen kommen und euch ausbreiten.« Das passt aber oft nicht in ihre Ausstellungszyklen. Und wir brauchen die Räume ganz anders, als sie normalerweise genutzt werden. Da haben

sich Ansprüche, Möglichkeiten und Realitäten verändert. Dazu kommen steigende Kosten: Raummieter, Energie, Personal – alles wird teurer. Wir müssen immer neu abwägen, was machbar und bezahlbar ist. Und seit ein paar Jahren fehlt uns ein zentraler Spielort.

jw Der Gasteig.

wd Genau. Dort hatten wir früher in jedem Festival mindestens zwei bis drei Produktionen – in der Black Box, im Carl-Orff-Saal oder in den Foyers. Mit dem Wegfall dieses Zentrums hat sich der Fokus in der Stadt verändert. Früher war alles rund um Rosen-

Jemand im Team kümmert sich zusätzlich und ausschließlich um Vermittlung, sucht neue Allianzen – nicht nur im Jugendbereich, sondern auch etwa mit dem Bellevue di Monaco oder Refugio. Es ist offen für alle, nicht elitär. Deshalb gibt es Programme mit Begleitung, damit man sich nicht verloren fühlt. Es geht um kleine, aber wichtige Schritte, um ein Willkommen zu schaffen.

Bei DANCE und SPIELART gibt es auch Vermittlungsbemühungen. Bei SPIELART läuft das über Outreach-Programme, wo Gruppen von Studierenden oder Schüler:innen mitgenommen werden, Veranstaltungen besuchen und Workshops machen. Bei

Da haben sich Ansprüche,
Möglichkeiten und Realitäten verändert.

heimer Straße, Muffathalle, Gasteig konzentriert. Jetzt ist es zerstreuter.

jw Und das Fat Cat, die Zwischennutzung im ehemaligen Gasteig, ist keine Option?

wd Nein, nur teilweise, das hat eine andere Zielsetzung, das weißt du ja.

jw Dann trägt also auch das Positionen-Büro, das im Fat Cat sitzt, zu eurer Raumknappheit bei. (lachen) Jetzt haben wir schon viel geredet. Mich interessiert trotzdem noch: Nachwuchsförderung ist sichtbar, euer Line-Up bei Biennale, DANCE und SPIELART sehr divers. Wie schafft ihr es, dass auch das Publikum vielseitig bleibt?

wd Die Münchener Biennale versucht sich jetzt in der neuen Edition auf die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen zu fokussieren – es wird etwa Kompositionsaufträge für zeitgenössisches Musiktheater für junge Ohren und Familien vergeben. Es wird mit Institutionen wie Schulen, Jugendring, Diakonie oder VHS kooperiert.

DANCE haben wir im letzten Jahr stark mit dem Kunstbereich gearbeitet – Haus der Kunst, Lenbachhaus, Lothringer 13 – und Tanz mit bildender Kunst verknüpft und mit dem HipHop-Format in der Pinakothek experimentiert. Das ist zwar nicht neu, viele Tänzer:innen performen ohnehin im Museum, aber es hat funktioniert. Wir haben außerdem mit dem neuen Performance-Studiengang der Akademie zusammengearbeitet und zwei Veranstaltungen im Haus der Kunst und im Lenbachhaus produziert.

Und wichtig ist auch: Nicht nur neue Zielgruppen im Blick haben. Auch unser Stamm-publikum muss gepflegt werden. Sonst verlieren wir es.

jw Ich komme selbst aus der Jugendarbeit und weiß: Jugendliche zu erreichen, ist ein Kraftakt. Aber wenn es gelingt, profitieren beide Seiten.

wd Richtig, und wir sind Festivals, die nur alle zwei Jahre stattfinden. Eine dauerhafte Identität aufzubauen, ist extrem schwierig.

JW Auch mit Blick auf Nachhaltigkeit.

WD Ja. Uns fehlt eine feste Adresse und eine kontinuierliche Raumbespielung wie die Stadttheater. Vielleicht bringt die neue Struktur als GmbH eine Chance, die drei Festivals gebündelt sichtbarer zu machen.

JW Gibt es etwas, was Du Dir für die Zukunft wünscht? Projekte oder Entwicklungen, die du anstrebst? Wo soll es hingehen? Eine offene Frage – aber vielleicht hast du Ideen, auch was Herausforderungen betrifft.

WD Ich wünsche mir weniger etwas Konkretes, sondern eher, dass wir wieder einen Punkt finden, an dem wir Enthusiasmus entfachen können – in der Gesellschaft für Kultur und Kunst – nach innen wie nach außen. Wir müssen trotz Sparprogrammen in der Lage sein, die Leute ordentlich zu bezahlen, damit sie zum Beispiel in München überhaupt leben

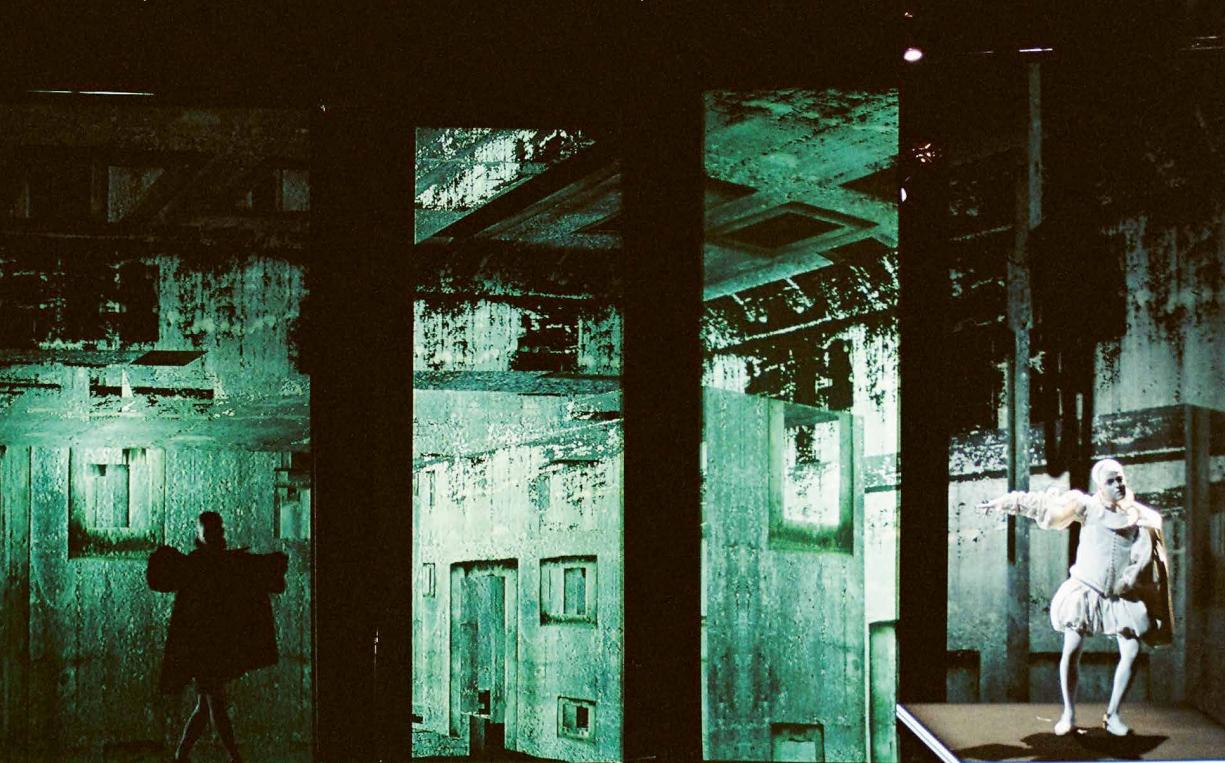
können. Wir müssen attraktiv bleiben, als Auftraggeber und Arbeitgeber. Denn uns geht sonst das Personal verloren. Wer sagt heute: »Ich will Produktionsleiter beim Festival werden?« Wenn ich dann erkläre, wie viel Arbeit und wie gering die Bezahlung ist, verabschieden sich die meisten schnell wieder.

Das betrifft auch die technischen Berufe. Wie viele Techniker:innen findet man noch, die diesen künstlerischen Ansprüchen gerecht werden können und bereit sind, so flexibel zu arbeiten? Viele sind nach Corona in feste Jobs gegangen – ins Theater oder in Messefirmen, wo es mehr Geld gibt und vor allem mehr Stabilität. Wir dagegen sind volatil.

JW Wie kann das funktionieren?

WD Es ist eher eine kulturpolitische Forderung: Gebt uns die nötigen Mittel, damit wir das stemmen können. Sonst bricht uns die Basis weg. Man muss sich auch ständig

Ein früher, rein virtueller Bühnenraum in *Marlowe: Der Jude von Malta*, 2002



dafür rechtfertigen, dass z.B. neue Musik, aber auch zeitgenössisches Theater und Tanz gefördert wird. In der bildenden Kunst schaut man sich Andy Warhol oder Georg Baselitz selbstverständlich an. Bei einem Wolfgang Rihm oder Helmut Lachenmann heißt es dagegen schnell: »Das ist schwierig.« Dieses Schubladendenken ist falsch eingeübt.

JW Aber kann das nicht auch eine Chance sein, die Grenzen weiter zu öffnen? Musik oder Sound wird in Kunstinstitutionen präsenter, Performance sowieso schon länger. Ist es hilfreich, gar nicht so viele Blockaden im Kopf zu haben und Genregrenzen neu zu denken?

WD Man muss da vorsichtig sein. Deine Anmerkung erinnert mich an Diskussionen im Stadtrat: »Lasst uns doch ein Festival machen, in dem alles vorkommt – Oper, Tanz, Theater, Musik«. So etwas wie die Wiener Festwochen. Aber dafür muss es triftige Gründe geben. Nur weil die Grenzen ohnehin aufgeweicht sind, sollte man nicht alles in Beliebigkeit auflösen. Es ist wichtig, weiter zu fragen: Was ist Musiktheater? Wo fängt es an, wo hört es auf? Natürlich darf und muss das Genre sich öffnen, aber wenn wir alles einfach vermischen, geht etwas verloren.

JW Das ist ein sehr schönes Schlusswort. Vielen Dank für das Gespräch! ■

Jakob Weiß ist Künstler und arbeitet vermittelnd mit Kindern und jungen Erwachsenen. Musikalisch ist er gerne auch mal als blanc unterwegs. Zusammen mit Bastian Zimmermann lädt er in der Lothringer 13 zu Listening Sessions ein.

Saison 25/26

«Im Dunkeln»

29.10.25 19.30 | Museum Tinguely, Basel

1 Schaltungsquintett

Samuel Tschudin

03.12.25 19.00 | Theater BAU3, Basel

2 Apoplexie

Independent Little Lies

25.01.26 17.30 | Gnadenkapelle, Mariastein

3 Shades

Johanna Bartz, Mara Winter,
Anna-Kaisa Meklin, Ed Williams

10.02.26 20.00 | Gare du Nord, Basel

4 PS: and the trees will ask the wind

Elnaz Seyed und Ehsan Khatibi

02.–07.03.26 | Cheesmeyer, Sissach

5 Residenz

Martina Lussi, Tapiwa Svosve,
Manuel Troller, Nora Vetter

Weitere Infos auf der Website:
ignm-basel.ch

Raus aus der Uni!

Die Begleitung des Probenprozesses der Operninstallation Matsukaze an der Bayerischen Staatsoper

VON JAN GOLCH & MORITZ KELBER

An was erinnert man sich, wenn man auf das eigene Studium zurückblickt? Was bleibt hängen? Sind es einzelne Sitzungen in Seminaren oder besonders instruktive Vorlesungen und Übungen? Oder sind es die besonderen Momente außerhalb des Studienalltags? Für uns, die Autoren dieses Texts, ist sicherlich letzteres der Fall. Obwohl wir das Privileg hatten, im schönen Hauptgebäude der Ludwig-Maximilians-Universität München Musikwissenschaft studieren zu dürfen, blieben ausgerechnet vor allem die Erlebnisse hängen, die eben nicht im gewohnten Hörsaal stattfanden. Gespräche mit Kommiliton:innen und Studierenden bestätigen unseren Befund, dass der Weg »raus aus der Uni« – zum Beispiel im Rahmen von Exkursionen – besonders eindrückliche Erfahrungen (man könnte auch von Lernerfolgen sprechen) bietet. Inzwischen haben wir die Seite gewechselt und sind von Studierenden zu Lehrenden geworden. Im Rahmen unserer Tätigkeit versuchen wir, den Studierenden von heute ebenfalls die Möglichkeit

für solche Erlebnisse zu bieten. In welchem Umfeld, das warum und wie geschieht, welche Herausforderungen damit verbunden sind und wo aus unserer Sicht der didaktische Mehrwert liegt, wollen wir in diesem Text diskutieren. Wir gehen dabei von einem Projekt aus, das wir im April und Mai 2025 gemeinsam mit der Bayerischen Staatsoper durchgeführt haben. Wir haben mit einer Gruppe von Studierenden den Probenprozess der Operninstallation *Matsukaze* begleitet.

Musikwissenschaft und Berufspraxis

Die Universitäten haben sich in den vergangenen Jahrzehnten stark gewandelt und diese Veränderung geht auch an den Geistes-, Kultur- und Kunsthochschulen nicht spurlos vorüber. Traditionell nahmen geisteswissenschaftliche Fächer bei der Gestaltung ihrer Studienpläne weniger die berufliche Ausbildung ihrer Absolvent:innen in den



Blick als die Qualifikation für eine wissenschaftliche Laufbahn. Überspitzt könnte man sagen: Ziel eines Studienplans war die Promotion – an einigen Universitäten gab es bis in die 1980er-Jahre hinein Studiengänge, bei denen der erste Hochschulabschluss das Doktorat war. Die Studierenden lernten und lebten in diesem System: Wenn man noch um die Jahrtausendwende Kommiliton:innen nach ihren Berufsperspektiven oder Berufswünschen fragte, bekam man oft sehr vage Antworten.

Heute gehen Studierende dagegen häufig mit klareren Vorstellungen über ihre berufliche Zukunft an die Universitäten, oder sie leiden unter einem Gefühl von Perspektivlosigkeit. Auch die Politik sieht Universitäten inzwischen vor allem als Institutionen, an denen eine Qualifikation für den Arbeitsmarkt stattfinden soll. Der Bologna-Prozess und die Umstellung der Studiengänge auf das Bachelor-/Master-System sind nur ein Pfeiler des Umbaus der Hochschullandschaft. Immer mehr junge Menschen wollen einen Abschluss erwerben, um sich so möglichst gute Startchancen im Berufsleben zu erarbeiten. Es ist eine gesamtgesellschaftliche Entwicklung, der man sich als einzelne Institution oder als einzelne:r Forscher:in nicht

entziehen kann und der man sich womöglich auch gar nicht entziehen will.

Eine Konsequenz ist, dass Studierende in musikbezogenen Studiengängen in Gesprächen, Evaluierungen oder Gremiensitzungen regelmäßig den Praxis- und Gegenwartsbezug als Studieninhalt einfordern. Die traditionellen Lerninhalte und Formate (z.B. Tonsatz und Musikgeschichte in klassischen Seminaren und Vorlesungen) hätten – so der Vorwurf – mit der beruflichen Realität der meisten Absolvent:innen wenig zu tun. Insbesondere das Fach Musikwissenschaft, das an den meisten Standorten stark von einer geschichtswissenschaftlichen Perspektive geprägt ist, scheint sich vielerorts nicht leicht zu tun mit der Forderung nach mehr Praxisbezug. Das schlug sich in den vergangenen Jahren auch auf die Studierendenzahlen nieder: Hier ist seit etwa der Jahrtausendwende ein massiver Rückgang zu verzeichnen.¹ Einige Kolleg:innen aus der Musikwissenschaft haben das Problem erkannt, und so gibt es an verschiedenen Standorten inzwischen immer wieder praxisnahe Lehrangebote. Dabei wird unter anderem mit den großen lokalen Kulturinstitutionen kooperiert, die nicht nur projektbezogene Synergieeffekte nutzen, sondern auch ein intrinsisches

Interesse an der Aus- und Weiterbildung potenzieller zukünftiger Angestellter haben.

Im Licht der von Studierendenseite oft so vehement artikulierten Forderung nach mehr Berufsorientierung überrascht es doch, dass die bestehenden Angebote dann häufig nicht in dem Maß nachgefragt werden, wie man es erwarten würde. Tatsächlich muss mitunter um jede:n Teilnehmer:in gekämpft werden. Die Ursachen sind vielfältig. Einige Studierende scheuen sicherlich den kurzfristig erhöhten Zeitaufwand oder den größeren Leistungsdruck – wenn zum Beispiel Programmhefttexte erstellt oder Konzerteinführungen gehalten werden sollen. Der Hauptgrund ist aber aus unserer Sicht, dass sich – zumindest in den Geisteswissenschaften – die Lebensrealität vieler Studierenden weg vom Vollzeit- hin zu einem Teilzeitstudium entwickelt hat. Für viele Studierende wäre die Finanzierung ihres Studiums anders gar nicht denkbar. Während Seminare, die regelmäßig wochentags stattfinden, gut mit einem Werkstudierendenjob oder der Tätigkeit in der Gastronomie vereinbar sind,

wird die Flexibilität, die projektbezogene Praxisseminare erfordern, für Viele zum Problem. Selbst wenn es keine Anwesenheitspflicht gibt: nicht selten zeigen Dozierende kein Verständnis für Abwesenheiten, die sich aus Projektarbeiten begründen. Die organisatorische Ausgestaltung der Studiengänge nach den Bologna-Reformen hinsichtlich Workload, Fristen und Ablauf des Curriculums trägt das ihre dazu bei, dass quer zum Studienbetrieb liegende praxisnahe Veranstaltungen Konfliktpotenziale bergen. Last but not least wird die Länge der Semesterferien, insbesondere der Ferien im Frühjahr, zum Problem, da diese sich kaum mit den Arbeitsabläufen im Kulturbereich vereinbaren lassen, von Studierenden aber durchaus als ‚freie‘ Zeit betrachtet werden.

Musikwissenschaft und die zeitgenössische Musik

Ob an Hochschulen oder an Universitäten – der Inhalt großer Teile der musikbezogenen



Studiengänge wird bestimmt vom klassischen kanonischen Repertoire. Zwar haben sich Alte und Neue Musik in den vergangenen Jahrzehnten auch in der praktischen Musikausbildung ein gewisses Standing erarbeitet – im Zentrum der meisten musikpraktischen und musiktheoretischen bzw. musikhistorischen Studiengänge steht aber weiterhin das etablierte Repertoire des 18., 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Freilich: An einzelnen Standorten mag es hier Ausnahmen geben; die These, dass die zeitgenössische Musik nicht nur in der Musikwissenschaft, sondern auch in der Musikausbildung

Zu wenig Raum bleibt für das Nachdenken über die historischen oder zeitgenössischen Strukturen, in denen Musik entstanden ist und noch entsteht.

dung eine untergeordnete Rolle spielt, dürfte aber trotzdem nicht allzu kontrovers sein. Man mag das mit Blick auf das Argument des Praxisbezugs sogar als richtige Schwerpunktsetzung betrachten, denn schließlich bestimmen die großen, weißen, männlichen Komponisten bis heute auch die Spielpläne der Konzerthäuser. In der inneruniversitären Debatte steht dieser Aspekt aber wohl nicht allein im Vordergrund: Ganz im Glauben an eine natürliche Auslese wird gerne postuliert, Musik müsse ein gewisses Alter erreichen, um ihre Geschichtsfähigkeit unter Beweis zu stellen. Für den Bereich der Musikwissenschaft wagen wir zu behaupten, dass die Folge dieser Haltung ist, dass die Kenntnisse der meisten Studierenden im Bereich der zeitgenössischen ‚Kunstmusik‘ unterdurchschnittlich gut ausgeprägt sind. Diejenigen, die sich für diesen Bereich interessieren, sind häufig auf Eigeninitiative angewiesen. Dass die Motivation, sich eigenständig in die Musik der Gegenwart einzuarbeiten, bei vielen Studierenden im Bereich der Popmusik größer ist als bei anderen Musikformen, dürfte nicht überraschen.

Musikwissenschaft und das Wissen über die Praxis

Immer wieder ist in den letzten Jahren von der »kulturwissenschaftlichen Wende« in den Geisteswissenschaften die Rede.² Für das Nachdenken über Musik bedeutet dieser Wandel, dass sowohl von Historiker:innen als auch von Kulturwissenschaftler:innen nicht mehr notwendigerweise das Werk oder das musikalische Ereignis in den Vordergrund gestellt wird, sondern auch die Produktionsbedingungen von Musik (z.B. Verlagswesen,

Instrumentenbau, Vermarktung etc.) in den Blick genommen werden. Nur langsam setzt sich dieser Wandel, der in der Forschung bemerkenswert fortgeschritten ist, auch in der Lehre durch. Es gibt zwar gute Gründe, die propädeutische Ausbildung auch auf die ‚klassische‘ Werkbetrachtung auszurichten. Die Gefahr besteht aber – gerade im dicht gedrängten Bachelorstudium –, dass zu wenig Raum bleibt für das Nachdenken über die historischen oder zeitgenössischen Strukturen, in denen Musik entstanden ist und noch entsteht. Provokant könnte man formulieren, dass es an deutschen Universitäten möglich ist, einen Musikwissenschafts-Abschluss zu erwerben, ohne zu wissen, was Abkürzungen wie KBB oder NV-Solo bedeuten. Wenn Studierende die Funktionsweisen des Musikbetriebs kennenlernen, dann geschieht das in der Regel im Rahmen von Praktika oder in nicht verpflichtenden Kursen, die dann meist von Lehrbeauftragten aus der Praxis oder wissenschaftlichen Mitarbeiter:innen angeboten werden und eben nicht von Professor:innen. Solches Wissen wird schlicht nicht als Kern des Fachs



verstanden, sondern als Plus, als ein »nice to have«. Diese beiden Lücken, die mangelnde Behandlung von Wissen über die Produktionsbedingungen und die Unterrepräsentiertheit zeitgenössischer Inhalte, laufen freilich genau an dem Punkt zusammen, an dem das Studium der Musikwissenschaft potenziell berufsqualifizierend sein könnte.

Alle diese Beobachtungen formulieren aus unserer Sicht einen Arbeitsauftrag an Dozierende in musikbezogenen Studiengängen an Hochschulen und Universitäten. Es gilt mehr ›Heute‹ und mehr Praxis in die Lehre miteinzubeziehen. Dabei muss Altes und Liebgewordenes im Curriculum, wie wir im Folgenden zeigen werden, gar nicht aufgegeben werden.

Toshio Hosokawas Oper *Matsukaze*

Die Oper *Matsukaze* von Toshio Hosokawa, deren Libretto von Hannah Dübgen in deutscher Sprache nach dem gleichnamigen Nō-Spiel des japanischen Dichters und Nō-Meisters Zeami (1363–1443) verfasst wurde,

entführt das Publikum ins vormoderne Japan. Die Handlung des Spiels lässt sich schnell zusammenfassen: Ein Mönch auf Pilgerreise besucht die entlegene Bucht von Suma, wo er des Nachts zwei jungen Salzsammlerinnen, den Schwestern Matsukaze und Murasame, begegnet. Sie erzählen ihm von ihrem gemeinsamen Liebhaber, der sie vor Jahrhunderten verlassen hatte, aber versprach, zurückzukehren. Seither warten die Schwestern auf ihn – bis über den Tod hinaus. Dem Mönch wird klar, dass er hier mit zwei Geistern spricht. Während die jüngere Schwester Murasame den Mönch um Erlösung durch ein Gebet bittet, wählt Matsukaze den Wahnsinn: In einer einzelnen Kiefer meint sie den Geliebten zu erkennen und beginnt einen ekstatischen Tanz um den Baum herum, in den sie schlussendlich auch ihre Schwester hineinzieht. Als der Morgen graut, erwacht der Mönch plötzlich aus dem Schlaf: von den Schwestern keine Spur. War das Erlebte real? Oder doch nur ein Traum? Der Mönch zieht weiter, nur die Kiefer bleibt zurück.

Matsukaze wurde im Brüsseler Théâtre de la Monnaie am 3. Mai 2011 uraufgeführt. Die Oper wurde seither in einer Reihe von Produktionen in Europa und Asien auf die Bühne gebracht. An der Bayerischen Staatsoper lief das Stück im Rahmen des Ja, Mai-Festivals für frühes und zeitgenössisches Musiktheater, das sich seit 2022 der »Verortung von Musiktheater in der Gegenwart«³ widmet. Schon 2023 war Hosokawas Schaffen ein Schwerpunkt des Festivals. So wurde unter anderem seine Oper *Hanjo* auf die Bühne gebracht. 2025 wurde der Japan-Schwerpunkt weitergeführt: Neben Hosokawas *Matsukaze* erklang Thomas Larchers Oper *Das Jagdgewehr*, die die deutsche Übersetzung einer Novelle von Yasushi Inoue (1949) vertont. Die Veranstaltungen des Festivals finden – anders als ein Großteil der Veranstaltungen der Oper – nicht im Nationaltheater statt, sondern in alternativen Räumen, wie dem Cuvilliés-Theater oder der UTOPIA-Halle, in der auch *Matsukaze* gespielt wurde.

Beim UTOPIA handelt es sich um eine alte Exerzierhalle aus dem späten 19. Jahrhundert, die sich nahe des Kreativquartiers räumlich etwas abseits der etablierten Münchner Musikinstitutionen befindet und seit 1994 als Kulturraum genutzt wird. Aufgrund ihrer offenen Bauweise, ohne Säulen oder andere tragende Elemente, ist sie flexibel verwendbar. Bei *Matsukaze* wurde diese Offenheit zum zentralen Element der Raumgestaltung. Es gab keine feste Bestuhlung, nur einzelne Stühle, Hocker und Sitzkissen. Das Publikum bewegte sich notwendigerweise frei durch den Raum. Dieser wurde einerseits von Orchester und Chor im Zentrum und von der Installation der Künstlerin Alicja Kwade gestaltet. Große Spiegel, Flächen mit Wasser und strahlend weißem Salz, gerahmt von kalten schwarzen Stahlrahmen, strukturierten die Bewegung von Performer:innen und Publikum gleichermaßen. Die Besucher:innen hatten in einem ausgedehnten ersten Teil, der der eigentlichen Oper vorgeschaltet war, die Gelegenheit, sich an den Raum zu gewöhnen. Während der Soundinstallation, die von der Klangkünstlerin Mieko Susiki musikalisch entwickelt wurde, blickten die Performer:innen mit einzelnen Tanz-, Bild- und Klangfragmenten aus dem späteren Geschehen auf das eigentliche Stück voraus. Ausdrückliches Ziel des Regieduos Lotte van den Berg und Tobias Staab war es, die traditionelle ›Guckkastenbühne‹ des Theaters zu Gunsten eines immersiven und installativen Ansatzes, bei dem es keine vierte Wand, also keine Trennung zwischen Publikum und Bühnengeschehen gibt, aufzulösen. Man war als Besucher:in gezwungen, sich aktiv zu entscheiden, welchem Teil der Performance man gerade folgen wollte. Es war Teil des Raumkonzeptes, dass man gar nicht alles sehen, nicht alles hören, nicht alles erleben konnte. Sänger:innen, Schauspieler:innen und Tänzer:innen – die Rollen der Schwestern und des Mönchs werden sowohl von einer:m Sänger:in als auch von einer:m Performer:in verkörpert – bewegten

sich unabhängig von einem Ende des Raums zum anderen. Überall passierte etwas. Teile des Publikums folgten den Performer:innen, andere suchten die Nähe zu den Sänger:innen, wieder andere lauschten dem Orchester. Jede:r Besucher:in erlebte seine oder ihre ganz persönliche Operninstallation. Die Produktion *Matsukaze* macht die Fiktion einer Gattung Theater, in der alle dasselbe sehen, bereits in der Anlage unmöglich.

In seinem Beitrag zum Programmbuch zur Produktion charakterisiert der Musikwissenschaftler Walter-Wolfgang Sparrer die Oper als »luxuriös, lockend-opulent, doch stets melancholisches Musikdrama, das [...] in großem Atem einen übergreifenden Sog entfaltet«. Tatsächlich erzeugt Hosokawa eine besondere Immersivität, die sie keineswegs nur der bemerkenswert klaren Textdeklamation in den Gesangsstimmen verdankt, sondern auch einer flächigen, fast meditativen Anlage der Partitur, die deshalb aber nicht an Kontrastschärfe verliert. Hosokawas Musik schreckt nicht vor Momenten klassischer Schönheit zurück und sie erzeugt Wiedererkennungseffekte – Sparrer spricht von einer auf das Nō-Theater zurückverweisenden »Leitinstrumentation«. Zum Erklingen brachten die Partitur Sänger:innen des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper, das auf Neue Musik spezialisierte Münchner Kammerorchester und dem eigens für diesen Anlass zusammengestellten Chor VOCES Stuttgart. Die musikalische Leitung übernahm Alexandre Bloch, ein Experte für Neue Musik.

Outside Eyes – Offene Türen für den Nachwuchs an der Bayerischen Staatsoper

von Saskia Kruse (Dramaturgie) und Catherine Leiter (Leitung Kind & Co / Community)

Die Oper hat ein Nachwuchsproblem. Eine Feststellung, die immer wieder im Kontext der Opernhäuser im deutschsprachigen Raum zu hören ist. Meist bezieht sich das auf den Blick ins Publikum: Wo sind die jungen Menschen? Doch was sich dort abzeichnet, setzt sich intern in den Abteilungen fort: Immer weniger junge Menschen bewerben sich auf Arbeitsplätze am Theater. Insbesondere der allgemeine Fachkräftemangel in handwerklichen Berufen macht sich in den Opernhäusern bemerkbar. Doch auch die künstlerischen Berufe sehen einen Rücklauf an Bewerbungen – besonders junger Menschen. Die Gründe sind vielfältig: Die Verträge sind zu unsicher, das Pensum zu hoch, die Vereinbarkeit von Beruf und Privatleben nicht immer gegeben. Und doch: all diejenigen, die Theaterluft geschnuppert haben, lässt dieses Berufsfeld selten wieder los. Hier wird Leidenschaft zum Beruf gemacht – und wer verdient nicht gern Geld mit dem, was er oder sie liebt? Es gilt, diese Leidenschaft zu entfachen; junge Menschen für die Oper zu begeistern – auch für den Arbeitsplatz – und zu zeigen, dass diese jahrhundertealte Kunstform auch heute noch mehr mit ihnen zu tun hat, als man auf dem ersten Blick meinen könnte.

Die Bayerische Staatsoper verfolgt eine ganze Reihe an Öffnungsstrategien und Projekten der Kulturellen Bildung, die sich an diverse Gruppen richtet: Dabei gibt es ein breites Programm für Kinder und Jugendliche, erwachsene Liebhaber:innen und Lehrkräfte – von Kinderopern und -konzerten über Workshops, Lehrkraftfortbildungen

bis hin zu Formaten der eigenen künstlerischen Entfaltung und Teilhabe; außerdem das UniCredit Eröffnungsfest zu Beginn der Spielzeit, die Oper für Alle-Übertragung in München und online, das Oper für Alle-Konzert an wechselnden Orten in Bayern, und das Community Projekt in Freiham. Unsere Apollon-Initiative denkt diese Impulse noch breiter weiter: Sie schafft neue Räume für Kunst und Begegnung und spricht ein Publikum weit über den klassischen Opernbetrieb hinaus an. Formate wie das Printmagazin Apollon Dossier, das gesellschaftsrelevante Themen aus dem Opernspielplan in einen aktuellen Kontext stellt, und die Apollon Stufenbar – die sommerliche Piazza auf den Stufen des Nationaltheaters, die zum Verweilen, Austausch und Genießen einlädt – und ab 2026 auch den Dritten Ort Apollon Foyers im Vorderhaus des Nationaltheaters – Projekte, mit denen wir nicht nur unsere Impulse in den urbanen Raum tragen und so die Kultur mit der Stadt verknüpfen, sondern auch Menschen ansprechen wollen, die von sich aus vielleicht nicht den Weg in die Oper gesucht hätten. Für Studierende ist bisher das <30-Programm die Hauptanlaufstelle – hier können vergünstigte Karten für ausgewählte Vorstellungen erworben, ein Einblick in die Proben der Neuproduktionen vor den Premieren gewonnen, mit den Künstler:innen in Austausch getreten und sich innerhalb der Community vernetzt werden. Viele Bereiche der kulturellen Bildung und Teilhabe werden von uns stetig ausgebaut – so auch das Angebot für Studierende aus inhaltlich der Oper nahestehenden Fächern.

Der erste Impuls für eine Zusammenarbeit mit Studierenden bei der Neuproduktion *Matsukaze* entwuchs aus dem Wunsch des Regieduos (Lotte van den Berg und Tobias Staab), schon früh Outside Eyes und ein Testpublikum in den Probenprozess zu integrieren – aufgrund der unkonventionellen Inszenierungsidee auch quasi eine Notwendigkeit. Da war es naheliegend, eine feste Gruppe an jungen Menschen zu suchen, die uns auf dem



Weg zur Premiere begleiten, die Schritte der Entwicklung mit frischen Augen sehen und uns ihre Eindrücke schildern. Gleichzeitig können die Studierenden erste Einblicke in die Abläufe und Arbeitsweisen einer solchen Produktion gewinnen – insbesondere in Proben, zu denen wir sonst aus organisatorischen oder schlicht versicherungstechnischen Gründen kein betriebsfremdes Publikum zulassen können. Dadurch, dass *Matsukaze* nicht im Nationaltheater, sondern in der UTOPIA-Halle stattfand, fielen diese Einschränkungen größtenteils weg.

Damit bewegt sich diese Art der Probenbegleitung in unserem Programm genau zwischen dem <30-Open-Table-Format, wo eine Endprobe besucht wird und erste Infos zum Stück erhalten werden können, und den Regiehospitanzten, wo als Praktikant:in bei den Spielleiter:innen eine ganze Probenphase bis ins Detail begleitet wird und die zumeist von all denjenigen in Anspruch genommen werden, die bereits ein klares Berufsziel im Theater verfolgen – deren Interesse und Leidenschaft für die Kunstform und den Betrieb also bereits geweckt sind.

Die Probenbegleitung durch Studierende unterschiedlicher künstlerischer und kunstwissenschaftlicher Richtungen war eine große Bereicherung für den Entstehungsprozess der Produktion: Sie gaben aus ihren ganz individuellen Positionen heraus freies Feedback – frei, da frei von Erwartungshaltungen, eigenen Intentionen oder äußereren Zwängen. Mit jeder besuchten Probe wurde klarer differenziert zwischen persönlichem Geschmack und reiner Beobachtung und Beschreibung des Gesehenen. Bei intensiven Probenarbeiten ist es normal, dass die Beteiligten ab einem bestimmten Punkt produktionsblind werden – die eigene künstlerische Arbeit nicht mehr neutral und von außen betrachten und bewerten können. Die Studierenden konnten dieses Defizit durch ihr frisches Feedback ausgleichen, das uns auch auf kleine Veränderungen der Inszenierung aufmerksam gemacht hat. Zugleich war es

spannend zu beobachten, wie sie von Probe zu Probe mehr Fragen zum Prozess stellten – was ist seit letzter Woche passiert? Was sind Beleuchtungsproben? Was genau passiert beim Soundcheck? Was passiert während der Proben im Rest des Theaters? Man kann – vielleicht vorsichtig – behaupten: Diese Studierenden sind mit unterschiedlichem Wissen über Theater in dieses Projekt hineingestartet und mit einem gesteigerten Interesse am Theaterbetrieb und Neuer Musik sowie unkonventionellen Aufführungsformen hinausgegangen. Eine Erkenntnis, die uns dazu ermutigt, solches Zusammenarbeiten auch zukünftig anzustreben.

Begleitung des Probenprozesses im Bereich des Musiktheaters

Die studentische Gruppe, die den Probenprozess von *Matsukaze* begleitete, setzte sich aus vier Teilgruppen zusammen. Den Kern bildeten etwa zehn Musikwissenschaftsstudierende der Universität München und ebenso viele Studierende der Universität Augsburg, die aus unterschiedlichen Studiengängen (musikpraktisch und kunstwissenschaftlich) rekrutiert wurden. Hinzu kamen immer wieder Studierende der Münchener Theaterwissenschaft und Interessierte aus dem <30-Programm der Staatsoper. Die Studierenden besuchten in einem Zeitraum von etwa drei Wochen insgesamt fünf Proben. Vor jeder Probe gab es ein Vorgespräch, das von uns Dozierenden sowie von der Dramaturgin Saskia Kruse geleitet wurde. Hier wurden nicht nur die Eindrücke aus vorhergehenden Proben diskutiert, sondern auch Literatur (z.B. ein Einführungstext zum japanischen Nō-Theater) besprochen.⁴ Obwohl die Gruppe schon bei der ersten Probe mit einem Durchlauf konfrontiert wurde, war der unfertige Charakter der Arbeit – etwa aufgrund der noch nicht vorgenommenen Mikrofonierung, der Klavierbegleitung statt Orchester und des unfertigen Lichts – plastisch greifbar.

Während die ersten Proben vorwiegend noch von unserem Kreis aus 30 bis 50 Personen besucht wurden, vergrößerte sich die Anzahl der Besucher:innen dann über die Klavierhauptprobe, die Orchesterhauptprobe und die Generalprobe durch die Hinzunahme von immer mehr Interessierten auf insgesamt etwa 300 Personen.

Im Anschluss an die ersten vier Proben baten die Regisseur:innen Lotte van den Berg und Tobias Staab das anwesende Testpublikum zu Nachgesprächen, an denen sich die Studierenden, aber auch die Sänger:innen und Performer:innen aktiv beteiligten. Moderiert von der Regisseurin selbst schilderten die Teilnehmer:innen unmittelbar im Anschluss an die jeweiligen Durchlaufproben ihre Eindrücke. Dabei wurde die Heterogenität der Gruppe in einer Vielzahl von Perspektiven fruchtbar.

Über diese Gesprächsrunde hinaus waren die Studierenden dazu angehalten, nach jeder Probe eine kurze schriftliche Reflexion des Gesehenen zu verfassen. Die symbolische Vorgabe, eine Länge von drei Sätzen nicht zu überschreiten, sorgte dafür, dass die Studie-

renden dazu gezwungen wurden, sich auf einzelne konkrete Eindrücke zu fokussieren und nicht in Allgemeines auszuweichen. Die Rücklaufquote nach den Proben war bemerkenswert hoch und nahm im Verlauf der Probenphase kaum ab. Man hatte im Gegenteil den Eindruck, dass die Studierenden Freude daran entwickelten, die Veränderungen von Mal zu Mal aus ihrer eigenen Perspektive zu dokumentieren. Die Kurzstatements wurden von uns anonymisiert an das Regieteam weitergeleitet. Für unsere Evaluierung des Lernprozesses sind sie von unschätzbarem Wert.

Der Blick in die Reflexionen zur ersten Proben Erfahrung verrät bei vielen Studierenden ein Gefühl der »Überwältigung« und »Überforderung«. Viele betonten, dass dieses Format sehr anders sei als ihre bisherigen Theatererfahrungen. Bei der Probe handelte es sich zwar um einen Durchlauf, der jedoch im Probenlicht, ohne Kostüm und Maske und ohne Orchester und Chor stattfand, aber gerade diese Reduziertheit konzentrierte den Blick des Publikums auf die Sänger:innen und Performer:innen. Sie holten das kleine Testpublikum durch direkte Interak-



tion, insbesondere über Blickkontakte, aus der Komfortzone hinein in die Performance. Die meisten Studierenden machten sich von Anfang an Gedanken über die Implikationen des installativen Formats, nicht nur aus einer persönlichen Perspektive, sondern auch darüber hinaus: »Es entsteht dadurch ein Gefühl von Gleichheit«. Ein »Wohlfühlabend« sei es nicht, aber man werde zum »Regisseur des eigenen inneren Films«.

Die Abschlussreflexionen sind Ausdruck eines Erfahrungs- und Erkenntnisprozesses, den man vermutlich in einer ›normalen‹ Lernsituation nicht hätte erzeugen können.

Die Kurztexte zu den folgenden Proben sind dann vom Nebeneinander zweier Reflexionsebenen geprägt: Einerseits beobachten die Studierenden die Veränderungen in der Performance selbst – etwa die Hinzunahme des Chors in der zweiten Probe und die damit verbundenen klanglichen und szenischen Auswirkungen. Während im Feedback zur ersten Probe kaum negative Perspektiven artikuliert wurden, begannen die Studierenden nun vor der Kontrastfolie des ›Davor‹ einige Veränderungen zu kritisieren. Andererseits begannen die Studierenden über ihre eigene Wahrnehmung nachzudenken. Wie man eine Szene miterlebe, sei auch einfach ein wenig vom »Glück« abhängig.

Die Klavierhauptprobe war die dritte Probe, die von den Studierenden besucht wurde. Hier war nicht nur erstmals das Orchester beteiligt und ein erstes Lichtdesign programmiert, es wurden auch beträchtlich mehr Zuschauer:innen eingelassen. Das beschäftigte die Studierenden, wenig überraschend, in ihren Reflexionen: Einige artikulierten, dass sie die Freiheit der ersten Proben vermissen würden, sich überall hinbewegen zu können. Andere begannen sich Gedanken über die vielen Menschen im Raum zu machen: Wie wird die Menschenmenge geleitet, wenn sich die Zuschauer:innenzahl

noch weiter vergrößert, ohne dass die »Vision eines offenen Raumes und eines fluiden Bewegens« verloren geht?

Die Reflexionen zur Orchesterhauptprobe zeigen dann bereits eine bemerkenswerte Routine, ein Bewusstsein für den Prozess. Einige Studierende artikulieren in ihren Texten ein wachsendes Verständnis über die Funktionsweisen der Produktion, etwa über die Aushandlungsprozesse zwischen

verschiedenen Gewerken. Die Studierenden machen nicht mehr nur das »Bühnengeschehen« und sich selbst zum Gegenstand der Betrachtung, sondern nun in verstärkter Weise die neu dazukommenden Besucher:innen und deren Verhältnis zum Bühnengeschehen; sie nehmen also eine Zwischenposition ein.

Nach Abschluss des Projekts und dem Besuch der Generalprobe, in der schließlich die maximale Anzahl an Zuschauer:innen anwesend war, ging es für die Studierenden an das Verfassen einer Abschlussreflexion, in der sie ihren Weg durch das Projekt beschreiben sollten. Für diesen etwas längeren Text machten wir die Vorgabe, dass am Anfang eine Reflexion des eigenen Musiktheater-Vorwissens stehen solle. Wir wollten verhindern, dass die Schlussbetrachtungen zu Zusammenfassungen der verschiedenen Vor- und Nachgespräche werden. Tatsächlich stellen die Texte in bemerkenswerter Weise die sehr individuelle Reise der Studierenden durch den Probenprozess dar. Die Abschlussreflexionen sind Ausdruck eines Erfahrungs- und Erkenntnisprozesses, den man vermutlich in einer ›normalen‹ Lernsituation nicht hätte erzeugen können.

Zur ersten Probe

Wahrzunehmen, dass nicht die Sänger*innen im Zentrum einer Oper stehen, war besonders: dadurch, dass der Fokus auf den »stummen« Darstellenden war, konnte die Musik ein neues Gewicht entwickeln. Auf mich wirkte die Art, mit der der Gesang eingesetzt wurde, sehr bescheiden und unegozentrisch, bewusst nicht zur Schau stellend – das gibt der Musik den Raum, eine tiefere und authentischere Bedeutung zu entfalten. – GUNDA GUGGENMOOS

Zur zweiten Probe

Der Sound im Raum wandert von Ecke zu Ecke, wodurch er auch unsere Bewegungen beeinflusst und die Beweglichkeit des Raums erweckt. Die traubenförmigen Zuschauerkreise wirken aufmerksamkeitsraubend, da die Emotionen der Performenden in der Neutralität des Publikums zerfließen und schwer zu erkennen und gar zu deuten sind. Bin ich da, wo die »Musik spielt« oder verpasse ich gerade etwas Fundamentales, das ich vielleicht nur durch den an die Wand projektierten Text erahnen kann? – ELMO HÜLLER

Zur dritten Probe

In dieser Probe hat sich meine Perspektive auf das Geschehen verändert, weil ich bewusst andere Positionen gewählt habe. Dadurch konnte ich einerseits Löcher in der Handlung auffüllen und andererseits eine neue Wahrnehmung für die Bewegung der Masse/des Publikums entwickeln. Dass der Raum sich nach und nach füllt, macht beobachtbar, wie Menschen in ihrer Bewegung der Handlung folgen, wie die Musik beeinflusst, wie schnell oder langsam sich Menschen bewegen. In Momenten der Ruhe fand auch das Publikum zur Ruhe und »schwappete« dann wie Wasser in die Richtung, in die sich die Handlung bewegte. – GUNDA GUGGENMOOS

Zur vierten Probe

Das Orchester hat eine völlig andere Atmosphäre geschaffen. Das positive unangenehme Gefühl wurde weiterhin vermittelt, aber statt einer »klirrenden« Wirkung war es eine »tiefen« und »schwere«; es ist sehr gelungen. Zwar ist die Nachahmung der Flöte mit westlichen Instrumenten eine gute Substitution, doch persönlich wünschte ich, es würden auch japanische Instrumente verwendet werden. – SIMON KIESEWETTER

Zur fünften Probe

Ich hatte heute das Glück, dass ich zufälligerweise immer so saß oder stand, dass die Szenerie zu mir kam. So konnte ich vor allem die Szene, in der der Mönch gewaschen und die Schwestern über ihr Schicksal singen, sehr gut beobachten. Ich habe mich auch wieder wohler damit gefühlt, näher an die Darstellenden heranzutreten. Letztes Mal hatte ich nämlich das Gefühl, dass die Zuschauenden sich an den Rand zurückziehen und dadurch selbst Bühnen für die Sänger*innen schaffen, obwohl ich das Konzept so verstanden hatte, dass Bühne und Zuschauerraum verschmelzen sollen. Deswegen fand ich es heute super, dass beim Einlass nochmal gesagt wurde, dass man herumgehen darf und auch durch den Gang zwischen dem Schlagwerk und dem Rest des Orchesters laufen darf. – ANONYM

Fazit: Eine ganze Fülle von Synergieeffekten

Zusammenfassend wollen wir sieben Ebenen festhalten, auf denen das Projekt aus unserer Sicht für universitäre Lehre gewinnbringend war.

Erstens: Der Alltag des Hörsaals wird durchbrochen. Die abendlichen Proben- und Feedbackzeiten, der ungewohnte Raum außerhalb der Universität, die vielen neuen Eindrücke – all das motiviert die Studierenden in besonderer Weise und sorgt für bleibende Eindrücke, die sich vom üblichen Studienprogramm stark unterscheiden, ohne dass dessen Inhalte obsolet werden, im Gegenteil: Der Anwendungsfall von Wissen und Kompetenzen wird vor Ort viel konkreter greifbar.

Zweitens: Mit *Matsukaze* lernen Studierende nicht nur ein Stück und den Produktionsrahmen des zeitgenössischen, europäisch geprägten Musiktheaters kennen. Mit der zugrundeliegenden Nō-Theater-Tradition ergeben sich gleichzeitig Einblicke in eine japanische Kulturpraxis, die selten so intensiv im Zentrum von universitären Lehrveranstaltungen steht.

Drittens: Das Stück erleben als lebendiges, offenes Werk. Studierende sind es gewohnt,

einen ‚fertigen Gegenstand‘ zu betrachten, zu beschreiben und zu interpretieren. Das verleitet dazu, Werke als statisch und abgeschlossen wahrzunehmen. Proben sind dynamische Prozesse, sie leisten viel mehr und auch anderes als nur die Vorbereitung eines Endproduktes. Das reflektierte Begleiten eben dieses Prozesses zeigt nicht nur die Kontingenz ästhetischer Entscheidungen. Die Wahrnehmung jeder Situation als potenziell gestaltbar – es wird ja noch geprobt – zwingt dazu, sich zu jeder dieser Situationen zu verhalten. Das heißt, das Tun der Bühne nachzuvollziehen, mit dem eigenen Empfinden abzugleichen, gegebenenfalls Alternativen zu durchdenken und das Interpretationsspektrum laufend zu hinterfragen und zu erweitern. Die jedem Text eingeschriebene Vielgestaltigkeit der Lesarten wird so unmittelbar erfahrbar.

Damit einher gehen viertens eine Aktivierung und Intensivierung, welche ein Seminar kaum leisten kann: die Wiederholung im Probeprozess über den Zeitraum von ein paar Wochen lässt den Stoff für die gesamte Gruppe präsent erscheinen. Dadurch ist ein tieferes Verständnis für alle verfügbar, nicht etwa nur für Referierende.

Fünftens: Die regelmäßige Austauschrunde der persönlichen Eindrücke und Fragen wurde unabhängig von Vorerfahrung,

Studienjahr oder Studienrichtung gleichberechtigt und wertschätzend gestaltet, jede:r wurde zur Teilnahme ermutigt. Die Motivation zur Diskussion bleibt damit für alle hoch. Eine offene Diskussion lässt Unerfahrene den Nutzen der fundierten Perspektive erleben, Fortgeschrittene ihren Bias hinterfragen und alle über den Tellerrand des eigenen Fachbereichs hinaus lernen.

Das führt uns direkt zu Sechstens, dem Kennenlernen einer vielseitigen Arbeitgeberin: Die Bayerische Staatsoper bietet auf und hinter der Bühne ein ganzes Spektrum von Berufsfeldern. Unschätzbar wichtig ist es, in dieses heterogene Setting hineinzuspüren und im Rahmen des Projektes die Schwelle zu einer solchen Institution schon einmal überwunden zu haben, zumal sich dabei für Studierende known und unknown Unknowns gleichermaßen erschließen.

Und schließlich siebtens: Das wiederholte Besuchen der Proben im Regie-Konzept ohne feste Plätze für das Publikum sorgte dafür, dass man endlich das tun konnte, was sonst in einer Vorstellung nicht möglich ist: Seiner wissenschaftlichen Neugier freien Lauf lassen. Dann zum Orchester gehen, wenn man den Spielenden immer schon mal auf die Finger schauen wollte. Dort die Darstellenden aus nächster Nähe sehen, wo es auf feine Nuancen ankommt. Da nur das Libretto an der Wand mitlesen, wo man Distanz vom Bühnengeschehen suchen will. Und genauso immer das Verhalten und die Reaktionen des übrigen Publikums beobachten, »mitlesen« können. Kaum ein Setting macht die individuelle Entscheidung beim Erleben eines Stücks so frei, so wichtig und so vielgestaltig. Und genau diese vielgestaltigen Perspektiven wohnen der musikwissenschaftlichen Annäherung an ihre Gegenstände inne. Nur das hier die Partitur quasi begehbar wird. Besser lässt sich eine aktive, neugierige Rolle gegenüber seinem Gegenstand eigentlich nicht erfahren. ■

Jan Golch ist wissenschaftlicher Mitarbeiter der Musikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München. In seinen Lehrveranstaltungen setzt Münchner Philharmonikern, der Bayerischen Staatsoper oder der Bayerischen Staatsbibliothek.

Dr. Moritz Kelber ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Arbeitsbereich Musikwissenschaft an der Universität Augsburg und bei der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Sozialgeschichte der Musik der Vormoderne, Aufführungspraxis, Wissenschaftsgeschichte & Wissenschaftsforschung, Digital Musicology und Populärmusik.

- 1 Vgl. Moritz Kelber & Sebastian Bolz, »Anforderungen an die Musikwissenschaft in Zeiten sinkender Studierendenzahlen – Vier Provokationen«, in: *kontrovers – Debatten zur Musikwissenschaft*, veröffentlicht am 19.12.2022, doi.org/10.58079/11n85; Moritz Kelber & Sebastian Bolz, »Studierendenzahlen: Alles kein Problem? oder: Don't look up!«, in: *kontrovers – Debatten zur Musikwissenschaft*, veröffentlicht am 08.05.2024, doi.org/10.58079/11nnw
- 2 Z. B. Tobias Janz, »Musikhistoriographie und Moderne«, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 24/4 (2009), S. 312–330
- 3 Website: www.staatsoper.de/ja-mai-2025
- 4 Vgl. Shinko Kagaya und Miura Hiroko, »Noh and Muromachi culture«, in: *A History of Japanese Theatre*, hrsg. von Jonah Salz, Cambridge 2016, S. 24–61

Klänge in Wände hineinwachsen lassen

Maia Urstads Schaffen zwischen Bildender Kunst und Komposition

VON MARAT INGELDEEV



Die Bildende Künstlerin und Komponistin Maia Urstad

Es ist eine immer wieder faszinierende Frage, ob sich die Musikgeschichte genauso entwickelt hätte, wenn bestimmte Ereignisse nicht stattgefunden hätten. Hätte John Cage ohne Christian Wolff, der ihn mit dem I Ging bekannt machte, jemals die Zufallsoperationen erfunden? Hätte Pauline Oliveros jemals Deep Listening entwickelt, wenn sie nicht in diese unterirdische Zisterne hinabgestiegen wäre?

Die gleiche Frage könnte man auch der norwegischen Künstlerin Maia Urstad stellen, die an der Schnittstelle zwischen Audio- und Bildender Kunst arbeitet. Würde sie heute dasselbe machen, wenn das Radio – ihr primäres Medium, sowohl materiell als auch metaphorisch – nicht seit ihrer Kindheit ständig präsent gewesen wäre? Eine ihrer frühesten Erinnerungen ist ein Teakholzschränk mit eingebautem Radio: Sie spähte durch einen Spalt im Holz und stellte sich vor, wie sich die Radiomenschen in einem Wohnzimmer versammelten, das dem ihrer Familie sehr ähnlich war. Bis heute taucht diese

hundert Jahre alte Technologie immer wieder in ihren weltweiten Ausstellungen und Performances auf. Von ihrer ersten Klanginstallation *ETHER* mit vier im Wald aufgehängten Kassettenradios bis zu ihrer jüngsten performativen Installation *IONOS – Music in the Ether* bei den Darmstädter Ferienkursen 2025 scheint nichts ihren Hunger nach Kommunikation und Verbindung, die das Radio symbolisiert, stillen zu können.

Musik war immer Teil ihres Lebens – kaum zu vermeiden, wenn die Eltern selbst Musiker*innen sind – aber Urstad versuchte dennoch, sich davon zu lösen, und entschied sich für ein Studium der Bildenden Kunst an einer Akademie in Bergen. Sie absolvierte eine Ausbildung zur Textilkünstlerin und spielte gleichzeitig E-Gitarre in der Ska-/New-Wave-Band Program 81. Anfang der 1980er Jahre suchte sie nach Möglichkeiten, ihre künstlerischen und musikalischen Aktivitäten zu verbinden, und kam schließlich durch Experimente mit Theatermusik zur Klangkunst. Ihr Hintergrund im Weben prägt weiterhin ihre Herangehensweise an Klang. Neben ihren eigenen Aktivitäten war sie Mitglied der internationalen Klangkunstgruppe Freq_out und Mitbegründerin von Lydgalleriet in Bergen, Norwegens einzigem permanenten Ausstellungsraum für Klangkunst.

In einem Gespräch per Videoanruf – einer weiteren Technologie, die ähnlich wie das Radio die Grenzen von Zeit und Raum überwindet – sprach sie mit dem Journalisten und Musikwissenschaftler Marat Ingeldeev über die persönliche Bedeutung, die das Radio für sie hat, und über das Vertrauen zwischen einer Künstlerin und einer Institution. Sie sprachen auch darüber, wie unterschiedlich Werke in der Kunstwelt und in der Musikwelt vorbereitet werden, über die Herausforderung, ein Kunstwerk zu verkaufen, bevor es fertig ist, und die Art und Weise, wie Kurator*innen die endgültige Form eines Werks beeinflussen.

MARAT INGELDEEV Meine erste Frage ist ziemlich vorhersehbar, aber ich bin wirklich neugierig: Warum Radio? Warum ist es Dir so wichtig?

MAIA URSTAD Als ich aufwuchs, war das Radio mehr oder weniger die einzige Form der Medienunterhaltung bei uns zu Hause. In Norwegen gab es bis weit in die 1980er Jahre hinein ein Rundfunkmonopol, das von Norsk Rikskringkasting betrieben wurde. Für uns war es ein echtes Massenmedium: Wir hörten zu, diskutierten gemeinsam über die Sendungen und Nachrichten. Und es gab sogar eine Sendung mit Popmusik – eine einzige, aber immerhin! (lacht)

Auch meine ersten Klangexperimente entstanden aus dieser Faszination für Technologie im Allgemeinen. In den frühen 1980er Jahren spielte ich in der Ska-/New-Wave-Band Program 81. Unser erster Song, »Mr Pig«, handelte von einem ziemlich unangenehmen Türsteher. Wir gingen mit meinem Kassettenrekorder in einen Stall und nahmen ein echtes Schwein dafür auf. Das war natürlich kein Radio, aber es war der Beginn meines Interesses daran, wie Klänge aufgenommen und transformiert werden können. Später bekam ich einen Vierspur-Recorder und begann, Gitarrenriffs so lange übereinander zu legen, bis sie sich in reine Geräusche verwandelten. Und 1998 machte ich meine erste radiobasierte Klanginstallation *ETHER*, bei der vier Radios im Wald aufgehängt wurden.

Das Radio war für uns auch ein Fenster zur Welt. Wir sind damals nicht viel ins Ausland gereist, aber das Radio konnte ich auf alle möglichen Sender einstellen und so Sprachen und Nachrichten aus fernen Ländern hören. Schließlich kam das UKW-Radio auf, aber 2017 stellten die nationalen Sender Norwegens auf DAB+ um und stellten ihre UKW-Ausstrahlungen ein, so dass nur noch eine Handvoll lokaler Sender und viel Rauschen übrig blieben. Heute ist das Radio nicht mehr so beliebt wie früher, aber was mich fasziniert, ist, wie es sich immer wieder

angepasst hat – durch jeden technologischen Wandel hindurch, sogar jetzt im Zeitalter der KI. Es ist ein wichtiger Teil meiner eigenen Geschichte, und deshalb ist die Arbeit mit dem Radio für mich fast schon autobiografisch geworden.

MI Ein weiterer Teil Deiner Biografie ist die Entscheidung, Bildende Kunst zu studieren, aus Protest gewissermaßen, da Deine Eltern Musiker*innen waren. Später hast du als Textilkünstlerin gearbeitet und in Program 81 gespielt. In den frühen 1980er Jahren hast Du begonnen, Kunst und Musik zusammenzubringen. Wie natürlich fühlte sich dieser Übergang an?

MU Zuerst habe ich Folksongs geschrieben. Dann bin ich auf die Kunsthochschule gegangen und dachte: »So werde ich mein Geld verdienen.« (lacht) Musik war ein sehr wichtiges Hobby, und ich habe mich oft ein bißchen schuldig gefühlt, weil ich mich nicht richtig damit beschäftigt habe. An der Akademie habe ich mich für den Studiengang Textildesign eingeschrieben und viel über Textilien und Texturen gelernt – was sich in gewisser Weise auf die Musik übertragen lässt. Ich spielte seit meinem siebten Lebensjahr Klavier, aber in den 80er Jahren wurden die E-Gitarre und der Synthesizer zu meinen Hauptinstrumenten. Das hat sich also immer parallel entwickelt: bildende Kunst und Musik.

MI In Deinem Gespräch mit Peter Meanwell für das Programmheft der Darmstädter Ferienkurse 2025 sagtest Du jedoch, dass Du dich selbst nicht als Komponistin betrachtest, weil bildende Künstler »nur ihre Werke für sich schaffen, nicht für andere Menschen« – und dass Du dich deshalb eher als Klangkünstlerin, denn als Komponistin verstehst. Ist das für Dich der wichtigste Unterschied, oder gibt es noch andere?

MU Die Grenzen zwischen diesen Bereichen sind für mich eher fließend... Und mir ist

klar, dass diese Aussage leicht missverstanden werden kann. In erster Linie bin ich Künstlerin. Aber da ich mit Klanginstallationen und Performances arbeite, würde ich mich sowohl als bildende Künstlerin als auch als Komponistin bezeichnen – solange das Konzept der ›Komponistin‹ offen ist und mehr umfasst als nur notierte Musik. Vielleicht war es für mich einfach wichtig, mich eine Zeit lang abzugrenzen, besonders am Anfang, weil dieses Wort so viel Gewicht hat. Mich als zeitgenössische Komponistin zu bezeichnen, das war einfach *too much*. Als ich Textildesign studierte, betrachteten mich die bildenden Künstler oft als Musikerin, und die Musiker hielten mich für eine bildende Künstlerin.

MI Ich finde es interessant, dass sich die Praktiken selbst nicht wirklich verändert haben, aber die Sprache, mit der sie beschrieben werden. Früher gab es klarere Kategorien – Skulptur, Malerei, Klangkunst – aber heute scheint das weniger relevant zu sein. Wenn man heute Künstler*in ist, bringt man ganz selbstverständlich verschiedene Elemente in seine Arbeit ein. Hast Du den Eindruck, dass sich diese Grenzen im Laufe der Zeit verschoben haben?

MU Ja, sehr sogar! Viele Jahre lang kam es mir fast so vor, als würde niemand außer mir so arbeiten – was natürlich nicht der Fall war. Aber die Zeiten haben sich geändert und heute sind solche Einwände mehr oder weniger verschwunden.

MI Lass uns über Institutionen sprechen. Sie fungieren oft als Vermittler und sorgen für ein Gleichgewicht zwischen Künstler*innen und Publikum. Wie stellst Du dir eine ideale Institution vor und welche Rolle würde sie spielen?

MU Für mich ist es einfacher, über Räume zu sprechen als über Institutionen, denn eine Institution kann so viele verschiedene Dinge

bedeuten. Ideal ist es, wenn ich schon einige Zeit vorher Zugang zu dem Raum habe, in dem die Performance oder Ausstellung stattfinden soll, so dass ich das Stück auf dessen Eigenschaften abstimmen kann. Ich brauche Zeit für Recherchen, um den Klang in diesem Raum auszutesten, und dann folgt eine lange Produktionsphase, in der ich das Werk vor Ort komponiere oder erschaffe. Alle Räume

Ich möchte aber lieber ein positives Beispiel nennen: die MOMENTUM-Biennale in Moss, Norwegen. Ich hatte dort einen sehr guten Kurator, Morten Søndergaard, mit dem ich mich gut verstanden habe. Wir trafen uns zuerst vor Ort mit dem Produktionsteam. Sie schlügen einen Raum im Inneren vor, aber die Akustik war schwierig, und künstlerisch sprach mich der Raum einfach nicht an. Bei

Mich als zeitgenössische Komponistin zu bezeichnen,
das war einfach *too much*.

sind unterschiedlich, und man weiß nie wirklich, ob ein Stück funktioniert, bevor man es ausprobiert hat.

Wichtig ist auch, dass man eine Kurator*in hat, die das Werk versteht und fast wie ein Mitarbeiter*in oder zumindest wie ein Diskussionspartner*in agieren kann. Es ist fast immer so, dass das Stück dadurch besser wird. Ein Problem für Institutionen ist, dass sie das Werk lange vor seiner Entstehung/Präsentation verkaufen müssen. Das ist immer heikel. Sie brauchen einen Text oder eine Beschreibung, aber das Werk ist noch nicht fertig – was soll man also schreiben? Hinzu kommt, dass die Kritiker*innen dann dieselben Texte verwenden, die Monate zuvor geschrieben wurden, und natürlich passen sie nicht immer auf das Werk in seiner endgültigen Form. Es ist nachvollziehbar, dass Institutionen Ausstellungen bewerben müssen, aber dieses System hat etwas Ungesundes an sich.

MI Es geht also um Vertrauen. Hast Du aufgrund Deiner Unabhängigkeit schon einmal Spannungen mit Institutionen erlebt?

MU Was ich im Laufe der Jahre gelernt habe, ist, dass ich Zeit brauche. Wenn eine Institution mir die nicht geben kann, sage ich das Projekt einfach ab, weil ich aus Erfahrung weiß, dass es so nicht funktionieren wird.

einem späteren Besuch suchten wir nach einem anderen Raum. Irgendwann setzten wir uns auf eine Bank, und plötzlich öffnete sich der Blick – es fühlte sich genau richtig an. Ich sagte sofort: »Das ist der Raum, den ich will.«

Ich probierte ein paar Ideen mit Lautsprechern aus, aber das funktionierte alles nicht wirklich. Dann kam mir die Idee, einen einfachen Schuppen auf einem Feld mit Blick auf den Oslofjord zu bauen, wenn der Landwirt, dem das Land gehörte, damit einverstanden wäre. Der Kurator war offen dafür, die Institution prüfte das Budget, und schließlich konnten wir das Projekt realisieren. Ich testete die Ausrüstung, sah mir an, was sie hatten, und brachte mit, was ich brauchte. Dann verbrachte ich ein paar Wochen damit, jeden Tag in dem Schuppen zu sitzen. Das ist meine Methode geworden: mir genug Zeit in einem Raum zu nehmen, damit der Klang in die Wände hineinwachsen kann.

In The Unlikely Event of... war kein völlig neues Werk – eher ein Stück, das aus bereits bestehenden Fragmenten zusammengesetzt war –, aber es gehört jetzt zu diesem Schuppen. Das zusätzliche Geschenk war der Blick, der sich mir von innen bot: eine Art wandernde Klanglandschaft. Die offenen Türen fungierten als Rahmen für die Landschaft, mit Vögeln, Insekten, Menschen und der Fähre auf dem Fjord, die zwischen zwei

nahe gelegenen Städten (Horten und Moss) verkehrte. Der Blick durch diesen Rahmen wurde zu einem wirklich wichtigen Bestandteil des Stücks.

Eine der *Situations* – so bezeichneten die Darmstädter Ferienkurse 2025 die Hybride aus Konzert und Installation – war die Weltpremiere von Maia Urstads 40-minütigem Radiowerk *IONOS – Music in the Ether*. Das für zwei Darsteller*innen und eine Ama-

2023 beim Borealis-Festival präsentiert worden war und hier in einer hybriden Form gezeigt wurde: sowohl als aufgeführtes Werk als auch als Klanginstallation. In der Aufführungsversion konnte sich das Publikum frei zwischen drei Räumen bewegen, in denen jeweils einer der Musiker zu finden war: Sofia Jernberg (Gesang), Ane Marthe Sørlien Holen (Percussion) und Erik Chancy (Amateurfunker). Über eine im Garten aufgestellte Kurzwellenantenne sendete und empfing Chancy

Das ist meine Methode geworden: mir genug Zeit in einem Raum zu nehmen, damit der Klang in die Wände hineinwachsen kann.

teurfunker*in geschriebene Stück wurde im Designhaus aufgeführt, einem Gebäude aus dem Jahr 1909 mit hohen Fenstertüren und einem schllichten Interieur, das der Aufführung eine passende Atmosphäre verlieh.

IONOS – Music in the Ether war eine Überarbeitung eines Stücks, das erstmals

Signale, die in der Ionosphäre reflektiert wurden. Wenn die Zuschauer*innen genug herumgelaufen waren, konnten sie auf Papphockern Platz nehmen, was der Performance eine leicht marsianische Ästhetik verlieh. Wir wurden jedoch gebeten, wegen des quietschenden Bodens während der ersten zehn



Maia Urstad, *In The Unlikely Event of...*, 2025 im Rahmen von MOMENTUM 13, Foto: Eivind Lauritzen

Minuten sitzen zu bleiben – eine der vielen Schwierigkeiten und Herausforderungen bei der Inszenierung von Klanginstallationen.

Jernbergs Gesang reichte von zerbrechlichen Pfeiftönen bis hin zu durchdringenden Schreien, während Urstad Live- und aufgezeichnete Klänge mischte und Chancy versuchte, die Menschen über die Funkwellen zu erreichen. Holens Percussion-Setup war eklektisch: Holzblöcke, Rasseln, alte Dosen, Mini-Becken, Bögen, Schlägel, eine Schuhbürste, eine Snare Drum, Klangschalen – die Liste schien endlos. Die Inszenierung war ebenso beeindruckend: Einige Lautsprecher hingen über den Köpfen, andere waren auf dem Boden aufgestellt und sendeten die Klänge in unerwartete Richtungen. Das schlichte Interieur des Designhauses stand in einem schönen Kontrast zu der wechselnden Intensität von Klang und Stimme, wodurch sich das Erlebnis gleichzeitig menschlich und futuristisch anfühlte.

Es war meine erste Begegnung mit Urstad's Werk – und der Grund, warum ich dieses Interview machen wollte.

MI Ich finde es interessant, dass Du das erwähnst. Ich erinnere mich, dass Du auch die Aussicht erwähnt hast, die sich beim Blick aus den hohen Fenstern des Darmstädter Designhauses bot. Lass uns doch über diese Performance sprechen! Thomas Schäfer, der künstlerische Leiter der Ferienkurse, sagte mir, dass Du bei den Performances (zwölf 40-minütige Performances über drei Tage) ein relativ kleines Publikum haben wolltest, etwa 30 Personen, und dass Sie vor der Eröffnung mehrere Wochen in dem Raum verbracht haben. Das ist in der Welt der zeitgenössischen Musik ziemlich ungewöhnlich – normalerweise kommen Künstler*innen an, proben, treten auf und reisen wieder ab. Kannst Du mir mehr darüber erzählen, wie es dazu kam?

MU Ja, aber das mussten wir auch erst aushandeln. Ich glaube, es waren die zwei

Wochen vor Beginn der Aufführungen. Ich wusste, dass das nicht einfach sein würde, weil es teuer ist. Für Musikfestivals ist es viel schwieriger, Künstler*innen längere Zeit Zugang zu Räumlichkeiten zu ermöglichen, da die Anmietung von Konzertsälen viel Geld kostet. In der Welt der bildenden Kunst ist das ganz anders: Wenn man eine Ausstellung macht, hat man immer mindestens eine Woche Zeit für den Aufbau – das schafft man einfach nicht in ein oder zwei Tagen. Zum Beispiel hatte ich 2024 vier Wochen Zeit im Kunstnernes Hus in Oslo, um *Do You Hear That Whistling Sound?* vorzubereiten, bei dem 104 Lautsprecher an der Decke hingen. Ich habe dieses Werk direkt in diesem Raum komponiert. Es gab zwei identische Räume, so dass zwei Ausstellungen gleichzeitig laufen konnten: meine und ein weiteres Klangwerk.

MI Der Unterschied zur Musikwelt könnte nicht größer sein.

MU Absolut! In Darmstadt sind die Kosten vermutlich viel höher, aber für mich war die Zeit vor Ort von entscheidender Bedeutung. Ich musste eine frühere Komposition überarbeiten, weil mir klar wurde, dass sie im Designhaus nicht funktionieren würde. Der Veranstaltungsort beim Borealis-Festival war eine Fabrikhalle bei Bergen Kjött gewesen, während das Designhaus aus drei kleinen, miteinander verbundenen Räumen mit ziemlich viel Hall besteht. Ich arbeite gerne mit Geräuschen, aber in diesem Raum waren sie schwer wahrnehmbar. Das alte Stück dort aufzuführen, hätte einfach nicht funktioniert, also musste ich fast bei Null anfangen. Ich verwarf die ursprüngliche Idee und machte etwas Neues daraus – der Klang musste wirklich Teil der Wände werden.

MI Ich erinnere mich an Deine Antwort, als ich Dich direkt nach der Aufführung gefragt habe, was die größte Herausforderung bei der Anpassung des Stücks von Borealis nach Darmstadt war: »So ziemlich alles!« Lass Du



IONOS mit dem Soundingenieur Valentin Lux und dem Radioamateur Erik Chancy

mich das also umkehren: Was ist zwischen den beiden Aufführungen gleichgeblieben?

MU Amateurfunk und Kommunikation standen sowohl in Bergen als auch in Darmstadt Mittelpunkt. Ich habe dasselbe Material als Ausgangspunkt verwendet: eine Klangumgebung, die von einem Funkamateuren aus der Ionosphäre empfangen, zu einer Mehrkanalkomposition bearbeitet und über acht Lautsprecher auf dem Boden abgespielt wurde. In dem Stück geht es darum, wie wir kommunizieren. In Bergen unterhielten sich drei Funkamateuren im Raum miteinander und sendeten ihre Signale aus. Sie bildeten den inneren Kreis, das Publikum war der äußere Kreis und der dritte Kreis waren die Lautsprecher.

In Darmstadt hingegen stand Erik – der Funkamateuren – im Dialog mit der Ionosphäre, zusammen mit einer Sängerin und einer Perkussionistin. Sie kommunizierten miteinander und nach außen, fast wie in Morsecode. Ich bat sie, wirklich zuzuhören, was die

anderen spielten, bevor sie antworteten – das wurde zu einem entscheidenden Aspekt. In beiden Stücken war die Grundidee, dass Kommunikation ebenso viel Zuhören wie Sprechen bedeutet. Mit Morsecode oder über das Radio kann man nicht beides gleichzeitig tun – man sendet seine Nachricht, dann hört man auf und hört zu. Dieses Prinzip wurde zum Kernstück der Arbeit.

MU Und welche Rolle spielte Kurator Carsten Seiffarth bei *IONOS – Music in the Ether*? Wie sind Sie mit den unterschiedlichen Perspektiven umgegangen, die sich während der Arbeit an diesem Stück eröffneten?

MU Carsten ist ein erfahrener Kurator, der viel Erfahrung in der Arbeit mit Räumen hat. Es war fantastisch, Ideen mit ihm zu diskutieren, weil wir ein gemeinsames Verständnis davon haben, was das sein kann. Wir arbeiteten seit mehr als zehn Jahren zusammen: 2014, als mich singuhr – hoergalerie, ein Ausstellungsort für Klangkunst in Berlin, zu

einer Ausstellung einlud; 2017, als ich ein Jahr lang als Klangkünstlerin in Bonn tätig war; und letztes Jahr mit *Sounds of Bethany* in Berlin.

Er spornt mich immer dazu an, noch einen Schritt weiterzugehen, und oft sind es unsere intensiven Diskussionen, die ein Werk voranbringen. Für Darmstadt führte er mich in das Konzept der *Situations* ein und stellte mich vor einige Herausforderungen. Er und der Leiter Thomas Schäfer hatten beide die Originalversion von *IONOS* beim Borealis-Festival gehört und wussten daher, was sie erwarten würde. Er schlug zwei Musiker vor, während ich dafür plädierte, einen Funkamateuren aus Norwegen hinzuzuziehen, der das Stück bereits kannte. Letztendlich war ich begeistert, wieder mit so fantastischen Musiker*innen zusammenarbeiten zu können – das hatte ich seit vielen Jahren nicht mehr getan.

Eine Sache, von der sich Kurator*innen oder Institutionen manchmal provoziert fühlen, ist, dass ich mir als Künstlerin immer das letzte Wort vorbehalte. Ich sage: »Ich bin der

Kapitän.« Wir können Dinge diskutieren – sogar streiten –, aber letztendlich entscheide ich. Ich habe viele Jahre gebraucht, um das zu lernen. Dennoch ist ein Dialog immer möglich. So war es auch letztes Jahr in Oslo. Die Kuratorin dort, Ida Kierulf, war großartig. Sie wollte den Inhalt der Arbeit wirklich verstehen, auch weil sie den kuratorischen Text schrieb, während ich manchmal sehr vage sein kann. Wir hatten so gute Gespräche.

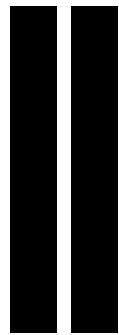
MI Vertrauen scheint mir der wichtigste Faktor zu sein: Vertrauen zwischen Künstler*in und Institution, Vertrauen zu den Kurator*innen, die herausfordern, aber auch zuhören, und das alles mit einer gemeinsamen Offenheit und Neugier, die das Werk über die Erwartungen hinaus wachsen lässt. ■

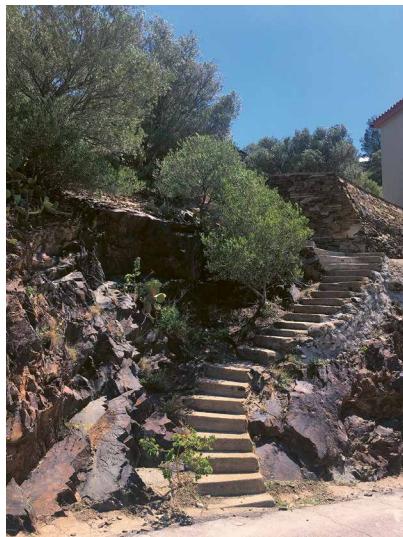
Marat Ingeldeev ist Musikjournalist, -kritiker, -forscher und -performer, dessen Texte u.a. in Bachtrack, VAN Magazin, Positionen, All About Jazz und Tempo erschienen sind. Er war Ko-Moderator des Podcasts *violet snow* (2022-24) und hält international Vorträge über Metamoderne, Musikästhetik und interdisziplinäre Performance.



IONOS mit der Perkussionistin Ane Marthe Sörlien Hoel

SPECIAL





Denktagebuch Portbou Teil 1

von Rosa Klee



▶ Track 1–12 zum
Anhören beim Lesen,
Kopfhörer empfohlen

In dem kleinen Ort Portbou an der Mittelmeerküste ist 1940 Walter Benjamin gestorben, auf der Flucht vor deutschen Nazis (und französischen Kollaborateur*innen). Er war ein jüdischer deutscher Philosoph, Übersetzer und Schriftsteller. Die Widerstandskämpferin Lisa Fittko half ihm wie hunderten Anderen bei der Flucht über die Berge. Dabei hatte er eine schwere und auffällige, sagenumwobene Aktentasche mit Papieren. Über dieselbe Grenze, aber in umgekehrte Richtung, waren 1939 viele antifaschistische Spanienkämpfer*innen nach Frankreich geflohen #Retirada.

In Portbou gibt es ein wunderbares Bauwerk / Denkmal / Monument, das mich gleich beim ersten Besuch (2024) so berührt hat, dass ich mir wünschte, ich könnte da mal lange bleiben. Genau dort, in diesem Grenzort, an diesem Monument, auf diesem Weg über die Berge, am Meer, wollte ich mich (weiter) mit Walter Benjamins Denken und Schreiben sowie (weiter) mit Mehrstimmigkeit befassen. Musikalisch und philosophisch, als Antifaschist*in in der Gegenwart. Mit Stimme/n in der Geschichte, diesem verrückten Wind, Fortschritt und Notbremse, der Frage der Umkehr (wichtige Bilder für Benjamin).

Aus der Projektbeschreibung des Projektantrags zum Projekt

Versuche über Mehrstimmigkeit – mit Walter Benjamin

In Portbou, dem spanischen Ort direkt an der französischen Grenze, fand Walter Benjamins Flucht vor den Nationalsozialisten 1940 ihr verzweifeltes Ende. Seine bergige Fluchtroute ist heute der »Walter-Benjamin-Weg«. In Portbou steht das Walter Benjamin-Monument von dem israelischen Künstler Dani Karavan. Das Denkmal ist jedoch nicht dem berühmten Philosophen gewidmet, sondern den »Namenlosen« – passend zu einer Notiz Benjamins zu seinen Thesen Über den Begriff der Geschichte: »Dem Gedächtnis der Namenlosen ist die historische Konstruktion geweiht.«

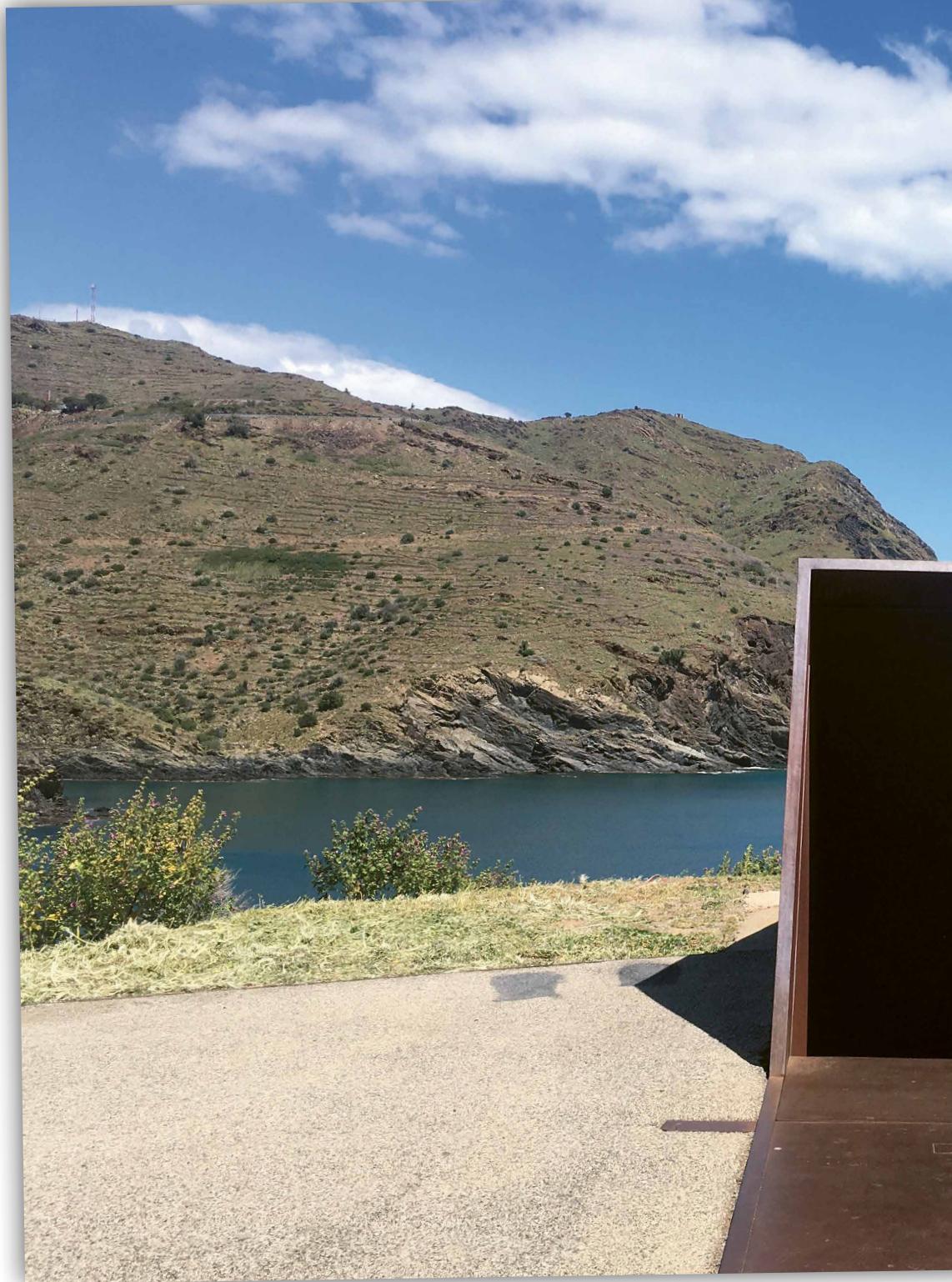
PASSAGEN/Umkehr

Das Monument trägt den Titel Passatges, katalanisch für Passagen. Mit diesem Denk-Bild beschäftigte sich Benjamin über Jahrzehnte. Ausgehend von der Beobachtung von Einkaufs-Passagen suchte er den Sinn des (spektakulären) Kapitalismus zu erspüren, der die Menschen nicht nur zwingt, sondern auch unterhält, erfreut, fasziniert. Gleichzeitig war Benjamins Weg über die Berge eine Passage zwischen Frankreich und Spanien, und Portbou wurde für ihn zur Passage zwischen Leben und Tod. All das wird einem an diesem begehbaren Denkmal bewusst, das selbst eine Passage ist. Allerdings eine, die man nicht – abwärts, ins Meer, den Tod – durchschreitet, sondern in der man (mit Blick auf die Namenlosen) umkehrt. Das (jüdische, messianische) Motiv der Umkehr ist wiederum zentral für Benjamins Geschichts- und Revolutionsverständnis. Sein »Engel der Geschichte« ist kein linear vorwärts stürmender Fortschritts-Engel, sondern er wendet sich um, kehrt sich um, der Wind weht ihn rückwärts. (Windig ist es tatsächlich immer, dort, wo das Monument steht.) Das »Immer so weiter« der kapitalistischen Fortschritts-Geschichte ist die Katastrophe – Benjamin fragt nach der Notbremse in diesem Zug.

Was das alles zu bedeuten hat, und wie es zusammenhängt, und was es für die Gegenwart heißen soll – auch meine körperliche Gegenwart in dieser Passage –, beschäftigte mich im Denkmal. Als ich es das erste Mal besuchte, hatte ich sofort den Impuls, darin zu singen, meine Stimme einzusetzen, die Wände zu betasten, zu klopfen, den Nachhall zu hören. Ich wollte, dass es klingt, dass etwas klingt. (Noch neben dem sehr lauten Wind). Und es stellte sich die Frage: Wie würde das klingen, oder wie soll das klingen, Benjamins Passagen, diese Passage hier, Benjamins Geschichte/n, sein Geschichtsverständnis, das alles?

GESCHICHTE/N

Wenn Benjamin über Geschichte schreibt, meint er keine Abfolge irgendwelcher historischer Daten, linear und teleologisch auf Fortschritt ausgerichtet. Stattdessen ist es vergangene und zukünftige Geschichte, das Machen von





Geschichte. Der Blick geht (auch) zurück, auf der Suche nach Möglichkeiten in der Vergangenheit, die sich nicht realisiert haben: Das Unabgegoltene in der Geschichte. Geschichte ist nicht abgeschlossen, Geschichte entsteht und verändert sich mit den Geschichten, die wir erzählen. Die offizielle / herrschende Geschichte ist immer nur ein Teil, die Geschichte der historischen Sieger.

Zum Glück erzählen wir heute auch Benjamins Geschichte – als einem Verfolgten des Nationalsozialismus. Gleichzeitig erzählen wir ganz viele Geschichten nicht: Wer kennt schon seine große Liebe Asja Läsic, die sein Denken Richtung Marxismus umgekrepelt hat; oder seine Ehefrau Dora, die er für sie links liegen ließ; oder Lisa Fittko, die seine Flucht nach Portbou geführt und damit erst ermöglicht hat. Auf eben solche Namenlosen (die doch Namen haben!) bezieht sich Benjamins theoretisches Denken immer, und sinnvollerweise auch das Denkmal von Dani Karavan – und das sehe ich auch als meine Verpflichtung. Es ist verrückt, dass man heute als Tourist*in mit Wanderschuhen und Snacks (im so deutschen Rucksack) eine gut ausgeschilderte Berg-Wanderung machen kann, die eine Fluchtroute war, die Leute im Dunkeln in Todesgefahr ausgehungert versuchten zu bewältigen. Wo entlang flüchten Menschen heute über Grenzen, und würde ich dort auch wandern? Welche Möglichkeiten haben Menschen, die heute auf der Flucht sind, ihre Geschichte/n zu erzählen, zu schreiben, und welche, ihre Geschichte zu machen?

MEHRSTIMMIGKEIT

Für mich als denkende / schreibende Musiker*in wirft das Fragen nach Mehrstimmigkeit auf.

Möchte man einmal Analogien zwischen Musik und Gesellschaft herstellen, so wäre die »Geschichte der Sieger« vielleicht eine einstimmige Geschichte. Oder eine mit Hauptmelodie, dominanter Melodie – alles andere wäre nur Beiwerk, Begleitung, müsste sich im Hintergrund halten. Wie wollen wir denn gegenwärtig Geschichte schreiben, wie sollen sich dabei die Stimmen zueinander verhalten? Welches Ideal wir haben von Zusammenleben, vom Verhältnis Einzelner zum Ganzen, von Besonderem und Allgemeinem, hat ja schon immer Musiktheorie/n und -praxen geprägt. Wagners Ideal – nah an der faschistischen Vorstellung von »Volksgemeinschaft« – war die Verschmelzung zu einer Gemeinschaft, die dann (auch musikalisch) über Menschliches hinauswächst. Schönberg demgegenüber graust es vor dieser Art Gemeinschaft, er wendet sich der Dissonanz zu, sowie barocker Polyphonie. Adornos Utopie ist das Verschiedenseinkönnen ohne Angst. Wie bekommt man das in der Musik hin?

Muss, damit Polyphonie gelingt, alles aufgeschrieben sein? Muss, gerade bei hoher (gesellschaftlicher, musikalischer) Komplexität alles festgelegt und voller Gesetze sein? Wie lässt sich improvisieren, ohne dass sich immer automatisch das Herrschende, Gewohnte durchsetzt? Glückt das Zusammenklingen / die Hörbarkeit von mehreren eigenständigen Stimmen / Melodien / Geschichten nur mit vielen Regeln, und wie soll das Lust / Spaß machen? Sind diese Stimmen einfach nur nebeneinander, individualisiert, isoliert, einander ignorierend, oder auch irgendwie miteinander vermittelt – wenn ja, wie? Kommt dabei ein Ganzes (ein Werk, eine Gemeinschaft, Harmonie, ...) heraus / ist das wünschenswert?

Gehen solche Analogien überhaupt auf oder führen sie in die Irre? Schließlich ist das eine Kunst, etwas Aufgeführtes, Gerahmtes, das andere gesellschaftliche und teils brutale Realität. Eben das wäre zu untersuchen! Vielleicht lässt sich was aus der Musik (oder Musiktheorie) für die Gesellschaft lernen. Oder aus der Gesellschaft (oder Gesellschaftstheorie) für die Musik. [...] Zusammen singen kann Gemeinschaft stiften. Doch Differenzierung ist wichtig: Was für eine Gemeinschaft wollen wir denn? Geht es um eine Einheit, und wollen wir die, auch wenn sie vereinheitlicht, ausgrenzt, gewaltvoll um sich schlägt; oder geht es um Verschiedenheit ohne Angst vor Gewalt, Diskriminierung und Herrschaft? [...] Wo helfen solche Analogien weiter und wo überhaupt nicht?

Im internationalen Erstarken des Faschismus stellen sich mir diese Fragen umso dringlicher.

Das Goethe Institut (München / Barcelona) ermöglichte mir den 4-wöchigen Arbeitsaufenthalt durch ein Stipendium für Unterkunft und Essen (400 Euro pro Woche), und brachte mich mit verschiedenen Menschen in Kontakt. Vielen Dank! Da die Re-/Produktionsbedingungen immer sehr relevant für ein (künstlerisches) Ergebnis sind, will ich sie offenlegen: Die Arbeit konnte für mich nur in meinem Urlaub (von meiner Haupt-Arbeit als selbstständige Musikpädagog*in) in den Sommerferien stattfinden. Von der Goethe-Wochenpauschale musste ich Unterkunft und Essen selbstorganisiert zahlen – sowie zusätzlich Miete und Fixkosten für meine Wohnung in Dresden, die ich nicht für einen Monat untervermieten wollte (ein Luxus, den ich mir nur leisten konnte, weil ich inzwischen gut auf meine Honorare für Klavier- und Stimm-Unterricht achte und meine Schüler*innen die Ferienzeit durchzahlen). Reisekosten gab es zum Glück oben drauf. Mit einer ›normalen‹ gebuchten Unterkunft wäre ich mit dem Geld nicht hingekommen, aber zum Glück konnte ich private Kontakte nutzen: Netterweise durfte ich 3 von den 4 Wochen ein Projekt des deutschen Mietshäusersyndikats, das El Casal in Portbou, bewohnen. Eine Woche musste ich wegen Bauarbeiten ausziehen, da wohnte ich in einem möglichst billigen AirBnB in Barcelona (mit schlechtem Gewissen, aber keine Energie für Klänge vorher) und dann noch ein paar Tage mit Rückenschmerzen in einem Ferienhaus von Freund*innen nahe Figueres (Danke!). Im El Casal gab es kein WLAN, weshalb ich viel Zeit mit meinem Handy auf dem Dorfplatz unten am Meer verbrachte, wo es öffentliches Netz gab. Es waren immer um die 30 Grad oder mehr, auch abends / nachts – und immer Strand / Urlauber*innen in Sicht- und Hörweite. Immerhin kein Ergebnisdruck – außer meinem eigenen (das ist der schlimmste). Dieses Tagebuch hier ist eine Art öffentlicher Projektbericht.

Ich wollte meine Fragen zu Mehrstimmigkeit in Musik und Gesellschaft ordnen, konkretisieren und auch musikalische Konsequenzen ziehen – ein Stück schreiben, nein, vorbereiten. Ein Stück, vielleicht bestehend aus Ausprobier-Anleitungen, für das Monument – oder auch eine musikalische Wanderung? Wollte Formate suchen, meine Gedanken zu bündeln, zu zeigen, zugänglich und besprechbar, diskutierbar zu machen. Sie mit *Benjamins mehrstimmigem Denken, seinem polyphonen Geschichtsverständnis* in Beziehung setzen. Der dortigen Mehrsprachigkeit (französisch, spanisch, katalanisch) zuhören,

dem Nachhall der Geschichte/n an diesem Ort. Ich wollte mich an/in diesem Monument aufhalten, *diesem begehbaren Denkbild. Was sich da alles bündelt, in dieser Passage! Wie genau das Denken Benjamins (über Geschichte) getroffen ist! Ich wollte dort sitzen und hören: Was ist schon da? Was fehlt? Was fordert es von mir, wie sollen wir heute Musik machen?*

Wie mir all die Menschen, Freund*innen und Wegbegleiter*innen (Asja Lācis, Lisa Fittko, Bertolt Brecht, Gershom Scholem, Hannah Arendt...), Worte und Zeiten (1940, 1936–39 in Spanien, 1933 in Deutschland, jetzt..) dort um die Ohren flogen, und immer noch fliegen! Wie sie untereinander, aber auch mit mir und meinen Freund*innen und Genoss*innen – und mit all den »Namenlosen« – darüber stritten, was jetzt zu tun ist.

Falls es jemand noch nicht mitbekommen hat: Wäre Walter B. nicht (unglücklich) in die Revolutionärin und Regisseurin Asja Lācis verliebt gewesen, und hätte sie keine Lust gehabt, sich wiederholt hart mit ihm zu streiten, dann hätte er weder Marx gelesen noch Brecht kennengelernt noch sich derart kritisch mit seiner Rolle als Intellektueller / Schreibender (als Kultur-Produzent) in den vorhandenen materiellen Verhältnissen auseinandergesetzt. Sie und er waren mit mir dort.

Ich habe viel aufgenommen (in mir, aber auch mit Aufnahmegerät und Handy), gelesen gehört gesehen gedacht gelacht, und habe versucht zu verbinden. Ich habe Menschen getroffen und Sprachen vermischt.

Ich habe mich an Lieder erinnert und sie in die Passage getragen. Ich habe am Monument (dem Monument?) Texte vorgelesen. Es ist mir ein säkularer Kult-Ort geworden. Ich habe so viele Fotos, kurze Videos, vor allem Audioaufnahmen. Wohin damit und wie?

Ich habe über die Verhältnisse nachgedacht, und über die Verhältnisse zwischen verschiedenen Stimmen, und dabei viel aufgeschrieben in einer Art Denktagbuch, versuchte es von meinem privaten Tagebuch zu trennen, obwohl alles ineinander fließt. In all dem fühlte ich mich Walter B. wieder sehr verbunden, auch seiner (für mich musikalischen) Art zu denken und zu schreiben, assoziativ zu springen, zu verknüpfen, was scheinbar nicht zusammen-gehört – und leider sind wir auch verbunden darin, an der Aufgabe des Formens, For-mulierens immer wieder zu scheitern. Wie soll man das Gesamtmelte zusammenstellen (komponieren)?

Aber ich will diese Gedanken ja teilen! Ich will ja mit euch darüber sprechen! Ich möchte weiterhin, dass daraus Anleitungen für praktische musikalische mehrstimmige Versuche werden. Ich will euch auch mit Audio-Schnipseln mitnehmen auf den Weg.

►1 (Im Monument)

Fortschritt 12 3 (altes Stück von mir,
Spieluhr spielt die Internationale)

Montag, 07.07.

Telefonate mit Flixbus → Man muss da einsteigen, von wo aus man gebucht hat – alles andere ist verboten, geht nicht, ›das System‹ hat mich dann schon gelöscht.

Die DB-Reiseverspätung addiert sich zu meiner.

Ich fühl mich ja Walter B. nicht zuletzt wegen seiner/unserer Verzetteltheit verbunden.

Gleichzeitig stehen mir solche Vergleiche nicht zu...

Dienstag, 08.07.

Neuer Servicemitarbeiter am Telefon. Diese Scheißjobs, der Arme...aber ich bin trotzdem angepisst. Ich sehe was, was er nicht sieht (im System). Quintessenz, wie gestern: Ich kann einfach was Neues buchen, gegebenenfalls sogar dasselbe wie vorher, nur jetzt in zwei Teilen und teurer...Naja, ich könnte ja später ein Formular ausfüllen, um was zurückzubekommen. Aber erst, wenn ich angekommen bin. Wie funktioniert diese Reisekosten-Abrechnung später?



Walter B hatte kein Deutschlandticket. Nur mal so als Feststellung. Leute of Color und Schwarze Leute schützt auch kein Deutschlandticket vor rassistischen »Fahrgastbetreuer«*innen. Kontrolleuren. Diesmal ging's nicht explizit rassistisch nur gegen Arme und für die Ordnung. Im Namen der Ordnung wies die Fahrgastbetreuerin sogar Nazis zurecht. 2 mal! Füße vom Tisch/von den Polstern. 1. »Sie sind doch hier nicht zuhause!«, 2. »Das macht man doch zuhause auch nicht«. Sie gehorchen stumm (Spoiler: Um später nach unten zu treten). Gleich beim Einstigen hatte ich dieses sweete Pärchen bemerkt. Fred Perry-Klamotten, gut, wer weiß... aber der Reichsadler. Prangte. Silbernen auf schwarzem (Pullover-)Grund. Damit man auf JEDEN Fall weiß, woran man ist. Fick dich. Den Ring (Totenkopf?) und das Tattoo auf dem Handrücken (irgendeine (Sonnen-?)Rad-Abwandlung? Runen?) kann ich nicht zuordnen. Ich machte gleich ein Foto – wer weiß, ne. Seitdem in Habachtstellung. Chemnitz steigt eine ein, setzt sich direkt in den Nazipärchen-Vierer, denen gegenüber, klappt den Laptop auf, die schlafen und müssen ihre Köpfe erheben, sicher not amused...wow, wie selbstverständlich sie sich hinsetzt...Kurz vorm Aussteigen in Zwickau spuckt der Nazi ihr ins Gesicht. Zack, weg.





Ich fassungslos, sie gefasst. Zugbegleiter sagt uns: Zugnummer, Türnummer, Bundespolizei. Ich so: Reichsadler. Ich hab Fotos. Unten dran Keltenkreuz statt Hakenkreuz. Sie überlegt, ob sie was falschgemacht hat, die komisch angeguckt hat... darum geht es nicht. Raum wollten die. Platz an der Sonne. Oder Raum im Osten... Jedenfalls nicht von einer Frau im Alter ihrer Mutter gesagt bekommen, dass sie ihre Füße runter nehmen sollen. Wir wägen ab: Anzeige ja/nein, wird die Polizei wohl sensibel mit Daten umgehen, nein. Immerhin sind wir grad beide nicht alleine. Ich erzähle ihr, wohin ich gerade unterwegs bin. Sie stellt treffend fest: *Jaja, die Reise hat schon begonnen...* und ich sage: dadurch rücken sich für mich auch die Dimensionen zurecht – mein Unbehagen – Zugverspätung, Busausfälle, Draufzahlen, Nazispucke, Ticketkontrollen – später dann auch noch volle Busse, respektlose Mitreisende, Gestank, zu wenig Beinfreiheit,... ist NICHTS gegen das von (damals oder heute) Flüchtenden, Illegalen, Verfolgten, denen Leute den Tod wünschen/aktiv an ihrer Ermordung arbeiten. Das heißt nicht, dass ich nichts fühlen darf, weil privilegiert. Aber wie viel sollte es darum gehen, wie ich mich fühle??

Wann hätte ich eingegriffen? Hätte ich gleich seinen beschissenen Style kommentieren müssen? Was hätte das gebracht?
Die können doch nicht immer so da sitzen, ohne Gegenwind?

Mittwoch, 09.07.

Guter Bahnhof in Montpellier. Man wird in der Hitze von oben besprüht. Es laufen Wohnungs-/Obdach?lose/Bettler*innen herum, es spielt auch jemand Klavier – schön. Es gibt Steckdosen und WLAN. Lio-Train bringt mich zum Ziel. Währenddessen eins von Benjamins »Hörmodellen« gelesen.

Viele Rammstein-T-Shirts? Audio-Aufnahmen: Müllentsorgung vor der Grenze plus Pfeifen. Grenzübertritt Cerbère nach Portbou. Noch heißer Zug in Portbou Bahnhof. Zikaden/Wellen.

So ist es heute, die Grenze zu überqueren (für mich, für andere). Klar ist mein Thema eine Konstruktion. Komposition. Den Namenlosen ist sie geweiht.

► 2 (Am Monument, sitzend auf dem Würfel oberhalb)
Textpassagen aus Benjamins Einbahnstraße: Fächer / Flagge

Als wenn ich, wenn ich so oft wie möglich hin und her über die Grenze fahre, sie ein bisschen offen halten könnte. <3

Zugbegleiter rauchen. Ablösung? Feierabend? Ist der letzte Zug heute. Er steht für circa 10 Minuten. Drei orangene Müllmänner pfeifen. Danach kann man nicht mehr aufs Klo (verriegelt). Diesmal keine Polizeikontrolle.

► 3 (Im Zug)

Grenzüberfahrt aus Richtung Cerbère, pfeifender Müllarbeiter

Bäume mit lustigen Augen begrüßen mich.
Die Baumschals müssen viele Leute gestrickt haben.
Gruppe älterer Menschen mit einem Redner, der was mit
»Anticapitalista« sagt. Ich würde gern Catalan verstehen.
Essenswagen: »Xurros since 1940«?!
Komme im El Casal [Mietshäusersyndikats-Projekt] an.
Heimelige Zecken-Sticker. Außenküche, Dach aus Weinreben.
(Man läuft nur eine halbe Stunde bis Cerbère!
Anderer Weg nach Frankreich)

Donnerstag, 10.07.

Garten gießen... Schön! Hörstück von Claudia Kalász mit Kaffee und Keks.



Radionovela Niemandsland,
2023, dt./span.

Asja Lācis: Hey Walter, warum ist nichts von dir zu hören,
angesichts des Faschismus? <3

► 4 Auf der Terrasse des El Casal, meiner Wohnung

Überwindung, in die Bibliothek zu gehen, wieder P.: Do you speak English? No. French? En peu.... Wir führen wieder ungefähr das gleiche Gespräch wie vor einem Jahr. Ich erinnere mich nach paar Sekunden an genau ihn/das. Er sich auch? Eventuell steht sein Tisch andersherum, es ist ein Regal mehr mit Büchern voll. Er weist auch wieder auf dasselbe: Hier stehen Benjamins Werke, dann kommt »die Philosophie«, dann Literatur(-wissenschaft), dann Judentum, dann Spanischer Bürgerkrieg. Alles in verschiedenen Sprachen. Ich sage auch wieder ungefähr dasselbe – was ich mir eben auf Französisch zutraue. Was ich bin/mache. Dass ich das Durcheinander/Nebeneinander mag, die verschiedenen



Sprachen, und dass der Spanische Bürgerkrieg dazugehört...
 Letztes Jahr hat er mir noch allgemein was zum Haus/den Plänen gesagt, zur W. B. Summer School, zum Raum, zur Nutzung...
 Jetzt bin ich ja dienstlich hier – er bietet mir an, auch außerhalb der Öffnungszeiten zu kommen. Morgen. Ich sage, dass ich PP. kontaktieren will. Schön, gleich morgen? Er: Sorry für mein Englisch. Ich: Sorry für mein Französisch.



// Der Typ, der bei [Restaurant X] arbeitet, nervt. Schon im April...
 Er erkennt mich wieder, und auch seine Flirt-Ambitionen. Ob ich alleine hier bin. Ob ich was trinken will. Nee. Mann... Bin ich immer zu freundlich? Muss ich immer erst sagen: Verpiss dich?
 »Ich möchte allein sein« glaubt er mir nicht. [gehört Sexismus in ein Arbeitstagebuch? Ja, die Geschlechterverhältnisse prägen mein Denken mit und gehören zu meinen Arbeitsbedingungen]

Heterophonie Homophonie
 Monophonie Polyphonie
 Kakophonie Misophonie



Schon Gedanken Richtung Oper [nächste Woche in Barcelona]. Worauf würde ich achten? Verhältnis Musik – Text/Story. Eine Benjamin-Oper von mir würde eher (na los, raus mit den Ansprüchen!) weniger auf die Story (AUCH, aber) eher auf sein Denken von (hi)stories abziehen. Wäre nichtlinear, Vergangenheit/Gegenwart/Zukunft (Afrofuturism trifft Simone Weil im Kreis). Musik fragmentarisch, collagiert, zitiert, Passagen, Umkehr! Whatever that is, (wie geht das praktisch?)

*Und die Aneignung der Produktionsmittel durch die Musiker*innen
 (// das Publikum?) → (Co-)Komposition? → Übernahme des
 Opernhauses durch die Arbeiter*innen als Kollektivbetrieb.*

*Monument: Etwas »Historisches« dort hintragen, Klage, Erinnerung.
 Lascia ch'io pianga – der ewige Begleiter. Als Chanson/Pop/
 Schlager (ist ja heute einer)? Verschiedene Stimmen/Zeiten –
 Passage!*

Aber ich trau mich nicht, dort zu singen! Später?

► 5 (Im Monument)

Lascia ch'io pianga – Schlager/Pop

Dieses Denkmal möchte, dass wir in ihm/aus ihm heraus laut werden! Nicht nur betreten (betreten betreten), bedröhlt...

aber ich will auch niemanden stören. Nachts?
trauen – trauen – trauern – Zeichnung von F.

► 6 (Im Monument)

Hymne der Mujeres Libres, der freien Frauen in der CNT, von 1937
(Musik von E. Sanginés, Text: Lucía Sánchez Saornil), Unterbrechung
durch andere Besucher*innen – peinlich

// Versuchsanordnung: immer, wenn man runtergeht, muss man ausatmen, und hoch einatmen (das je andere verstecken).

Wie verhält sich *Lascia ch'io pianga* zur Hymne der Mujeres Libres?

Erinnerung an meine zwei Glockenspiel-Versionen
(eins kämpferisch, nach vorne, also ausgeatmet, Marsch. Eins
Chanson/Schlaflied, dreiviertel, langsam, immer langsamer)

► 7 (Im Monument)

Mujeres Libres Hymne: treppab – Umkehr – treppauf

Gesammelte Schriften I, Seite 1241: *Schwerer ist es, das Gedächtnis des Namenlosen zu ehren als das der Berühmten. Dem Gedächtnis der Namenlosen ist die historische Konstruktion geweiht.*

Das Gedächtnis der Namenlosen zu ehren oder des Namenlosen?
Da steht DES!

Der einzelne Namenlose (vs. die vielen Berühmten) als Individuum, Besonderes? Oder das Namenlose in der Welt?
Oder das des Namenlosen schlechthin, also G'ttes?

Vier Teile des Monuments: Diese Röhre (eigentlich wird immer nur die wahrgenommen), dann der (Aus-)Weg (Schienen?) bis zur gegenüberliegenden Wand, dann noch weiter den Hügel hinauf die kleine Treppe (aufwärts? Eher ein Podest) mit Blick auf den Olivenbaum an der Friedhofsmauer, dann noch weiter oben der Würfel mit Blick auf das Meer, durch einen Zaun hindurch. Ort zum Nachsinnen?

► 8 (Am Monument – Würfel oberhalb)

Benjamins Engel (aus: Über den Begriff der Geschichte)

Sammelband (von 1995) über das Monument von Dani Karavan in der Bibliothek:

* Vorwort Sieghardt von Köckritz: Als würde das Denkmal vor allem Deutsche ehren, deutsches Wissen, Denken, Kultur, Kunst, Deutschlands geistige Tradition repräsentieren, die

Exilierten... Für den Frieden... »Kontinuität der deutschen Kultur aufrechterhalten und für die Idee eines besseren Deutschlands stritten« OMG würg



Würfelsitz – Ausruhen. Katalanischer Totenkult? Wiedertreffen vor dem Dunkelwerden?

* Ingrid Scheurmann: Text schön, 87 Stufen, 2,35 m hohe Wände, einsame individuelle (Kunst-)Erfahrung. Nur leise dringen Vögel lustig/Leben/Geplätscher heran, belebter Platz. Glasscheibe zwingt den Besucher zurück. Notwendigkeit des Weiterlebens. Eingededenken – wird das ernsthaft mit »mindfulness« übersetzt? Olivenbaum, Israel – Frieden, Freiheit, Überleben, frische Früchte, Hoffnung, herb.

* Gil Percal: Einschnitt »wie eine Wunde im Gebirge«

* Heribert Mitja (Stahlbaufirma)! Dani Karavan habe in allen Beteiligten den Künstler geweckt... Inwiefern? Erinnerung an Nono – mit den Arbeitern reden?

Schöne Zeichnungen/Entwürfe von Karavan! Der Zaun/der Strudel/der Olivenbaum...

Klang und Musik bei Walter Benjamin, das Buch werd ich noch ewig mitschleppen. Dauerleihe aus der SLUB [Dresden], kaufen zu teuer, aber scheinbar will es seit langem auch niemand sonst. Wird immer schöner – trau mich nie, mehr als paar Sätze weiterzulesen, es ist alles so schlau.

Zum Beispiel: Musik ist das, wo die Vergänglichkeit als schön erlebt werden kann / das Vergehen glücklich macht (in welchem Text war das?)

Sonntag, 13.07.

Treffen mit P. (Präsidentin Fundacio Angelus Novus uvm.) Was hat musikalisch alles schon zum Denkmal/am Denkmal stattgefunden? [Einiges...]

Angelus Novus Opera – played in Madrid. 2015
Jorge Fernández Guerra, Teatros del Canal, 10 Minuten
Kammeroper. Musik: Joan Carlos Garvayo.



DVD? Es gibt nur ein Exemplar in Girona... Später dann noch als komplettes Audio im Internet gefunden:



Angelus Novus-Oper, 2015

2023 wurden Fragmente der jetzt kommenden Oper [Benjamin in Portbou von Antoni Ros-Marbà, UA 19.07. im Liceu Barcelona] schon am Friedhof Portbou aufgeführt.

Tip: Kanon/local canons!! → Red Book of Montserrat 14. Jhd.? (End of Medieval Age)

Montag 14.07.

Brecht – Politische Schriften! [viel rausgeschrieben]

Erinnerung an schönste Adorno-Worte: zart wäre einzig das gröbste / ohne Angst verschieden / auf dem Wasser liegen

Und Arendt. – Welt, Anfang, Wunder.

An Scholem über den Engel. Wo sind Texte von Asja (ihr proletarisches (Kinder-)Theater)? – heftiger Freundeskreis.

Dienstag 15.07.

(J. kennengelernt, sympathisch fremd mit katalonischem Antifa-T-Shirt, allein schreibend)

Musiktip auf Catalan: »Boig per tu« (Sau) »La Casa de Bernarda Alba« (Garcia Lorca)

Mag genaue Wörter: »Quel aroma a petricor.« – It smells like the ground in the forest after rain.

Arrebol – Sunset Colour



Donnerstag, 17.07.

Welches Format soll das hier kriegen? [...] Wieder mal wird am Ende erst klar sein, was es überhaupt wird, und was zur Herstellung nötig war. Aber müsste man da nicht (politische, künstlerische) Entscheidungen treffen? Was weiß ich, es ist heiß, es



wächst mir über den Kopf, ich versuche es mit ehrlichem Durcheinander. Aber ich muss es formen, wenn ich mit euch reden will – über diesen Ort, was er mir bedeutet, was Benjamin und sein Denken und Schreiben mir bedeutet, und auch euch bedeuten könnte.

Das alles schreibe ich auf Papier. Weil ich ein bisschen in der Zeit hängen geblieben bin. Mitgebrachtes Papier sogar: Dieses Buch hier, in das ich schreibe – mit Füller und Tinte schreibe, ich Anachronistin (Anna Chronistin?) – enthält vorne den Anfang meiner Masterarbeit [über Walter Benjamins kurzen Text Kapitalismus als Religion]. [...]

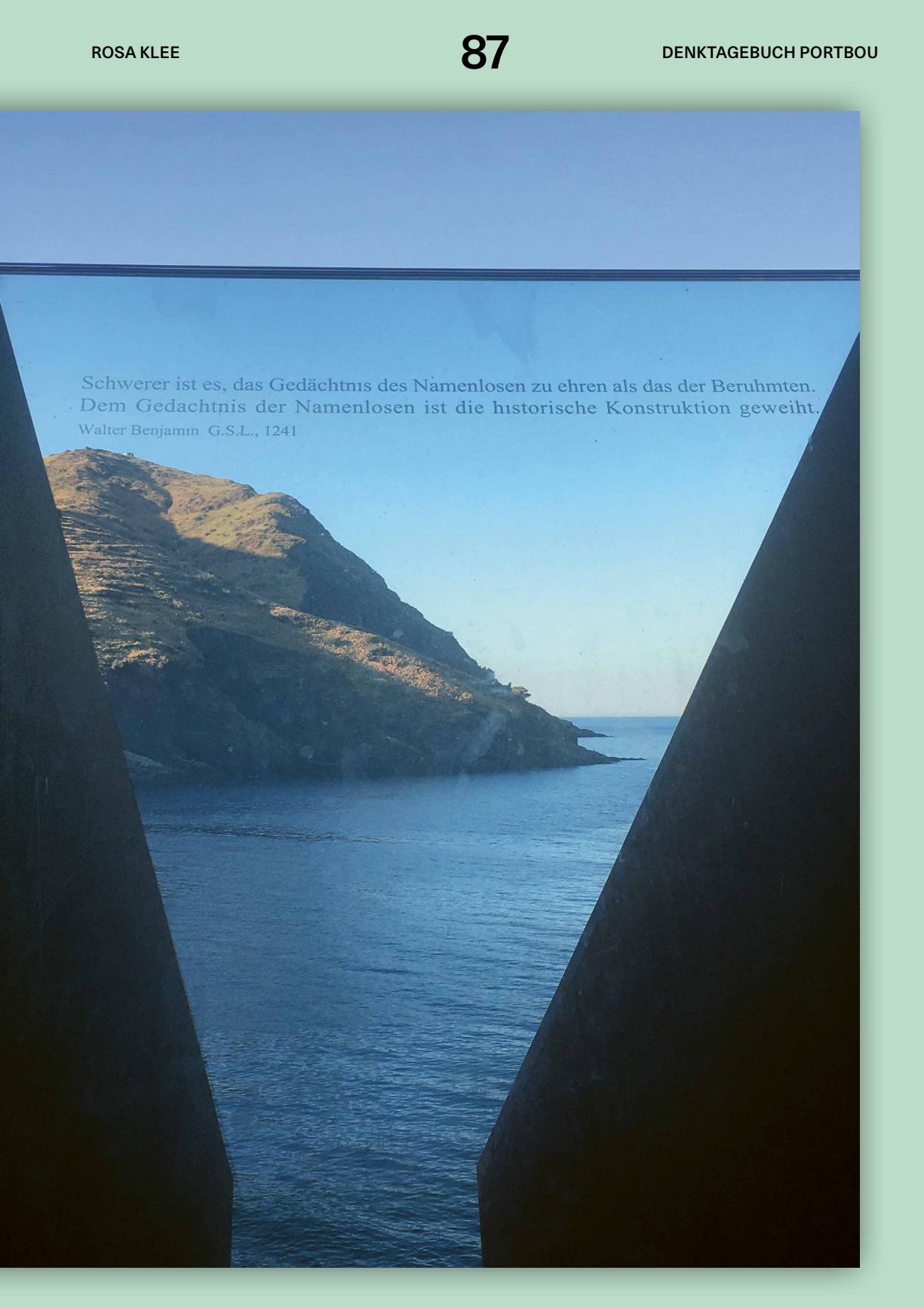
// Es war mir immer klar: ICH wäre diese nervige Person [Benjamin], die unbedingt irgendwelche Papiere irgendwo lang schleppen muss. Auf die andere Rücksicht nehmen müssen, und dabei gegebenenfalls wütend/genervt werden. Ich weiß nicht, ob ich dafür die Flucht anderer gefährden würde...

Ich bin aber auch Asja. Ich war schon mal mehr Asja als jetzt, und ich kenne Leute, die sind viel mehr Asja als ich. Ich habe eine innere Asja. Von den äußeren habe ich mich ein wenig distanziert, weil ich die ständige Konfrontation nicht aushalte. Wofür steht nun hier also Asja? Eigentlich ähnlich Brecht: Man soll nicht sinnlos/nutzlos denken. Antiintellektuell sind die beiden nicht, man SOLL denken, auch über Gesellschaft, aber eben nicht, um zu denken oder weil es schön ist, sondern zum Zweck der Revolution. Oder der Verbesserung der Lage der Arbeiterklasse. Der Armen und Geknechteten. Die man eventuell selber ist – oder eben auch nicht.

Es ist gemein, ich kenne Asja gar nicht. Nur von Walter und seinen Freunden aus. Vielleicht war sie in anderen Beziehungen die Poetische – kam ja vom Theater! – und Zarte. Neben Walter stelle ich sie mir eher als robuste, solide, anpackende Genossin vor. Die auch die unangenehmen Aufgaben übernimmt, die selbst nicht hervorstechen will aus dem Kollektiv – heute vielleicht würde sie in Prosygika wohnen, oder auf dem AZ-Plenum hocken und Protokoll schreiben. Außerdem auch noch charismatisch...

Es geht ja hier nicht nur um Menschentypen... sondern um die Frage: wie sollen wir die Revolution machen? Dem Faschismus trotzen? (Was ungefähr dasselbe ist.) Sie haben sie sich auch gestellt. Und: wie müssen wir dafür verfasst sein? (Das fragt man sich heute ständig, wie man sich selbst wohl bearbeiten müsste, um...). Was bedeutet das für die Musik? Ist, wer nicht tüchtig anpacken will oder kann, direkt raus aus dem revolutionären Subjekt oder Projekt? Die solidarischen Bürger/Künstler oder Intellektuellen, die prekär leben, aber doch nicht in





Schwerer ist es, das Gedächtnis des Namenlosen zu ehren als das der Beruhmten.
Dem Gedächtnis der Namenlosen ist die historische Konstruktion geweiht.

Walter Benjamin G.S.L., 1241

völligem Elend – sind die sowieso raus? Muss man denen/uns am Ende die Tasche tragen?

Irgendwas an diesem Ekel gegen die Untüchtigen, Herumdenkenden, Verzärterten, Blassen (die nicht draußen/schwer arbeiten), ist auch tendenziell faschistisch.

Als wenn Benjamin schon in den Texten immer wieder seinen eigenen Typ Mensch verteidigt hätte: STOP! ruft er diesen Revolutionären zu, und auch ihren Vorbildern/Vorvätern. Marx konkret. (Schon bevor er ihn gelesen hat...) Ist er einer von diesen immer kritischen Ex-Antideutschen, jetzt Ideologiekritikern? Die immer alles Praktische, jeden gesellschaftlichen/utopischen Versuch sofort in der Luft zerreißen? Aber die beziehen sich lieber auf Adorno, nicht auf Benjamin – und das hat inhaltliche und auch stilistische Gründe (...wie die schreiben). Nicht mal dazu/nicht mal denen ‚taugt‘ Benjamin (YES!).

Adorno zerreißt, Benjamin bewahrt/streichelt.

»Sich im Alltagsgeschäft die Hände schmutzig machen« – ich bin ja wenigstens Gewerkschaftsmitglied. Aber aus deren aktiver Mitgestaltung zurückgezogen, gekränkt? Dass nicht alles so gemacht wird, wie ich es für schön und gut und richtig halte? Und konfliktscheu sowieso. Anderen fällt das leichter – scheinbar (oder mache ich es mir so nur leichter? Und ist das schlecht?) Was kann da meine Rolle sein? Immerhin bin ich auch (noch) nicht in der Uni geendet. Oder in einer Galerie... und ich habe noch Freunde da und dort. Mich nicht losgesagt von den Aktivisti und auch nicht von den Schöngestigten. So eine Brückenperson war eventuell Benjamin. Ich aber mit etwas mehr Asja-Anteil.



Wie wär's nun, diese Story, die jetzt eine Geschichte ist, wo man sich eben in Figuren hineinversetzt – oder deren Argumentation verfolgt (nicht nur Individuen!) – als episches Theater aufgeführt zu sehen? Wo man Vorgänge versteht statt sich einzufühlen? Haben sich das die Produzierenden von Benjamin Oper 1 (2015) und 2 (2025) das auch gefragt?



► 9 (Am Monument – Würfel)

Lucia Sánchez Saornil (Mujeres Libres) zur Frauenfrage

Freund*innenschaften. Ich habe dabei:

(weil ich eh mit euch zusammen denke und lebe (No Solo))

* die frischfertige Doktorarbeit von I. über queere Historiographie/das Queeren von Geschichtsschreibung – wunderschön gebunden und gesetzt

- * Die starke Masterarbeit von J. zu Gewalt in queeren (Liebes-/romantischen) Beziehungen
- * L.'s Klavierstück – darin »gratitude and rage«/»Abbruch (verausgabt. Mit sehr flachen Händen zu spielen)«
 - * Die pragmatische MA-Arbeit von T. (die ich eher mit der Farbe Blau verbinde) über Demokratisierung in Mini-Kulturbetrieben, die keine Gewerkschaft haben
- * Die duftende Bewerbung von F. für eine Promotion zu Duft/Geruch und Erinnerung.

Zum Feiern, weil ich stolz bin auf alle, zum Korrekturlesen, zum Reindenken/Mitdenken, als Inspiration – einatmen... Wonach riecht es hier? – Ich schweife ab.

Freitag, 18.07.



Verschiedene Vorstellungen von ZEIT(en)/Richtung (Zeichnung: Linie, Kurve, Kreis, Hüpfer/Zeitsprünge zurück, Spirale, Schlaufe wie bei der Waschmaschinen-Arie [von mir])

ORT als (auch zeitliche) »Passage« – durch, zwischen

► 10 (Im Monument)

No going back (Kein Zurück), feministisches Lied aus dem Bergarbeiterstreik von 1984 in Großbritannien, treppab laufend

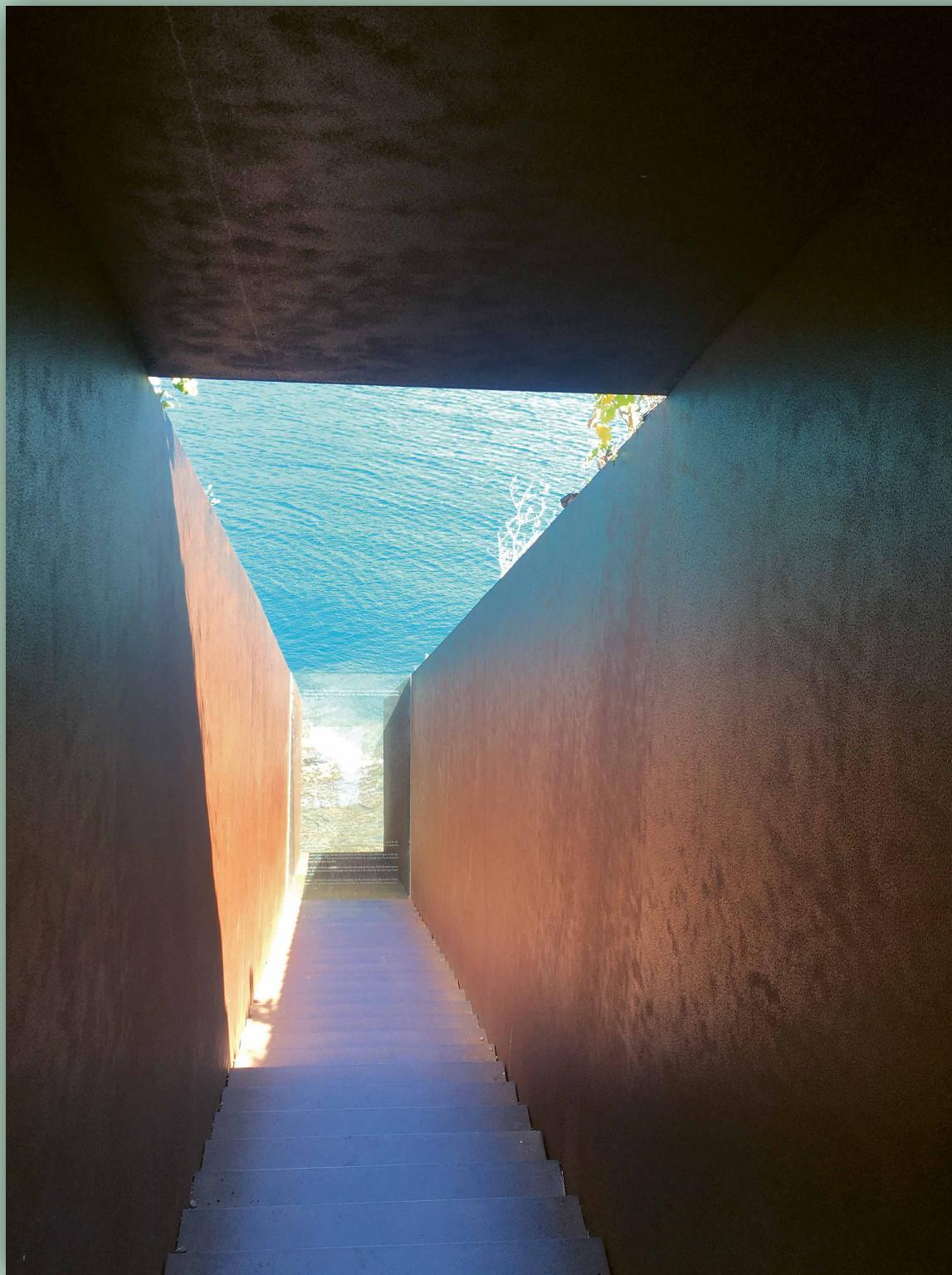
Wie können wir uns am gemeinsamen Singen erfreuen, ohne Nähe zu rechter Gemeinschafts-Ideologie? *Wie sind andere Verhältnisse(!) zwischen Stimmen möglich (und für Antifaschist*innen wünschenswert)?*

→ andere Re-/Produktionsverhältnisse!

Gegen den Faschismus hilft nicht die Bewahrung der bürgerlichen Kultur, auch nicht nur neue ästhetische Formen, sondern: Umwälzung der Produktion(-sverhältnisse), Rezeptions- (mit Brecht/Läcis) + Reproduktions-Verhältnisse! [Technische Reproduktion – Benjamin, aber auch gesellschaftliche Reproduktion – Feminismus!]

Was soll das konkret heißen?

Alt/klassisch/bürgerlich wäre: Komponist _ schreibt ein Werk. Andere (Interpret*innen, klassische Musiker*innen) führen das auf. In einem Konzertsaal. Angestellte werden bezahlt und man hofft auf einen Preis und Ehre. Die Ehefrau macht Essen und organisiert das Leben. Klassisches musikalisches Material?



Neoliberaler/kreativer wäre: queere Komponist*in schreibt Versuche. Andere (Interpret*innen, keine (!) klassischen Musiker innen, Laien) führen das ganz partizipativ auf (vielleicht durften sie auch schon unbezahlt mitdenken/(- komponieren). Auf jeden Fall nicht (!) im Konzertsaal, an einem ganz ungewöhnlichen Ort. Niemand wird bezahlt. Alle kümmern sich um ihr Essen und Leben selber. Geräusche/Dinge sind das musikalische Material, ganz überraschend.

Drittes? Wäre vielleicht: Verhältnisse/Art und Weise/Material orientieren sich an der Sache (dem Thema? Der Revolution? Zirkelschluss...), menschlich/kollektiv gesetzten Zielen? Was ist darin meine Rolle? Brecht-like? Im Film (Lars Eidinger) wirkte er recht nervig.

Die Schwimmgruppe heißt MEDUSES Portbou! Singen die auch?

Einbahnstraße: Flagge _ _ _ auf Halbmast.
FÄCHER!!!

Kindheitserinnerungen – Spieluhr!

Benjamin Kritische Gesamtausgabe von 2010 sieht so schön aus! Teil »Manuskripte- Entwürfe und Fassungen«: Aufgabe (später/ zu Hause): die Wind-Stellen/Lufthauch/Sturm in den verschiedenen Fassungen raussuchen und vergleichen!

Rassistische »Ausschreitungen« in Murcia! Erinnerung Chemnitz

Samstag, 19.07.

Zug nach Barcelona. Der RE50 heißt hier R11 (vollgestopft). Nicht ich, sondern mein Beutel »trägt Broccoli Smoothies Quinoa und VERANTWORTUNG« – pff In solchen Slogan-Wahrnehmungen, dem Lesen/Interpretieren aller Werbebotschaften bin ich mit Walter B. verbunden (Einbahnstraße).

Übelst nervig bei Benjamin: die Stellen über Frauen, Prostituierte (Slut), Dirnen... verdrückst erotisch, auch sexistisch...
da muss ich immer schlucken...

// Kapiere jetzt erst, dass Figueres von Figue [Feige] kommt!
Wo war noch mal diese Stelle, wo Benjamin sich Feigen kauft
und sie überall hin steckt/stopft/unterwegs isst/frisst,
halb geil, halb angeekelt...

// So schön, dass mir Slut [eine Band] wieder eingefallen sind!
[mit ihren Dreigroschenoper-Bearbeitungen]

► 11 (Neben dem Monument)

Zweites Dreigroschenfinale, die Band Slut auf Kopfhörern, Wind und Glocken

Überhaupt ist einiges meiner Arbeit bisher gewesen:

ERINNERN – zum Beispiel an Lieder.

// Überall Nirvana T-Shirts... Geht's bei diesem Hype, dieser Mode darum, dass so viele Leute das anziehen(-d finden) / meinen, dass sie das kleidet dass das so viele Leute kleidet – geht es dabei um die Band oder das Jenseits? (Känguru-Zitat)

// Was mit Kanon machen! Wiederholung(sZwang) –

Unterbrechung?

Wiederholung nur als regressives Symbol? Oder auch emanzipatorisch als »andere Zeit«?

Fragen an Musik und zu Benjamin:

- * Wie wird mit Wiederholung umgegangen?
- * WAS wird überhaupt wiederholt/variiert/verarbeitet?
- * Gibt es Stillstand/Stillstellung, Notbremse, Unterbrechung? WIE?
- * Umkehr(ung)?

Ich hab aus Versehen den Müll mitgenommen statt wegzuschmeißen – »trägt Verantwortung«

→ Gerhard Scheit: »Mülltrennung« im Müll der Kulturindustrie – wie deutsch ist das?

Methode? zusammenziehen, was (nicht) zusammen gehÖRt, (ge)hören üben statt gehorchen

► 12 (Auf dem Markt)

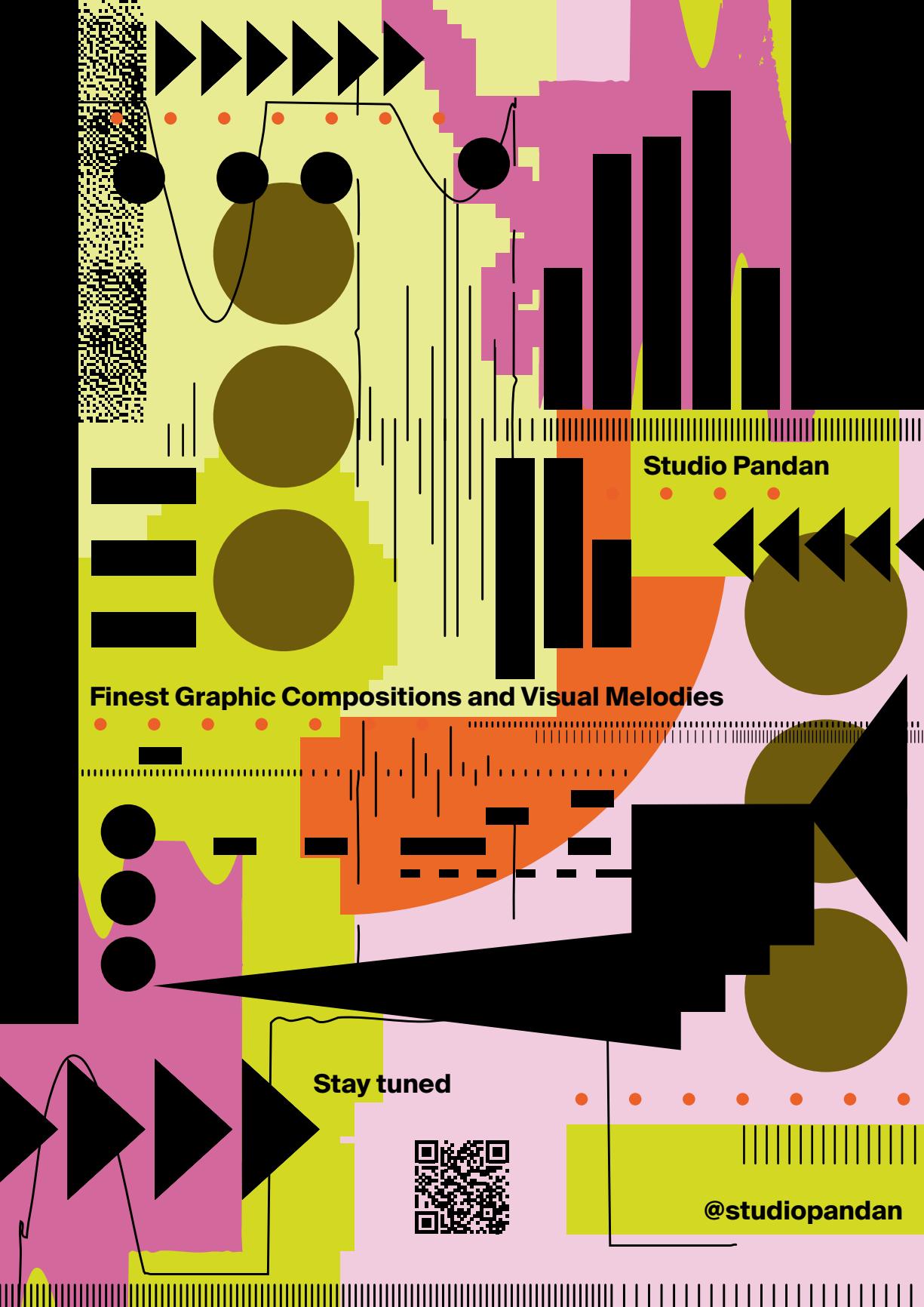
Fächer für 1 Euro

DIE BENJAMIN-OPER...

Wie wird es weitergehen?

Teil 2 des Denktagebuch Portbou folgt in #146





Studio Pandan

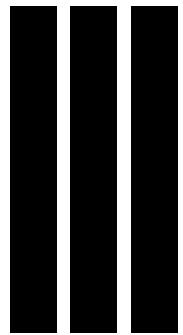
Finest Graphic Compositions and Visual Melodies

Stay tuned



@studiopandan

POSITIONEN



F E S T I V A L

Ultima Oslo

11.–20. September 2025

Ein Festival wie Ultima ist eine großartige Gelegenheit, eine Stadt zu entdecken. Bei der diesjährigen Ausgabe stehen mehr als 50 Veranstaltungen verteilt auf 10 Tage auf dem Programm, darunter Konzerte, Installationen, Talks, Performances, Mini-Festivals, Filmvorführungen und mehr. Seit jeher dezentral organisiert, führt das Festival auch dieses Jahr neben seiner Hauptspielstätte Sentralen an eine Vielzahl von Orten im ganzen Stadtgebiet, wie der Domkirche, dem Opernhaus, verschiedenen Galerien, Museen und Bars sowie einigen mobilen Bühnen.

Das Festivalthema »We want to move it move it« ist also vor allem als Aufforderung zu verstehen: als Publikum muss man in Bewegung sein. Inhaltlich ist das Konzept offen für Interpretation, so dass eine extreme Bandbreite an musikalischen Praktiken darin Platz findet. Besonders deutlich wird das an einer Reihe von Formaten, die wie Festivals im Festival funktionieren. Das Ensemble Ictus aus Belgien präsentiert etwa auf einer Seitenbühne der Osloer Oper mit Unterstützung des norwegischen Trio POING und dem Schweizer Ensemble Contrechamps die neueste Version seiner bekannten *Liquid Rooms*. Das Programm mit dem Namen *A Perfect Life* gruppert um Stücke aus Robert Ashley's TV-Oper eine bunte Mischung aus unterschiedlichsten Ästhetiken und Stilen, darunter den Hit *O Superman* von Laurie Anderson, die poppig-croonenden *Mahler Mixtapes* von Eivind Buene oder Jessie Cox' organische Materialstudien für Schlagwerk. Das Ganze ist unterhaltsam kuratiert und in seiner glänzenden Performance geradezu beißend.

Im ikonischen Vigelandmuseum gibt es am Sonntag ein weiteres Potpourri in Form eines mehrteiligen Konzertabends. Es ist ein verhangener, regnerischer Tag und den Auftakt

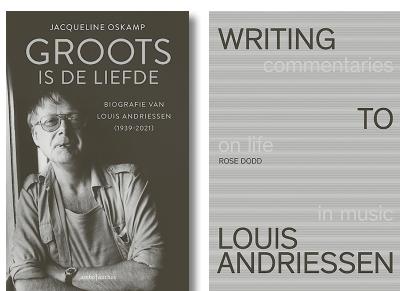
macht am späten Nachmittag im Innenhof Brian Bamanya a.k.a. Afrorack aus Uganda, der auf seinem modularen DIY-Synthesizer mit live zugespielter Kalimba und Perkussion einen hypnotischen Polyrhythmus-Rave ins nasse Grau improvisiert. Frisch durchgeschüttelt und etwas wacher geht es dann nach innen in einen Raum, der von den massiven Leibern der Giganten geprägt ist, die Vigelands Brunnen tragen. Größer könnte der Kontrast nicht sein zwischen den brachialen Gliedmaßen und den feingliedrigen, leisen Schwebungen, die Pianist Christian Wallumrød entstehen lässt. Die Obertöne bilden einen zarten Nebel. Weniger repräsentativ fällt der Ort für die Zusammenarbeit der Trompeterin Hilde Marie Holsen mit dem Elektroniker Tim Cooper aus. In einem akustisch wenig geeigneten Durchgangsraum präsentieren sie die Uraufführung einer Komposition, in der es um die Verwobenheit von weltlichen Realitäten geht. Das Stück bietet schöne Bilder – Holsen klingt wahlweise wie ein Zug, eine Baustelle oder ein Unterseetier – bleibt aber insgesamt etwas generisch und hätte einen besser resonierenden Raum verdient. Zuviel Widerhall gibt es schließlich bei der abschließenden Performance des Saxophonisten Rolf-Erik Nystrøm, der sich vorgenommen zu haben scheint, wirklich jeden Zentimeter der riesigen Monolithenhalle akustisch zu vermessen. Seine melismatischen, obertonreichen Ausbrüche schießen in der Architektur schmerhaft quer. Irgendwas hat das sicher mit Xenakis zu tun, aber ist auch egal.

Das Highlight des Festivals ist für mich neben der Aufführung von Olga Kokcharovas *signal-to-noise ratio* (2024) durch Contrechamps, das Rauschen und Artefakte des Aufnahmeprozesses in den Vordergrund rückt und daraus spannende Texturen zu einer angenehm nüchternen Klanglandschaft webt, die Re-Inszenierung von José Macedas *Cassette 100* in der Osloer Zentralbibliothek. 100 Schüler*innen folgen dabei einer mehrere Stockwerke umspannenden Choreographie und tragen mit Kassettenrekordern die vielfältig summenden, klackenden und zirpenden Einzelstimmen des

gewaltigen Geflechts durch die Gegend. Es entsteht ein atmender Organismus, der sich ausdehnt und zusammenzieht, in einem dynamischen Fluss ein Klangfeld skizziert, das in seiner poetischen und physischen Kraft eine tröstende Schönheit entfaltet.

Ultima bot dieses Jahr eine Fülle an unterschiedlichen und spannenden Hörerlebnissen, von denen hier nur ein Bruchteil bedacht werden kann. Mir persönlich hat manchmal etwas der kritische Diskurs gefehlt, aber insgesamt überzeugte die Mischung aus Avantgarderepertoire, Genreoffenheit und Klangexperimenten auf ganzer Linie.

Patrick Klingenschmitt



B U C H

Jacqueline Oskamp
Groots is de Liefde: Biografie
van Louis Andriessen
 AmbolAnthos

Rose Dodd (Hrsg.)
Writing to Louis Andriessen
 Lecturis

Vor kurzem erschien *Groots is de Liefde* (Groß ist die Liebe), Jacqueline Oskamps Biografie des vielleicht bedeutendsten niederländischen Komponisten der Nachkriegszeit: Louis Andriessen. Man könnte diese Veröffentlichung als eine *»Publikumsausgabe«* bezeichnen, die in vielerlei Hinsicht gelungen ist, aber auch

Lücken offenlässt. Diese Lücken füllt das von Rose Dodd herausgegebene und bereits während der Corona-Pandemie erschienene Buch *Writing to Louis Andriessen*. Es ging damals zwischen den Lockdowns etwas unter, verdient es aber, jetzt in einem Atemzug mit dem erstgenannten Buch besprochen zu werden.

Oskamp liefert eine akribische Arbeit ab. Sie hatte Zugang zu Andriessens Privatarchiv, einschließlich seiner umfangreichen Korrespondenz, und entschied sich dafür, sich vor allem auf schriftliche Quellen zu stützen. Auf diese Weise dringt sie in Bereiche vor, in die andere vielleicht nicht oder nicht auf diese Weise gekommen wären. Das zeigt sich vor allem in den Bekenntnissen, die Andriessen in seinen zahlreichen, nicht selten polemischen Briefwechseln ablegt. Auch die Einblicke, die Oskamp in das turbulente Liebesleben des Komponisten gewährt, sind aufschlussreich, und wahrscheinlich werden nur die wenigsten etwas über die frühen Jahre des Nesthäkchens Louis in der Familie Andriessen gewusst haben. Dort spielte Musik eine wichtige Rolle, unter anderem dadurch, dass auch sein Vater und sein Bruder komponierten.

Es gab jedoch noch etwas anderes in dieser Familie, und das ist vielleicht mehr noch als die flüchtigen Liebesabenteuer ein roter Faden, der sich durch *Groots is de Liefde* zieht: die *»Gezelligheid«*, eine (typisch niederländische) warme, gesellige und gemütliche Atmosphäre. In der Familie Andriessen musste es gezellig sein. Und bleiben. *Das* war wichtig. Unter dieser Oberfläche jedoch brodelte es. Trotz allem hat Andriessen, so schreibt Oskamp, diese Gezelligkeit von dort mitgenommen und ihr in seinem eigenen Leben eine sehr herzliche Form gegeben.

Aber das war nur *eine* Seite der Medaille. Die andere war das Bedürfnis, ein grandioses Leben zu führen und alles mit Liebe, Lust und Leidenschaft zu tun. Von der Musik über Freundschaften bis hin zur Politik und den Frauen. Glanzvoll, lautstark, con brio. Was auch in einer gnadenlosen Kompromisslosigkeit zum Ausdruck kommen konnte.

Oskamp beleuchtet noch einen weiteren Aspekt: wie akribisch Andriessen seine Arbeit plante, die in seinem Büro an einem Schreibtisch stattfand, der wie ein Gemälde von Mondrian aussah. Jeder Tag war straff durchgeplant, einschließlich der regelmäßigen Rückbesinnung auf Bach.

So erscheint uns Louis Andriessen in *Groots is de Liefde* als ein netter Junge, der bis ins hohe Alter ein netter, jungenhafter Mann blieb. Ein Komponist, der kein Nein gelten ließ und für den seine Musik Vorrang vor allem anderen hatte (außer vielleicht der Lust oder der wahren Liebe), der andererseits aber – und da kommt der Wunsch nach Gezelligkeit wieder ins Spiel – nicht unbedingt persönlich überall anecken wollte. Dafür hatte er seine Freunde aus dem Ensemble Aktie Notenkrakers. Und nicht zuletzt jemanden wie Peter Schat.

Louis Andriessen war voll von Liebe zu Frauen. Manchmal drängt sich fast der Eindruck auf, er könnte vielleicht sogar versucht haben, Jacqueline Oskamp näher zu kommen. Oder zumindest, sie in seinen Kreis von akolythischen Bewunderern zu holen. Oskamps selbst auferlegte Beschränkung auf schriftliche Quellen lässt solche Spekulationen jedoch ins Leere laufen.

Groots is de Liefde ist dementsprechend auch keineswegs schwärmerisch oder hagiografisch. Und – was für eine Biografie, die sich doch eher an ein breites Publikum richtet, durchaus bemerkenswert, zum Glück aber auch gut so ist – sie tappt auch nicht in die Falle, Andriessens Leben im Schlusskapitel in einen großen und umfassenden psychologischen Rahmen zu pressen.

Mit *Groots is de Liefde* knüpft Oskamp an ihr früheres Buch *Een Behoorlijk Kabaal* (Ein ordentlicher Radau) an, und darin liegt seine größte Stärke. Nämlich darin, wie sie Andriessen, ob eigenwillig oder nicht, Womanizer oder sympathischer Schmeichler, vor dem Hintergrund wichtiger Jahrzehnte der niederländischen Geschichte auftreten und agieren lässt. Die Wechselwirkung zwischen der ›petite histoire particulière‹ und der großen Geschichte wird sehr lebendig dargestellt.

Im musikhistorischen Kapitel des Buchs hat *Groots is de Liefde* der Leser*in dann allerdings relativ wenig zu bieten. Halb so schlimm, denn glücklicherweise gibt es *Writing to Louis Andriessen*, herausgegeben von Rose Dodd. Denn man möchte doch mehr wissen, und viele Positionen-Leser*innen werden sicherlich das Bedürfnis haben, tiefer in die Materie einzusteigen. Genau das bietet diese Sammlung von Essays auf musikalisch-inhaltlicher Ebene. Als hätte Oskamp diese Lücken bewusst gelassen, damit man sie bei Bedarf mit *Writing to Louis Andriessen* selbst füllen kann.

Diese Essaysammlung kommt ohne aufgepropfte Sentimentalität aus. Der Ansatz ist hier fast wissenschaftlich, wenn auch nicht in jedem einzelnen Text. Ich persönlich habe es jedenfalls genossen, wie David Dramm sich genüsslich und augenzwinkernd an seine Zeit als Student bei Andriessen erinnert. In *Groots is de Liefde* vermisst man den Mit-Komponisten, der verwundert miterlebt, wie Andriessen wie ein Besessener mit einem Lineal tick-tack-tack einen Rhythmus auf die Tischplatte hämmert. In *Writing to Louis Andriessen* jedoch findet man auch so etwas.

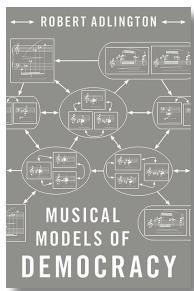
Yannis Kyriakides taucht tief in *The New Math(s)* ein. Die Erinnerungen an *Icebreaker Meets Hoketus* kommen aus erster Hand. Richard Ayres philosophiert tiefgründig über *Mysterien*. Zum Line-up gehören auch viele internationale Persönlichkeiten, darunter Julia Wolfe und Christopher Fox. Monica Germinos persönliche *Violin Stories* sind bewegend. *The historiography of minimal music and the challenge of Andriessen to narratives of American exceptionalism* von Ian Pace ist hervorragend und tiefgründig und bietet Material für ein Standardwerk – reif für den Kanon.

Writing to Louis Andriessen schwankt zwischen Bewunderung, Dankbarkeit dafür, dass man vom Meister lernen durfte, aber auch: einer Vision, wie wir sie vom Expanding Cinema kennen – einer Haltung, die auf mehr, weiter, tiefer verweist. Die zeigt, wie Martijn Padding eines von Andriessens Werken notiert. Oder alte Plakate und viele spektakuläre

Archivfotos. Die Essays haben auch etwas Feierliches, ein Chor von Stimmen lässt den Künstler aufleben. Allesamt musikalische Stimmen, wodurch Louis Andriessen als Person des Klangs, der Komposition und der Musik noch detaillierter gezeichnet wird.

Sven Schlijper-Karssenberg

Aus dem Niederländischen übersetzt
von Michael Steffens



B U C H

Robert Adlington

Musical Models of Democracy

Oxford University Press

Wie jeder weiß, der laute Nachbarn hat, kennen Musik und Klang weder Grenzen noch Mauern. Ähnlich verhält es sich mit der Konzeptualisierung von Musik. Eine eindeutige Differenzierung zwischen Musik, Geräusch, Klang und Stille lässt sich unmöglich aufrechterhalten. Es ist daher keine Überraschung, dass es schwierig ist, Musik innerhalb der Grenzen des Konzepts ‚Künstlerische Autonomie‘ – die Trennung der Kunst von Politik und Wirtschaft – zu halten, trotz aller quasi-polizeilichen Bemühungen von Kritiker*innen, Musikwissenschaftler*innen und Institutionen, das Heilige vom Profanen, die klassische Musik von Pop- und Volksmusiken zu unterscheiden. Da das Vermögen, auf musikalischer Autonomie zu bestehen, erodiert, wenn nicht sogar kollabiert ist, insbesondere nach 1945, waren Musiker*innen und Komponisten gezwungen, sich erneut

mit der sozialen Bedeutung ihrer Arbeit auseinanderzusetzen. Dabei sind ästhetische Werte ethischen Werten gewichen, insbesondere den Werten Gleichheit, Freiheit und Anerkennung von Unterschieden. Um den musikalischen Wert wurde dann zunehmend auf dem politischen Terrain der sozialen Identität und Macht gekämpft, was jedoch paradox ist, da es gerade in diesem Bereich um die Schaffung von Grenzen und Unterschieden geht, die die Musik ablehnt.

Das ist der historische Kontext und die strukturelle Problematik, die Robert Adlingtons Buch zugrunde liegen. Nur wenige zeitgenössische englischsprachige Autoren haben sich so tiefgreifend und rigoros mit den Beziehungen zwischen Musik und Politik auseinandergesetzt. Seine Kollektion überarbeiteter Texte *Red Strains* (2013) versammelt Beiträge über Musik und Kommunismus jenseits des Kommunistischen Blocks, während seine Monografie *Composing Dissent* (2013) den niederländischen Musikaktivismus der 1960er Jahre untersucht und dabei auf Fragen eingeht, die er bereits in seiner Anthologie *Sound Commitments* (2009) über die Politik der Avantgarden der 1960er Jahre behandelt hat. *Finding Democracy* (2021), gemeinsam herausgegeben mit dem Musikwissenschaftler Esteban Buch, enthält Überlegungen dazu, was die Musikwissenschaft der politischen Theorie bieten könnte, insbesondere angesichts der vielfältigen Krisen der Demokratie in ihren westlichen Kernländern. *Musical Models of Democracy* geht diesen Weg weiter: von den politischen Werten der Musik zu den musikalischen Werten der Politik.

Adlington konstatiert, dass sich Studien zu Musik und Politik in der Regel auf populäre Musikrichtungen konzentrieren, insbesondere Pop und Folk. In diesem Buch ist es jedoch der Verlust eines organischen oder populären Publikums und sozialer Beziehungen, der zeitgenössische und experimentelle Praktiken zu einem produktiven Studienobjekt macht. Denn erstens beschäftigen sich diese Musikrichtungen mit der Frage, was Musik nach dem Verlust ihrer Grenzen eigentlich ist, so wie sich

Politikwissenschaftler über den Verlust der wesentlichen Identität der Demokratie Gedanken gemacht haben. Und zweitens haben Musiker*innen dann Form und Struktur im Hinblick auf soziale Beziehungen betrachtet und dabei aufschlussreiche Parallelen zu politischen Theorien aufgezeigt, die es Adlington ermöglichen, sie in einen Dialog zu bringen. Elliott Carters Bestehen auf unabhängigen Stimmen in polyphonen Texturen wird parallel zur Rückbesinnung auf Tocquevilles Schriften über die amerikanische Demokratie in der Nachkriegszeit gelesen. Cage und die Anwendung von Unbestimmtheitsstrategien (indeterminacy) durch die New York School werden Seite an Seite mit Claude Leforts Beschäftigung mit der Unbestimmtheit politischer Macht diskutiert. Rancières »emanzipierter Zuschauer« dient als Gegenstück zur Auseinandersetzung mit Kompositionen, die das Publikum einbeziehen, während freie Improvisation in einen Zusammenhang mit Habermas' »kommunikativer Rationalität« gebracht wird.

Klar und feinsinnig geschrieben, ist Adlingtons provokative Analyse reich an Details und vermittelt die Dringlichkeit einer durchdachten musikalischen Artikulation sozialer Formen. Die Diskussion wird durch dieses Buch nicht abgeschlossen – und Adlington wäre wohl der Erste, der dies zugeben würde – was nicht zuletzt daran liegt, dass eine nicht-fundamentale Politik ein fortlaufender Verhandlungsprozess ist und sein muss. Tatsächlich kehrt Adlington am Ende implizit seine Methode um, die Politik(en) der von ihm diskutierten musikalischen und kompositorischen Logik mit Hilfe politischer Theorien zu kritisieren – eine Methode, die die scheinbare Neutralität einer kritisch distanzierten Perspektive ermöglicht –, um musikalische Praxen als kritische Interventionen innerhalb der aktuellen politischen Bedingungen zu betrachten. Als unausgesprochene Schlussfolgerung könnte ein »musikalischer Wert« den Versuch beinhalten, soziale und politische Formen, die einer postdemokratischen und postfaktischen Situation angemessen sind, nicht nur zu modellieren, sondern auch zu praktizieren.

Und das ist etwas, über das es sich lohnt, nachzudenken und entsprechend zu handeln.

Ed McKeon

Aus dem Englischen übersetzt
von Michael Steffens

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

**Philip Venables / Nina Segal /
Ted Huffman**

We Are The Lucky Ones

4. September 2025, Ruhrtriennale,
Bochum

**Liesa Van der Aa
Hunter**

11. September 2025, Neuköllner Oper,
Berlin

Im September 2025 war an zwei unterschiedlichen Orten genuin zeitgenössisches Musiktheater zu erleben, ohne dass im engeren Sinne Neue Musik erklingen wäre. Sowohl in Philip Venables *We Are The Lucky Ones*, der großen Opernproduktion der Ruhrtriennale in der Jahrhunderthalle Bochum – nach der Uraufführung an der koproduzierenden Oper Amsterdam im März 2025 –, wie auch in Liesa Van der Aa *Hunter*, mit der zur Saisoneröffnung der Neuköllner Oper in Berlin Rainer Simon als neuer künstlerischer Leiter des Hauses antrat, verband sich der Ansatz, Musiktheater aktuell und gegenwärtig neu zu denken mit einer, im Sinne der musikalischen Avantgarde, alten Musiksprache. So bediente sich Venables beim Film-musik- und Bigband-Sound der 40er Jahre, den er handwerklich geschickt für die Bochumer Symphoniker unter der Leitung von Bassem Akiki orchestral angedickt hatte. Liesa Van der Aa hatte in *Hunter* die Songs von Björks Album *Homogenic* von 1997 bearbeitet und für Elektro-beats und das auch szenisch im Zentrum des Stückes stehende, aus acht Frauen bestehende Berliner Vokalensemble BODIES arrangiert.

Zu genuin zeitgenössischem Musiktheater wurden die beiden Produktionen jedoch durch gegenwärtige Texte, Dramaturgien, Erzählweisen, Stoffe, Inszenierungsästhetiken und nicht zuletzt die jeweils spezifische Verbindung dieser Elemente mit der Musik. Dies jedoch mit unterschiedlichem Erfolg: *We Are The Lucky Ones* ging der Frage nach, ob die Generation der zwischen 1940 und 1949 Geborenen sich in einem Maße als »glückliche Generation« bezeichnen könne, wie keine andere vor oder auch nach ihr. Das Stück basierte auf Interviews mit circa 80 Menschen jener Generation aus West-Europa und den USA. Diese hatten Autorin Nina Segal und Regisseur Ted Huffman so zu einem Libretto montiert, dass die einzelnen Statements keinen konkreten Gesprächspartner*innen zuzuordnen waren. Und zudem ließen sie mittels der Verteilung der Texte auf die acht Sänger*innen des nach Geschlecht und Herkunft divers besetzten Ensembles bewusst keine individualisierten Bühnenfiguren entstehen. Damit löste sich der Ansatz des Produktions-teams ein, in entindividualisierten Stimmen, dem Einzelschicksal übergeordnet, eine ganze Generation zu Wort kommen zu lassen. Der Pferdefuß dieses Vorgehens war jedoch, dass das Stück hiermit in einem Höchstmaß trivial und nichtssagend wurde – und sich in einem geradezu sträflichen Maße naiv gegenüber der selber gesetzten Aufgabe verhielt.

Zwar sortierte der Ablauf des Stückes den Text in chronologischer Abfolge von den 40er Jahren bis heute und als Abschnittsüberschriften wurden die Jahreszahlen wichtiger historischer Ereignisse wie 1968 oder 1989 eingebettet. Inhaltlich ging es aber fast ausschließlich um Ereignisse des privaten Lebens, Kindheit, Jugend, Hochzeit, Scheidung, Geburt und Tod, die nur punktuell und andeutungsweise mit politischen, sozialen und wirtschaftlichen Verhältnissen und Ereignissen der jeweiligen Zeit in Verbindung gebracht wurden. Damit wurde aber grundlegend ignoriert, dass selbst innerhalb der westlich-demokratischen Wohlstandswelt der Nachkriegszeit, aus der – auch dies nicht weiter thematisiert! – sämtliche

Stimmen dieser »glücklichen Generation« stammten, Fragen etwa der Herkunft, der Klassenzugehörigkeit, von Bürgertum oder Arbeiterklasse, aber auch des jeweiligen Landes, in dem man lebte oder aus dem man kam, substantiell Einfluss auf der individuelle Glückserleben haben: Realität im geteilten und wiedervereinigten Nachkriegsdeutschland wurde anders erfahren als in den befreiten Niederlanden oder im Vereinigten Königreich. Und Fragen wie der nach den nicht wenigen Migrationsbewegungen der vergangenen 80 Jahre, nach dem Umgang mit Vergangenheit – in privater oder auch gesellschaftlicher Perspektive – oder aber auch der von ethnischer Zugehörigkeit und Identität klangen maximal extrem marginalisiert und andeutungsweise an.

Derart von fast jedem Kontext bereinigt ergab sich aus der Montage der einzelnen Texte ein Narrativ, in dem sich die Menschen im Publikum mit ihren eigenen Lebenserfahrungen bestens wiederfinden konnten: Je unspezifischer ein Allgemeinplatz ist, umso besser eignet er sich als Projektionsfläche für eigenen Erfahrungen und Erinnerungen. Ein hierüber hinausgehendes Interesse vermochte *We Are The Lucky Ones* aber nicht zu wecken. Und auch der Frage, warum in einem solcherart dokumentarischen Musiktheater die O-Töne im Stil klassischen Operngesangs vertont waren, blieb offen. Durch die Vertonung emotionale Tiefendimensionen aufzudecken, gelang genauso wenig, wie mit dem Verhältnis oder gar der Reibung zwischen Wort und Musik eine spezifische Qualität ästhetischer Erfahrung zu ermöglichen. Dazu war Venables Musik eine zu unspezifische Stilkopie der 40er Jahre, der es an originellen Ideen er mangelte, die sich aber zudem auch nicht aus dem Heute heraus zum historischen Klangmaterial verhielt und dies in ein irgendgeartetes Verhältnis setzte. Und zudem fanden sich auch kaum wirklich mitreibenden, einnehmenden, rührenden oder auch nur eingängigen musikalischen Einfälle. Somit blieb der Eindruck einer sehr aufwendigen Produktion an prominenter Stelle, die man letztlich nicht gesehen haben musste.

Ganz anders dagegen *Hunter* an der deutlich älteren Neuköllner Oper! Hier war zu erleben, wie Rekontextualisieren, Rekomponieren und Inszenieren von – in diesem Falle – Björks immerhin auch schon fast dreißig Jahre altem Album *Homogenic* eine neue und ungemein fesselnde Art von Musiktheater entstehen ließ. Van der Aa hatte Björks Songs in einer Mischung aus Vokalpolyphonie der Renaissance, Barbershop und Glamrock-Chorsatz für die acht Frauen des virtuos singenden Ensembles BODIES arrangiert. Sie leitete das Ensemble als Dirigentin und begleitete es von den Turntables aus mit Elektrobeats. Zudem stand sie mit auf der Bühne, auf der sich eine Mannschaft zum Basketballtrainig mit ihrer Trainerin, der Sängerin und Performerin Naomi Beeldens traf.

Dabei entfaltete sich ein atemlos durchgetriebenes Spiel aus Call-and-Response-Dialogen zwischen Beeldens und ihrem Team, in dem die Texte von Björk durch die hohlen Phrasen der Motivations- und Teambuilding-Workshops angereichert wurden – in Verbindung mit präzise ausgearbeiteten Choreographien, in denen jene archetypischen Konstellationen von Gruppe und Individuum durchgespielt wurden, in denen Mannschaftssport Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse ist. Die Dramaturgie des Spiels war aus primär musikalischen Grundkonstellationen heraus entwickelt und weniger entlang eines durchlaufenden Narrativs. Vielmehr waren es Stimmungen und Konstellationen, die zunächst einmal genuin musikalisch waren, und mit denen Van der Aa dann aber nicht nur Klänge, Rhythmen und Gesang, sondern auch Körper, Bewegungen und Bilder zueinander in Beziehung brachte. So entstand eine Form aktuellen Musiktheaters, die auf ganz eigene Weise, kompakt und konzentriert, sich zur Welt verhielt: mittels Vorzeigen, Fühl-, Sicht-, Hör- und Erfahrbar-Machen, durch die originelle Verbindung performativer und kompositorischer Mittel, inspiriert und komponiert jedoch aus dem Geiste der Musik.

Sebastian Hanusa

B U C H

Johannes Kreidler
Begriffliches Hören.
Texte 2018–2024

wolke

Man sollte dieses Buch auf Seite 197 beginnen – nicht, um zu lesen, sondern um zu Hören-Sehen: Johannes Kreidlers Musik-Film *20:21: Rhythms of History* (2021) der dank eines QR-Quedes per Handy (Kopfhörer nicht vergessen) verfügbar ist. Ohne viel zu lesen oder zu wissen, macht er klar: In diesem Buch artikuliert sich in Wort und mit klingender Kunst einer der heute in experimentellem Sinne radikalsten Komponisten, dazu in unverblümter, eloquenter Sprache. Die Konsequenz seines kompositorischen Handelns und ästhetischen Denkens lässt an Zeiten künstlerisch-revolutionärer Umbrüche denken wie den russischen Futurismus, an Dadaismus oder den Utopismus eines Charles Ives: im Bruch mit der Tradition (die Johannes Kreidler in negativer Dialektik künstlerisch integriert) und in Richtung Zukunft einer zeitgenössischen Musik.

Nach Kreidlers Büchern über Neuansätze der eigenen kompositorischen Arbeit *Musik mit Musik* (2012) und seiner Selbstvergewissierung über musikalische Konzeptkunst (2018) – allesamt beim Wolke Verlag erschienen – geht es dem Komponisten nun – Erscheinungsjahr 2025 – um Weiterreichendes, um »Grundsatzthemen der Neuen Musik« (S. 7). Grundlagen



dafür bilden seine Theorie einer Konzeptmusik wie auch – ganz wesentlich – Reflexionen im Zusammenhang mit seiner Lehrtätigkeit an der Hochschule für Musik Basel seit 2020. Dieses Grundsätzliche überschreibt er mit dem mir allerdings nicht glücklich erscheinenden, weil semantisch viel zu engen Buch-Titel *Begriffliches Hörens*. Denn in der Summe geht es in den Essays und Vorträgen, in den Texten zu eigenen Arbeiten sowie in verschiedensten Interviews um weitaus mehr. Dieses Mehr lässt sich nach der Lektüre in Fragen formulieren wie: Was sind vor dem Hintergrund der musikalischen Moderne neue Felder der Innovation? Welche angestammten Bereiche muss sie dafür verlassen – von denen des Tonalen bis hin zu den Institutionen bürgerlicher Kultur? Welchen Stellenwert erhält Musik dann im Gefüge der Künste? Was ist ihre Funktion in sozialen Kontexten? Inwiefern gibt es eine neue Phase des Fortschritts und: Was ist heute – vor dem Hintergrund der digitalen Revolution – zeitgenössische Musik?

Expressis verbis wird das von Kreidler als Anspruch dieses Buches nicht artikuliert und verhandelt, durchzieht jedoch, gleich einem roten Faden, die hier veröffentlichten Texte. Sie wurden zwischen 2018 und 2024 zu unterschiedlichen Zeiten und Anlässen geschrieben und sind in verschiedenen Zeitschriften und Büchern, als CD-Booklet, in Programmheften, gelegentlich auch auf Podcasts oder Facebook erschienen; ergänzt um sechs Erstveröffentlichungen. Ein zentrales Reflexionsfeld sind Auseinandersetzungen mit dem eigenen Schaffen, weshalb der auf »Essays« und »Vorträge« folgende 3. Teil »Über eigene Arbeiten« mit der auditiven und visuellen Vergegenwärtigung durch QR-Codes so wichtig ist. Zudem ist Kreidlers Nachdenken in einem umfassenden intellektuellen Kontext verankert von Hegel, Kant über Karl Marx bis zu Martin Heidegger, Vilém Flusser u.a.; von Wittgenstein, Benjamin, Adorno, Dahlhaus, Rilke bis zu Thomas Mann u.a.; von Rainald Goetz, Dieter Mersch, Mathias Spahlinger bis zu Milo Rau u.a. Unübersehbar

ist, dass dieses Denken ausschließlich in der westeuropäischen Kulturtradition und Kunst gegenwart verankert ist, auch in ihrem Bruch mit dieser Musikkultur.

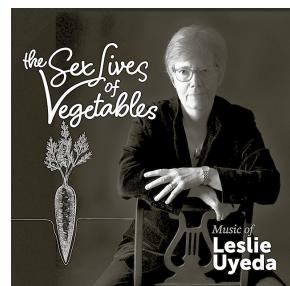
Im Verlauf der Lektüre kristallisieren sich verschiedene Begriffsfelder heraus, um Kriterien einer innovativen zeitgenössischen Musik des 21. Jahrhunderts zu umreißen: Versprachlichung von Musik, Musiksemantik, Auflösung von Musik, Medienkunst, Entsubjektivierung, Konzeptkunst, politische Musik, künstlerische Forschung. Solche Begriffe, gespiegelt im Zustand heutiger Kultur, setzen sich zu keiner inhärenten kompositorischen oder ästhetischen Theorie zusammen – was auch nicht Absicht des Autors war. Das Buch liefert kein Theoriegebäude, sondern Bausteine dazu, wertvolle Anstöße und Orientierungen zu einem solchen, die die Musikwissenschaft schon lange nicht mehr liefert. Gerade deshalb ist zu wünschen, dass diese Begriffsfelder aufgrund ihres relevanten Diskurspotenzials aufgegriffen, in produktivem Sinne weiter diskutiert und zu einer musikalischen Theorie des 21. Jahrhunderts fokussiert werden. Solch ein Diskurs aus verschiedenen Denkrichtungen erscheint auch deshalb so wichtig, weil manches von Kreidlers Ausführungen des Hinterfragens und Weiterdenkens bedarf, um das angesprochene Terrain noch besser zu sondieren.

Kreidlers Einführungen zu eigenen musikalischen Arbeiten liefern nicht nur Hinweise auf seine kompositorischen Methoden. Dazu gehören Entsubjektivierung (»Musik mit Musik«, Übersetzung heute typischer Arbeitsverhältnisse in kompositorische Strategien, Nutzung der Schwerkraft zur Klangerzeugung, Ideen- und Konzeptkunst, auditive Vergegenwärtigung von Prinzipien der Finanzwelt u.a.), ein Neudenken des Instrumentenbegriffs bis in seine soziale Konnotation, die Arbeit mit Film »als Reflexionsmedium von Musik« (S.195), die klangliche Instrumentalisierung von Technik u.a. Solcherart Kompositionstechniken sind das Mark des innovativen und zugleich sozialkritischen Potenzials der zutiefst zeitgenössischen, in den Realitäten der Gegenwart

wurzelnden Musik von Johannes Kreidler. Es wird nichts mehr klanglich autonom – und abgehoben von der Realität – verhandelt, sondern Realität ist komponierte Gestalt, komponiertes (Da)Sein.

Aufgrund dessen gibt es eine deutliche Brücke zu Kreidlers musikästhetischen Überlegungen, die im Kern um die unauflösbar Verankerung Neuer Musik in gesellschaftlichen Kontexten kreisen, indem er argumentiert: Wenn der Künstler mit einem – nach Adorno – »geistfähigen Material« arbeitet, »arbeitet er gleichsam im und am ganzen gesellschaftlichen Bewusstsein, selbst wenn er nur Spezialist für Klänge und Rhythmen ist; ...« (S. 146) Vehe-ment richtet er sich gegen die in der postadorni- tischen, westdeutschen (nicht in der seinerzeit ostdeutschen) Musikwissenschaft nach wie vordominante, »interne« Musikbetrachtung, die er für »sachlich (und auch politisch) falsch« (S. 124) hält. Erforderlich, um Werk- oder Musikin- terpretation zu gewährleisten ist – so Kreidler – die »Rekonstruktion der Welt von den Werken her und der Werke von der Welt her« (S. 117). Dazu gehört die Überwindung jeglicher Form von Darstellung, Widerspiegung oder Kon- templation. Das Akustische der Musik selbst muss das Phänomen Gewalt, muss Machtaus- übung, Kontrolle, Instrumentalisierung usw. sein. Welch ein interessanter – und wichtiger – Ansatz nach der jahrzehntelangen Definition des Zeitgenössischen durch die Innovationen des musikalischen Materials.

Gisela Nauck



C D

Lelsie Uyedas The Sex Lives of Vegetables

Redshift Records

Am 26. Juli 2024 erschien das erste eigenständige Album *The Sex Lives of Vegetables* der kanadischen Komponistin Leslie Uyeda, auf dem in zwei Liedzyklen Gedichte ihrer Landsfrau Lorna Corzier vertont werden. Die Zusammenarbeit der beiden macht mittlerweile den Großteil der rund 90 Kompositionen Uyedas aus. Typisch für sie ist auch ihre Vorliebe für Liedzyklen, in denen die menschliche Stimme im Vordergrund steht.

Sopranistin Heather Pawsey singt im toternsten ersten Zyklus »The First Woman« über der Klavierbegleitung von Rachel Kiyo Iwaasa. Im zweiten Zyklus, der dagegen eine lustige bis lustvolle Unzucht im Gemüsebett umspielt, »The Sex Lives of Vegetables«, macht zusätzlich AK Coope auf der Klarinette Kraut und Rüben. Dazwischen steht ein Klaviersolo, »Hahawo Shinobe (I cherish and honor my mother)«, dass deshalb nicht herausfällt, weil in beiden Zyklen die weibliche Intimität den Kern bildet.

Die vier Lieder des ersten Zyklus, erzählen die Geschichte einer unbestimmten Frau, und drei Frauen des Alten Testaments: Lilith, Eva und Dinah. »We were mothers giving birth // to each other, or we were sisters« – dem Anfang des gesungenen Wortes stellt Uyeda in ihrer Vertonung sechs starke, tiefe Blockakkorde im 6/4 Takt voran. Die schlagenden Akkorde

tauchen im Zyklus immer wieder auf, ihre Gewalt im Wechselspiel mit melodischen Phrasen, hier zunächst eine sehr chromatische mit Tritonus-Intervall zwischen erstem und letztem Ton. Die ersten zwei Verse singt Pawsy die Melodie rezitierend und tief, in intimem Tonumfang.

Lorne Corzier schafft es in ihrem Gedicht, Differenz und Identität eines einigermaßen offengelassenen weiblichen Geschlechts allegorisch mit Sinnlichkeit zu befüllen. »I felt her grow beside me, her spirit curve / against my bones like cream inside a spoon. // We were one creature then...« wiegt sich die Stimme sanft hoch und runter über ein leises Drei-Ton-Ostinato während der ersten beiden Verse, bevor die Einheit zweier Frauen im letzten Vers als Quintakkord gehalten wird. Erst im nächsten Lied ist zu entschlüsseln, dass es sich um Lilith handelt, die den Mutterleib in einer unbestimmten Einigkeit mit ihrer Schwester, Mutter, Tochter Eva teilt. Sich in der Geburt an den Mutterleib krammend, reißt Lilith Tag und Nacht auseinander: *That [Blockakkord] was [Blockakkord] my [B] first [B, gehalten] Argument with god.*

Lorne Corzier malt sich eine andere Genesis aus, die auf hohem Niveau die erst in den 70ern zur spirituell-feministischen Ikone gewendeten Lilith der Apokryphen im Ursprung der Schöpfung verorten will, wo sie nach dem Alphabet des Ben Sira als erste Frau Adams auftaucht. Die Rhythmisierung ihrer Poesie rechtfertigt selbstständig den Einsatz zerstreuender Zeit-signaturen, die inhaltlichen Schilderungen des Widerstandes, den Lilith gegen Adam und Gott leistet, weil sie sich gegen ihre sexuelle Unterdrückung wehrt, lassen sich unmittelbar auf emanzipative Dissonanz beziehen, gegen die weibliche Identität die Rolle vager Harmonien besetzt. Uyeda und Corzier stellen sich in den Dienst, das viel zu lange unausgesprochene Leid von Frauen zu artikulieren; das Anathema ist das Thema. Dabei holt Corzier inhaltlich weit aus, indem sie versucht dem Gründungstext jüdischer und christlicher Sittlichkeit immanent eine feministische Perspektive abzuringen, um sie mit ihrem Scheitern zu konfrontieren.

Der Herausforderung, der sich Uyeda damit stellt, scheint sie dabei nur in Teilen gewachsen. Zu häufig spielt sie dann doch eher die Tochter der Poetin als die Mutterschwester der Poesie, wenn sie textmalerisch zu »Fethers bewildering the sky« langsam absteigend auf und ab wippen lässt, oder meint den Wortklang des »grasshoppers / exact consonants« noch einmal staccato in der Singstimme wiederholen zu müssen. Es gelingt ihr mit ihrer Auswahl der Gedichte aus Corziers Band *Apocryphs of Light* ein schöner dramatischer Bogen, in dem die melodischen Motive und die Tonrauben konsistent den Sinn von kollidierender Gewalt und Weiblichkeit ausgestalten, mit dem die Gedichte schon sehr gut begriffen sind. Die starke Nervosität, die Sprunghaftigkeit in der Musik bringt dabei eine Differenziertheit um eine genauso wundervolle wie prekäre weibliche Sinnlichkeit an die Oberfläche, die sich sicher nicht dadurch entfaltete, dass man sie glättete. Eher notgedrungen scheinen dagegen kleinere verspieltere Phrasen sich den obskureren Stellen in Corziers Dichtungen annähern zu wollen, ohne ihnen dadurch zu stärkerem Ausdruck verhelfen zu können.

Den Mut in der Musik beweist Uyeda dann aber im vorletzten Lied, indem die Vergewaltigungen von Dinah, der Tochter Jakobs, thematisiert werden. Corzier belässt es nicht bei der biblischen Überlieferung, in der ihre Brüder ihre Vergewaltigung martialisch rächen, sondern beschreibt vor allem Szenen der Vergewaltigung durch die Brüder selbst. Wenn Uyeda nicht davor zurückschreckt, die selben Blockakkorde, die zu Beginn des Zyklus mit den sechs Schöpfungstagen Gottes verknüpft wurden, als Lautmalerei einer Vergewaltigung einzusetzen und dann rücksichtslos-achselzuckende melodische Phrasen zwischen die Gruppen von Klavierschlägen setzt, wagt sie konsequent aus dem göttlichen Schweigen einen zynischen Witz zu machen. Dem liegt die Idee zu Grunde, dass sich über das allerernsteste nur im Modus des Humors sprechen lässt.

Damit ist dann vielleicht dem offensiv humovollen zweiten Liedzyklus, *The Sex Lives of*

Vegetables, in dem einige Gemüsesorten, aber auch die Melone, süffisant erotisch aufgelaufen werden, doch noch etwas ernst abzuringen. Unschuldige »Carrots are fucking // the earth. A permanent // erection, they push deeper // into the damp and dark. // All summer long // they try so hard to please. // »Was it Good for you, // was it good?« Pawsey spricht hier eigentlich und singt dann erst die Frage der Karotten. Die spitzbübige Klarinette trillert sich davor empor, und lässt die Sängerin höflich ausreden, bis sie die Tiefe und Dunkelheit tonal imitiert. Die Gesprächsform zwischen der Sing- und den anderen Stimmen ist in diesem Zyklus noch präsenter, die Musik meist in kommentierender Funktion zum Liedtext. Dabei ist die ironische Dimension der Gedichte durch den Einsatz der Klarinette stark betont, neben der das leider oft etwas zu zittrige Vibrato der Sopranistin sich aber vor allem bei den »Tomatoes«, die sich Rouge auf die Nippel auftragen, freudvoll in die Luft schmeißt. Das ist Musik, die vor allem Spaß machen will und auch oft genug funktioniert. Irgendwo zwischen den 15 etwa zweiminütigen Songs verliert sich dann aber der differenzsexuelle Ansatz, der poetisch erkundet, worauf man seine Libido im Gemüsebeet so alles übertragen kann und damit nicht ohne Verführungskunst binäre Geschlechtsverhältnisse elegant aus seinem Lustgarten wirft, in Anflügen musikalischer Indifferenz. Die dreiteilige Instrumentation kann der Form und Farbenfreude des heißen Gemüses leider nicht ganz gerecht werden, weil eben die Klangfarben begrenzt sind. Uyeda sucht deshalb die Variation in der Form, wird sich aber mit ihrer konsistenten Priorisierung der Singstimme darin selbst zum Hindernis, die es nicht schaffen kann die Heterogenität der Erotik aus einer einzigen Stimme zu entfalten.

Jacob Esser

K O N Z E R T

Dylan Kerr & Weston Olencki
Duet for Breath
(Voice and Trombone)

31. Mai 2025, Ebensperger Galerie, Berlin

Dylan Kerrs und Weston Olenckis *Duet for Breath (Voice and Trombone)* entstand aus Kerrs Solokomposition *Solo for Breath* und wurde im Rahmen der Yellow Solo Series in der Ebensperger Galerie uraufgeführt. Das Werk ging aus einer kurzen Residency in der Galerie hervor, in der Kerr und Olencki ein »resonantes Vokabular« zusammenstellten, das auf die Nuancen und Besonderheiten des Aufführungsraums reagiert: ein bogenförmiger Betonbunker mit mehreren Räumen. Doch zu sagen, dass dieses Vokabular lediglich auf die Resonanzen der Architektur reagiere, würde der Art und Weise, wie diese harmonische Welt gekonnt die Grenzen zwischen den beiden Instrumenten verschwimmen lässt und eine besonders fesselnde Methode zeitbasierter Komposition und Performance hervorbringt, nicht gerecht werden.

Der Raum ist zunächst vollkommen still, fast unmerklich unterbrochen von Kerrs gespenstischem Flüstern, das hinter einer belüfteten Tür hervorschleicht. Kerrs Ausatmungen treffen auf die blechernen Ausatmungen von Olenckis Posaune über mir und bauen sich zu einem tiefen Zittern im Raum auf, während ein resonanter vertikaler im Raum stehender Klang entsteht. Inmitten dieser knisternden Flüstertöne brechen Spuren klarer Töne durch – sie wirken weniger wie eine erwartete Ankunft, sondern eher wie das Überschreiten einer zarten Schwelle, an der Atem zu Flüstern und Flüstern zu Stimme wird: Druck, der die Stimmbänder und das Mundstück in Erreger verwandelt, Brüche der Tonalität, die sich über die Wände hinweg in den Raum schlängeln. Harmonische Schwingungen beginnen die Falten und Ecken

des Raumes zu durchfluten, während die Komposition an Intensität gewinnt: Olenckis tiefe Töne füllen den Raum, während Kerr langsam umhergeht und abwechselnd in verschiedene Richtungen blickt, wodurch they einen räumlichen Kontrapunkt zu einem allgegenwärtigen Basskokon bildet.

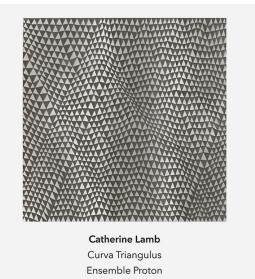
Durch diese kontinuierliche Bearbeitung der Falten des Raumes habe ich das Gefühl, als befänden wir uns im Inneren der Stimme selbst. Flüchtige Harmonien entfalten sich langsam im Raum. Sie dehnen sich anmutig aus, als würden sie in Zeitlupe durch die spektralen Bereiche der Stimme schreiten, um dann für einen Moment zwischen sich verschiebenden Formanten und zuckenden Obertönen zu verweilen, die nicht stillhalten wollen, aber durch ihre architektonische Verstärkung im Raum nachhallen. Vielleicht eine Stimme, die in einem Zeitlupenschrei gefangen ist, oder eine Äußerung, die sich mühsam aus dem Lärm herauskämpft.

Über harmonische Erkundungen hinaus ist es ein einzigartiger Ansatz in Bezug auf Zeitlichkeit und Periodizität, der mein Hörerlebnis immer wieder aufs Neue begeistert. Abgesehen von ein oder zwei Momenten, in denen Olencki mit Zirkularatmung arbeitet, werden das Tempo, der Rhythmus und die Zeitstruktur des Stücks durch die Länge der Atemzüge selbst bestimmt. Zwischen Klangclustern und harmonischen Kontrapunkten entsteht zwangsläufig eine Stille, während beide Interpret*en Luft holen und sich auf den nächsten Einsatz vorbereiten. Aber in vielerlei Hinsicht empfinde ich diese durch den Atem getrennten Momente nicht als Unterbrechung – vielmehr empfinde ich den Atem als eine Brücke, die eng mit einer eigenen Art von Kontrapunkt verbunden ist. Das heißt: Auch die Komposition atmet. Was geschieht in diesen Momenten, die zwischen den Tönen zu liegen scheinen, aber dennoch selbst resonant und voll sind? Oder anders gesagt: Wenn man dieses Werk im Genre Drone betrachtet, präsentiert es einen radikal anderen Ansatz der klanglichen Kontinuität, in dem Zeit gebrochen und unterbrochen wird. Transponiert und transportiert. Wo der Drone gleichzeitig in

zwei vollkommen konsistenten Zeitlichkeiten zu existieren scheint.

Der Raum ist lebendig, er verdaut und knurrt zusammen mit dem maschinenartigen Keuchen von Olenckis Zirkularatmung, einer neuen und raueren Textur, die sich in Kerrs harmonischen Intonationen befindet. Der Klang zirkuliert und fließt über die Wände, eine Temperierung des Klangmaterials ergibt sich sowohl aus dem Raum als auch aus den Interaktionen zwischen Kerrs und Olenckis Atemzügen und Ausatmungen. Diese tonale Masse sinkt ebenso plötzlich wieder ab, wenn Kerrs atemberaubender Obertongesang zart in den Hinterraum verklingt und das Stück zu einem ekstatisch subtilen Abschluss bringt.

Samuel Hertz



C D Catherine Lamb Curva Triangulus another timbre

Catherine Lamb beschreibt die Ursprünge ihres 30-minütigen Werks *Curva Triangulus*, das sie für die vier Bläser und vier Streicher des Ensemble Proton komponiert hat, als eine Kombination aus der Op-Art von Bridget Riley (insbesondere *Tremor* von 1962) und der Vorstellung, wie eine imaginäre Mischung aus »einem schlechten Zarlinno-Schüler... und einer Art Vorläufer von Rameaus *Corps sonore*-Epiphanie« wohl auf die Suche nach musikalischem Material gegangen wäre. Damit bezieht sie sich in erster Linie

auf die harmonisch-kontrapunktische Konstruktion des Stücks, eine Ausarbeitung eines dreistimmigen Kontrapunkts, in der drei Modi reiner Intonation zur Anwendung kommen und die sowohl eine Analogie zu den sich überlagernden Dreiecken in Rileys Gemälde darstellt als auch an die transzendentale Vereinigung des Göttlichen und Irdischen in den Harmonielehren von Rameau und Zarlino erinnert. Es gibt (explizite und implizite) Anklänge an Werke von Lambs in Berlin lebendem Kollegen Marc Sabat, wenn auch mit einer vielleicht weniger strengen Sichtweise und einer größeren Launenhaftigkeit – vor allem durch die sich überschneidenden melodischen Interventionen der Tripelharfe, mit denen Lamb die kurvenförmigen Verzerrungen evoziert, die Rileys Gemälde über die bloße Darstellung von Mustern hinausheben.

Verspielt sind auch Lambs orchestrale Entscheidungen. Sie nutzt und erweitert das einzigartige Instrumentarium von Proton und setzt nicht nur die Tripelharfe, sondern auch verschiedene eher ungebräuchliche Blasinstrumente ein (darunter Raritäten wie Lupophon, Clarinet d'amore und Contraforte), und vor allem das Arciorgano, ein für die reine Stimmung konstruiertes Instrument, das von Bernhard Fleig, Johannes Keller und Caspar Johannes Walter nach Beschreibungen des italienischen Theoretikers Nicola Vincentino aus der Mitte des 16. Jahrhunderts nachgebaut wurde. Vor allem dieses Instrument scheint in seiner wunderlichen Kombination aus alter und moderner Esoterik wie geschaffen für dieses Stück. Lamb nutzt es für eine kontinuierliche Grundierung des Klangs – sie beschreibt es als »sanften, transparenten Klebstoff« – und als inneren Antrieb für die Kräfte, die ihre Dreieckskräfte verbiegen und verschmieren. Die Klangwelt dieser Komposition ist insgesamt auf köstliche Weise nicht festzulegen: Natürlich gibt es Anklänge an gälische Volksmusik und mittelalterliche Trauergesänge, aber mit einer Tiefe, Fülle und Klarheit, die ganz und gar modern sind.

Diese Nichtfestlegbarkeit scheint der entscheidende Faktor für die Wirkung der Musik zu sein. Lambs erklärte Inspirationsquellen

mögen ihre Arbeit auf strenge Geometrien stützen, aber ihre eigene Kunst wirkt weniger streng determiniert als die ihrer Vorbilder. Es scheint beispielsweise relevant zu sein, dass *Curvus Triangulus* nicht als eine Einheit komponiert, sondern in zwanzig kürzere Abschnitte unterteilt ist, wodurch es eher die Form eines Zyklus hat als die eines Monolithen. Es spricht auch in kürzeren Phrasen – vielleicht eher im Rhythmus von Borges als in dem von Proust. Seine Handlungen finden eher auf menschlicher als auf epischer oder mathematischer Ebene statt, wobei insbesondere die Harfe eine fast improvisatorische Ebene hinzufügt, wie Verzierungen über einem Generalbass. (Lamb spricht auch davon, »die verschiedenen funktionalen Rollen eines jeden Musikers in einer Momentform zu erforschen«, eine Idee, die es ihr ermöglicht, Melodie und Harmonie, Individuum und Ensemble als musikalisch generativ und nicht als ontologisch getrennt zu betrachten.) Rileys Gemälde – und in gewissem Maße auch die Theoretisierungen von Zarlino und Rameau – zielen auf eine Art totale Immersion ab; die Bestimmung eines vollständigen Wahrnehmungsfeldes, damit es gemäß seinen eigenen selbstreflexiven Bedingungen unterwandert, verzerrt oder weiterentwickelt werden kann. Diese Ambition kann ich jedoch in Lambs Komposition überhaupt nicht wiederfinden. Man kann sich vollkommen darin verlieren – so wie man sich in einem Gespräch mit einer anderen Person verlieren kann. Aber man ist sich auch dessen bewusst, was über das Gespräch an sich hinausgeht – welchen Input man daraus erhält, der Raum um einen herum, die verstrechende Zeit, der Rhythmus des Hin und Her, die allgemeine Instabilität der Aktivität selbst. *Curva Triangulus* funktioniert in etwa auf diese Weise. Es aktualisiert und startet sich ständig neu, um zu verhindern, dass es passiv immersiv oder umgebungsbezogen wird.

Lamb wird oft gefragt, ob ihre Werke eine politische Dimension haben – schließlich stammt sie aus einer Familie von Aktivisten. Ich stimme eher dem zu, was sie Hugh Morris Anfang des Jahres im VAN-Magazin gesagt

hat: »Wir brauchen mehr Schönheit in der Welt, und ich glaube, dass Musik das Potential hat, wirklich gute Situationen zu schaffen, in denen Menschen zusammenkommen und gemeinsam etwas erreichen können.« Die Lösung unserer Probleme liege jedoch nicht darin, Werke zu schaffen, die per se politisch sind. Wenn es jedoch eine solche Dimension in ihrem Werk gibt, dann liegt sie in diesem Widerstand gegen Passivität, trotz der axiomatischen Prinzipien, die es für sich selbst geltend macht. Es ist ein Modell für eine pragmatische, nicht-idealistische und dennoch produktive Art des Denkens.

Tim Rutherford-Johnson

Aus dem Englischen übersetzt
von Michael Steffens

ein Stück für und mit 16 der spannendsten Namen der Berliner Echtzeitmusik konzipiert. Neben Tony Elieh waren mit dabei: Andrei Cucu, Frank Gratkowski, Raed Yassin, Burkhard Beins, Yorgos Dimitriadis, Magda Mayas, Owen Gardner, Ute Wassermann, JD Zazie, Marina Cyrino, Niko de Paula Lefort, Matthias Koole, Anthony Buck, Mazen Kerbaj und Emilio Gordoa Rodriguez. Allesamt Künstler*innen, deren Musik ich in vielen Nächten in den unabhängigen Clubs und Veranstaltungsorten Berlins erlebt habe und mit denen ich mich oft auf produktive Weise ausgetauscht habe. Es sind alles sehr unterschiedliche Menschen mit unterschiedlichen Geschichten und vielfältigen Stilen, die alle in einem Raum zusammengebracht wurden und die Aufgabe hatten, einen einzigen kohärenten künstlerischen Moment zu schaffen.

Das Konzert fand in der Blackbox der AdK statt, tief im Inneren seines Campus am Pariser Platz, und war komplett ausverkauft. Die Besucher*innen wurden sogar dazu ermutigt, den Platz direkt vor den Musiker*innen zu nutzen, ein Angebot, das ich gerne annahm. Welten prallten aufeinander, und in der akademischen Halle machte sich trotz ihrer eher einschüchternden Betonatmosphäre (und ihres Klimaanlagengeruchs) eine lebhafte Stimmung breit, wie man sie aus viel kleineren überirdischen Clubs kennt. Im Laufe der Zeit hat sich das KONTAKTE-Festival einen ausgezeichneten Ruf für Experimentierfreudigkeit und Zusammenarbeit im Bereich der elektroakustischen Musik aufgebaut und geht weit über die Grenzen hinaus, die von den ›Overlords‹ der verschiedenen Genres gesetzt wurden.

Klänge wurden intuitiv gestaltet, während die Interpret*innen nacheinander den Raum betraten. Jede(r) hielt ein Metronom in der Hand, und diese ›Klick-Mixtur‹ ging in Instrumentalklänge über, die sich dann zu sanften und kontinuierlichen Texturen entwickelten. In der folgenden Stunde folgte ich den verschiedenen Klangobjekten, die aus den Synchronizitäten in Eliehs Partitur entstanden. *Passé Composé* durchlief verschiedene Phasen: Crescendi kulminieren in opulenten Höhepunkten, Klangfarben

K O N Z E R T

Tony Elieh Passé Composé

27. Juni 2025, Akademie der Künste, Berlin

Elektroakustische Musik ist ein zentraler Bestandteil der Berliner Szene, egal wo man hinschaut. Ob in einem Club oder einem akademischen Konzertsaal – sie bringt eine Unzahl von Klängen und Ideen zusammen, wird jedoch je nach Interpret*in ganz unterschiedlich gehandhabt. Unterschiedliche Kontexte miteinander zu verbinden, ist aber auch typisch Berlin, und das Zusammentreffen verschiedener Entitäten, die elektroakustische Klänge verwenden, führt zu wirklich interessanten Ergebnissen. Ein Beispiel, das mir viel Stoff zum Nachdenken gab, war die Uraufführung von Tony Eliehs einstündigem Stück mit dem Titel *Passé Composé* während eines speziellen Konzerts, das am 27. Juni von der Akademie der Künste im Rahmen des KONTAKTE-Festivals 2025 veranstaltet wurde.

Dieses Konzert war wirklich etwas ganz Besonderes, denn Tony Elieh, libanesischer Bassist, Komponist und eines der vielen Gesichter der Berliner Improvisationsszene, hatte

erklingen in einem enormen Facettenreichtum. Im Vergleich zur typischen Echtzeitmusik, bei der meist die individuelle Virtuosität im Mittelpunkt steht, waren die Klänge von *Passé Composé* seltsam schwer zu fassen. In einer Mischung aus improvisierter Musik und einem fast orchestralen Ansatz (der mich an Komponisten wie Salvatore Sciarrino erinnerte) spielten 16 Musiker*innen auf einer Vielzahl unterschiedlicher Instrumente harmonisch zusammen. Allerdings hätte ich mir gewünscht, dass die Blackbox besser auf die Lautstärke(n) und Vielfalt der Klänge vorbereitet gewesen wäre. Die hohe Decke wirkte ebenso beengend wie imposant, und das Soundsystem gab sein Bestes, um mithalten zu können.

Nach dem Konzert bot sich die Gelegenheit zum Gedankenaustausch. Ich erfuhr, dass das Stück aus Aufnahmen entstanden war, die Tony Elieh im Studio für elektronische Musik der AdK mit den Musiker*innen gemacht hatte, die beim Konzert dabei waren. Während Weinflaschen geleert wurden und sich die Cafeteria der AdK mit derselben Energie füllte, die man auch an Orten wie RCHTN25 oder Kühlspot Social Club erleben kann, erzählten sie mir von diesen Aufnahmen. Man kann viel darüber diskutieren, was es bedeutet, verschiedene Welten miteinander zu verbinden, aber ohne Zweifel kommt es zu interessanten Ergebnissen, wenn der Underground in etablierte Institutionen Einzug hält. Dieses Crossover ist mehr als notwendig in einer Welt, die ebenso viele Grenzen errichtet, wie sie abbaut.

Vlad Ciocoiu

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Niederschlesien oder heute dem Góry Wałbrzyskie, dem Waldenburger Bergland in Südpolen, ganz nah an der Grenze zu Tschechien. Hier fand nun zum zwölften Mal eines der wichtigen polnischen Szenetrefffestivals statt – und zwar, passend dem Namen nach, in und um ein altes Sanatorium (einstmals des Herrn Doktor Brehmer) herum. Wie kommt es dazu? Allein dies wäre einen eigenen Artikel wert, denn seit rund 20 Jahren engagiert sich eine wohlhabende Warschauer Künstlerfamilie um den Neo-Avantgardisten Zygmunt Rytka (nun leider schon verstorben) und der Künstlerin Bożenna Biskupska, sowie maßgeblich heute deren Tochter Zuzanna Fogtt (zusammengefasst unter der In Situ Foundation) für die Errichtung eines internationalen Kunstzentrums in dem alten, damals wohl fast geisterstadtartigen Kurort. Sie kauften das alte Sanatorium, einst für die Behandlung von Tuberkulose vor der Erfindung von Penicillin erbaut – man kann sich die abstrusen Therapien mit Kaltwasser etc. vorstellen – und später einem Brandanschlag zum Opfer gefallen. Heute gibt es in dem Dorf wieder ein Kino mit Bar, eine zweite Bar, ein Café und Tagestouristen sowie schon rund 30 angesiedelte Künstler*innen, die meist ihren Schaffensschwerpunkt von Warschau nach Sokołowsko verlegt haben. Und drei Festivals wurden gegründet: Das Filmfestival Hommage à Kieślowski, denn der berühmte polnische Filmemacher verweilte einst im Ort und der Stiftung gelang es das komplette Kieslowski-Archiv nach Sokołowsko zu bringen. Dann das Performance Art-Festival Konteksty – Festival of Ephemeral Art, und eben das Musikfestival, im polnischen Sanatorium Dźwięku genannt. Obendrauf hat die polnische Nobelpreis-Schriftstellerin Olga Tokarczuk ihren lesenswerten Roman *Empulsion* im historischen Kurortbetrieb angesiedelt. Was für ein Aufschwung!

In den vergangenen Jahren hatte Sanatorium of Sound einen recht starken Schwerpunkt auf die Bereiche von nicht nur experimenteller, sondern auch im engeren Sinne der zeitgenössischen Neuen Musik. Unter der neuen Leitung

F E S T I V A L

Sanatorium of Sound

7.–10. August 2025, Sokołowsko, Polen

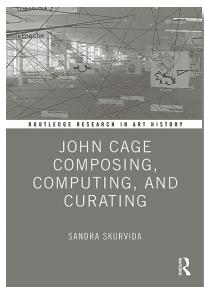
Endlich hat es der Autor einmal nach Sokołowsko geschafft, diesem kleinen verwunschenen und alten Kurort, ehemals Görbersdorf in

des famosen und auch äußerst charmanten Elektroakustikers Robert Piotrowicz folgte das Festival diesen August bei bestem warm-milden Kurort-Sonnenwetter der generellen Tendenz dieser Zeit einen starken Fokus auf soloselbständige Laptopmusiker*innen, die das Publikum mit einer 40minütigen Klanggewalt bespielen. Insbesondere die Naturbühne hinterm Sanatorium konnte dahingehend leider nicht ihr Potential ausspielen, da das Setting mit an Bäume montierte Lautsprecher mit vielen Kanälen die Realität des Waldes eigentlich wunderbar erweiterte, aber dann in künstlerischer Hand nicht ganz so ernst nahm: Ko-Präsenz der Menschen auf einem Festival stellt sich eigentlich immer von selber her, künstlerisch sollte man sich aber nicht allzu selbstverständlich draufsetzen – eher bewusst damit arbeiten. Ansonsten gab es absolut kuratorische Highlights, ein Nebeneinander von experimentellen Praktiken, die seinesgleichen sucht. Die schon zur Ikone gewachsene Komponistin Ellen Fullman mit ihrem Long String Instrument, das sie seit 40 Jahren spielt und immer und immer wieder neue Räume mit den meterlangen Saiten bespannt und nun in einem Saal im Sanatorium zwischen ihnen entlanglaufend, wie auf einer riesigen Gitarre mit beiden Händen sie reibend, wundersame Dronecluster hervorbringt. Berührend wie einfach sie auch ihre Praxis hält – kein Zusatz durch Präparation oder Pausenakzentuierung. Darauf folgte auf der Konzertaußenbühne im Park das queere polnische Trap-Duo Xenon x PLK, die massiv st rotzig-cool – der Rapper Xenon mit Brustbinder – die Bühne bespielten mit wildesten und unglaublich direkt gespielten Klangeskapaden am Pult durch PLK. So ist auch Laptop erlaubt! Und schließlich, niemand würde es je erahnen, tritt Erwan Keravec mit seinem Dudelsack auf. Er ist bekannt für seine sehr direkten Auftritte, selbst wenn er wie letztes Jahr bei der Maerz-musik, Kompositionen von Heiner Goebbels, Philip Glass und Éliane Radigue aufleben lässt. In Sokołowsko konnte und wollte er noch mehr improvisieren. Faszinierend wie jemand einfach eine Bühne betreten kann und wirklich

spürt, wann er wie das Publikum kriegt und wann nicht und auf sympathische Weise damit spielt. Da konnte dann ein Elektronik-Set von dem bekannten Elektroniker Jacek Sienkiewicz, das auf verklausulierte Weise seine Kunsthaftigkeit beweisen und dabei vom Clubbetrieb abgrenzen will, nicht mehr mithalten. Da ist wenig mit gemeint – versteckt sich dort das heutige L'art pour l'art-Virtuosentum wie es einst mal an der Gitarre oder Geige möglich war? Immer super Sound, immer superschnell... oder superlangsam.

Nun gut, Zeichen der Zeit, die sich nicht nur bei Sanatorium of Sound lesen lassen. Das Publikum bewegte sich erstaunlich breit von der Gen-Z bis zu den Boomern, die meisten wohl aus Warschau angereist, auch irgendwie im Kulturbetrieb tätig oder darauf schielend. So wurde das Programm auch von einigen Panels zu aktuellen Themen auf Polnisch begleitet, teils gehostet von dem Instytut Narutowicza, das, dem englischen Wikipedia nach ein neugegründetes Rechtsaußen-Forschungsinstitut der rechtspopulistischen PiS-Partei zur Neuinterpretation historischer konservativer Bewegungen (»denn es gab ja auch gute Aspekte neben dem Antisemitismus, der schon immer zu viel betont wurde«)... zum Glück war! Auf Nachfrage wurde klar, dass seit 2023 mit neuer, linker Regierung die Leitung und damit einhergehend die Programme des Instituts ausgetauscht wurden. Man fragt sich trotzdem, wie klar solche Cuts (die ja in Polen schon beim Sieg der PiS-Partei in 2015 durchgeführt wurden: Beispiel neuer Fernsehchef, der das Staatsfernsehen zum Propagandainstrument umbaut) sein können. In der englischen Beschreibung der Panels fällt auf, dass es der Linken auch um alternative Geschichtsschreibungen geht – wohin das wohl führen soll? Der Autor konnte leider, der polnischen Sprache nicht mächtig, diesen verwirrenden Pfad aktueller Kulturpolitik nicht tiefer verfolgen.

Bastian Zimmermann



B U C H

Sandra Skurvida
**John Cage Composing,
 Computing, and Curating**
 Routledge

Jeder, der sich mit den Werken und Schriften von John Cage beschäftigt hat, kann bestätigen, dass sein Gesamtwerk äußerst facettenreich ist. Mit den formalen Eigenschaften und Implikationen dieser Vielfältigkeit befasst sich Sandra Skurvida in ihrem Buch. Cage wird hier als ein wichtiger und einflussreicher Künstler betrachtet, dessen Werk die posthumane Gegenwart vorwegnimmt und Wege aufzeigt, wie man sie verstehen und sich mit ihr auseinandersetzen kann. Der Humanismus ist in Verruf geraten, weil er ›universelle‹ Werte und Vernunft nach dem Bild des weißen, männlichen, heteronormativen, bürgerlichen, modernen westlichen Mannes darstellt und projiziert. Der Posthumanismus beinhaltet dementsprechend ein Umdenken (keine dialektische Negierung) der menschlichen Existenz als ein pluralistisches Projekt, das weder singulär noch transzental von der Natur losgelöst ist. Durch die Dezentrierung des Menschen – durch die Aufgabe eines Anspruchs auf Zentralität – befasst sich die posthumane Herangehensweise an Wertvorstellungen mit den Beziehungen zwischen koexistierenden Vielheiten von Wesen und weltlichen Elementen. Kurz gesagt, es geht um

ihre Zusammensetzung, insbesondere im Sinne einer formalen Logik, die nicht ein für alle Mal fixiert, sondern in der Lage ist, ständige Variationen und unendliche Permutationsmöglichkeiten hervorzubringen.

Der allitative Titel des Buches ist ein syntaktisches Wortspiel mit dem ihm zugrunde liegenden Thema. Er vereint dessen Elemente, ohne die Verbalsubstantive dem Namen des Künstlers und seiner Autorschaft unterzuordnen. Sie werden de-kolonisiert. Nur ein fehlendes Komma signalisiert eine ›infradünne‹ Pause – um Duchamps Begriff zu verwenden – oder eine »Stille, die als Bruchstelle in einem System verstanden wird« (S. 10). Sie werden auch ent-Caged. Faszinierende Kapitel über Satie und Duchamp behandeln diese nicht als Vorläufer, mit Mallarmé als Wegbereiter, sondern als Künstler, die Cages kompositorische und kuratorische Praktiken durch ihre Artikulation von Zeit, strategischer Theatralik und strukturierender Nutzung des Zufalls beeinflusst haben. Cage, der Schriftsteller-Performer der Unbestimmtheit, wird überlagert mit emergenten Theorien zu Textereignissen – von zeitbasierten Kommunikationsakten – seiner Zeitgenossen Barthes und Derrida, was beispielhaft an Lyotards Vorwegnahme eines hypertextuellen Netzwerks oder Zusammenspiels von Zeichen in seiner Ausstellung *Les Immaterieux* von 1985 demonstriert wird. Das zielgerichtete Computing wird ebenfalls dekonstruiert, indem Cage die Technologie umfunktioniert, um zufällige Abläufe zu generieren: Anstatt Befehle effizient auszuführen, war diese Methode bewusst mühsam und manifestierte die Arbeitsleistung, die erforderlich ist, um mit anderen auf nicht-hierarchische Weise zusammenzuarbeiten. Die letzten Kapitel geben einen detaillierten Überblick über Cages Ausstellungskompositionen und die korrespondierenden Praktiken der letzten Jahrzehnte. Insgesamt provokativ und detailreich geschrieben, leidet das Buch ein wenig daran, dass die Bedeutung mancher Korrespondenzen überbewertet und die anderer unterschätzt wird, z. B. spielen Bergson, Adorno

und Varèse eine wichtige Rolle, während Schönberg und Wittgenstein kaum berücksichtigt werden.

Die diskursiven Mauern, die die Theorie(n) und Geschichte(n) von Musik, Performance und bildender Kunst voneinander trennen, bröckeln. Skurvida kommt aus der Kunstgeschichte und -theorie, und ihr Buch leistet einen willkommenen Beitrag zu diesem Prozess. Sie stellt fest: »Da die Grenzen zwischen den Disziplinen, die Praxis, Diskurs und Darstellung voneinander trennen, immer weiter verschwimmen, tritt der Komponist als Vorreiter der zeitgenössischen Kuration als Vermittlung hervor.« Ihre Behauptung, diese Implikationen seien »der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit bisher entgangen«, ist jedoch falsch. Es ist sicherlich kein Zufall, dass sich Musiker*innen und Musikwissenschaftler*innen mit denselben Themen und denselben Künstler*innen beschäftigt haben, obwohl und gerade weil der Musikbereich den Ruf hat, »hinter der Zeit zurückzubleiben«, wenn nicht sogar konservativ oder rückschrittlich zu sein. Abgesehen von meinem eigenen Buch (*Heiner Goebbels and Curatorial Composing After Cage*, 2022) wurden Cages kuratorische Kompositionen von Liora Bedford (*The composer as curator – following John Cage's three compositions for museum*, 2020) untersucht, während künstlerische Reaktionen – insbesondere Ari Benjamin Meyers' *Kunsthalle for Music* (2017–fortlaufend) – noch früher kamen. G Douglas Barretts *After Sound* (2016) wies auf die Notwendigkeit einer postmedialen Betrachtung von Musik hin, die Cage bereits 1958 mit seinem Ausspruch »Ein Ohr allein ist kein Wesen« vorweggenommen hatte. Die Mauern zwischen den Künsten werden von beiden Seiten abgebaut. Es ist höchste Zeit, diesen Prozess durch Zusammenarbeit zu intensivieren.

Ed McKeon

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

F E S T I V A L

Unsafe+Sounds

2.–7. September 2025, Wien

Das Unsafe+Sounds Festival ist seit elf Jahren ein Fixpunkt im Wiener Veranstaltungskalender Anfang September. Ursprünglich von dem Komponisten Matthias Kranebitter gegründet, zeichnet sich seit vielen Jahren ein Team rund um die Journalistin und Kuratorin Shilla Strelka für das Programm verantwortlich. Das Festival widmet sich avantgardistischer Club-Musik, Diskurs und der Sichtbarmachung und Vernetzung lokaler Musiker:innen mit globalen Positionen. Dieses Jahr standen die sechs Konzerttage unter dem Motto »Time Dream Rhythm Machine«. Neben Veranstaltungsorten wie dem Flucc, dem Club Pratersauna, dem IFK (Internationales Institut für Forschungswissenschaften), das seine Räume für begleitende Diskussionsveranstaltungen zur Verfügung stellte, gab es einen Abend unter dem Titel »Time Infolding« im Jazzclub Porgy and Bess mit drei Live-Sets. Es war ein ruhiger Konzertabend, an welchem energetische Höhepunkte fehlten. Erster Act war ein Duo bestehend aus zwei in Wien lebenden Musiker:innen, dem Schlagzeuger Lukas König und der Pianistin Kasho Chualan. Ihr Set startete spielerisch und kulminierte gleich zu Beginn in einer lässigen Noise-Nummer, die alles, was sie musikalisch danach entwickelten, in den Schatten stellte. Darauf folgte ein Solo-Set der simbabwisch-britischen Musikerin MA.MOYO. Sie arbeitete mit Loops und elektronischen Zuspielungen, über welche sie Spoken-Words legte. Die Atmosphäre war spirituell und meditativ. Sechzig Minuten am Stück war ihre Performance aufgrund von zu wenig Abwechslung recht eintönig. Das dritte Set des Abends kam vom Londoner Musiker Cobey Sey mit Momoko Gill und Raisa Khan an Elektronik und Schlagzeug. Dieses klang vielversprechend. Es ging an diesem Abend aber nicht auf. Die Songs waren, trotz

experimenteller Zugänge, poppig ohne Ecken und Kanten. Musikalisch fordernder waren auf alle Fälle die beiden Tage des Minifestivals Editions Mego 30, ein Festival im Festival anlässlich des 30. Geburtstages des in Wien gegründeten Labels. Die beiden Abende brachten einen Querschnitt an Künstler:innen des umfangreichen Label-Katalogs auf die Bühne. Das bot eine tolle Gelegenheit alte Bekannte wie Ilpo Väisänen (ehemals Teil von Pan Sonic), das Duo General Magic mit Andi Pieper, Ramon Bauer und Live-Visuals von Tina Frank oder den Wiener Keyboarder Philipp Quehenberger wiederzuhören und jüngere Positionen wie die Musikerinnen Klara Lewis oder Hüma Utuku neu zu entdecken. Die Konzerte mit optimaler Soundqualität fanden im WUK-Projektraum statt, einem ehemaligen Werkstättenraum im 9. Wiener Gemeindebezirk, gelegen zwischen der Hauptuniversität und der Volksoper Wien. Editions Mego ist ein Label für elektronische Musik, das 1995 in Wien gegründet wurde und dessen Alben bis heute weite Wellen nach sich ziehen. Musik, die hier veröffentlicht wurde und weiterhin wird, fasziniert aufgrund ihrer eigensinnigen und avantgardistischen Ästhetik. Dessen langjähriger Kopf, Peter Rehberg, verstarb überraschend 2021. Er war ein wichtiger Ideengeber und förderte junge Musiker:innen, wie etwa die Schwedin Klara Lewis, Jahrgang 1993. Ihr Live-Set bei *Unsafe+Sounds* zeigte sich durch noisige Texturen aus und umfasste Nummern ihres zuletzt erschienenen Albums *Thankful* (2024). Dieses ist eine persönliche Reminiszenz an Rehberg. Eindruck hinterließ vor allem ihre letzte Nummer an diesem Abend, ein etwa 20minütiger Loop, der sich am Ende in harsche, verzerzte Sounds auflöste. Erwähnenswert wäre auch das Set von Jung An Tagen am Sonntag, das Solo-Projekt des Wiener Musikers und Medienkünstlers Stefan Juster. Er saß entspannt auf einem Sessel mitten im Raum, bediente nur eine Art Tablet und schickte seine reduzierten Sounds durch die Lautsprecher. Er nutzte Sprachsamples, um akustische Täuschungen zu erzeugen sowie Spatialisierungseffekte für immersive Klangerfahrungen.

Das Festival endete mit einem Live-Set des britischen Musikers Finlay Shakespeare dessen 80er Jahre Synthie-Pop Songs am Ende nochmal alle zum Tanzen einlud.

Katrin Hauk



B U C H

Luis Alvarado, Alejandra Cárdenas (Hrsg.)

Switched On – The Dawn of Electronic Sound by Latin American Women
Contingent Sounds

Mit *Switched On* liegt eine Publikation vor, die sich der Historiografie elektronischen Klangschaffens von Frauen in und aus Lateinamerika widmet. Schon die Biografien der Herausgeber:innen verweisen auf die unterschiedlichen Tätigkeitsbereiche, aus denen der Band schöpft: Luis Alvarado, ansässig in Lima, ist als Wissenschaftler, Kurator und Betreiber des Labels Buh Records mit der Dokumentation und Verbreitung lateinamerikanischer Experimentalmusik befasst. Alejandra Cárdenas, ebenfalls aus Peru, lebt in Berlin, wo sie ebenfalls künstlerisch, forschend und kuratierend aktiv ist.

Der vielstimmige Reader versammelt Essays, Interviews, biografische Vignetten und analytische Interludes sowie textuelle und fotografische Archivdokumente. Die formale Heterogenität spiegelt dabei den feministischen

wie dekolonialen Anspruch, eurozentrisch-genialistische Narrative von ›unentdeckten Pionierinnen‹ zu brechen und stattdessen ein Geflecht von Beziehungen, institutionellen Bedingungen, ästhetischen Strategien und politischen Konstellationen zu beleuchten.

Anknüpfend an den von Ana R. Alonso-Minutti, Eduardo Herrera und Alejandro L. Madrid herausgegebenen Sammelband zur Pluralität der lateinamerikanischen *Experimentalisms in Practice* (2018), rahmen Alvarado und Cárdenas ihr Projekt als »non-canonical reading« der Musik- und Technologiegeschichte. Im Sinne von Coriún Aharoniáns Kritik an universalistischen Fortschrittszählungen der westlichen Avantgardegeschichte (*La música, la tecnología y nosotros los latinoamericanos*, Montevideo 1977/92) wird argumentiert, dass elektronische Klanglaboration in Lateinamerika in ihrer (geo-)politischen, kulturellen, ökonomischen und gesellschaftlichen Situiertheit diskutiert werden müsse.

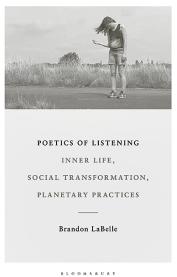
Dabei wird ein kritisch-reflektierendes Verständnis des patriarchal besetzten Handlungsfelds »Technologie« – jenseits von dystopischen oder euphorischen Tech-Visionen – zu grunde gelegt, was eine differenzierte Befragung der Wechselwirkungen von ästhetischer Praxis und technischen Mitteln eröffnet, und darüber hinaus Aufschluss über soziale Einschreibungen gibt. So lautet ein spannender Befund, dass Frauen oftmals über verschlungene Wege, mit interdisziplinär und kollaborativ geprägten Vorerfahrungen zur elektronischen Klangproduktion fanden, wenn kein Zugang zur institutionalisierten Ausbildung bestand.

Innerhalb eines Fokuszeitraumes von den 1960er- bis 80er-Jahren wird inhaltlich wie geographisch ein weiter Bogen geschlagen: Daniela Fugellie beleuchtet etwa die experimentellen Radiodramen der chilenisch-jüdischen Komponistin Leni Alexander (1924–2004), während Nicole L’Huillier Arbeiten von Iris Sangüesa (*1933) analysiert. Susan Campos Fonseca und Susana Sánchez Carballo greifen unter dem Titel *Sonic Scars* eine Reihe weiblicher Sound Artists aus Zentralamerika heraus,

die in Zeiten totalitärer Regime, ökonomischer Ausbeutung und allgegenwärtiger Gewalt, Heilung im »sonisch-technologischen« Ausdruck fanden. Die brasilianische Künstlerin Marcela Lucatelli widmet sich mit spürbarer Begeisterung ihrem Vorbild Jocy de Oliveira (*1936), und Gabriela Aceves Sepúlveda entwickelt aus der Betrachtung eines Gruppenfotos von 1955 ein faszinierendes medienwissenschaftliches Porträt der mexikanischen Komponistin Alicia Urreta Arroyo. Von gelebtem, generationenübergreifendem Austausch zeugen u. a. die Interviews mit Zeitzeuginnen wie Beatriz Ferreyra (*1937), Oksana Linde (*1948) u. a., die individuelle und kollektive Erfahrungen im Spannungsfeld von Migration, Institutionalisierung und politischer Restriktion sichtbar machen.

Diese und zahlreiche weitere Beiträge lassen ein mosaikhaftes Bild relationaler Musikgeschichte entstehen, das die Diversität und Komplexität des elektronischen Klangschaffens weiblicher Akteurinnen im Bezugsraum Lateinamerika ins Bewusstsein bringt. Die Fülle an Referenzen, Namen und Kontexten macht die Lektüre anspruchsvoll, mitunter auch voraussetzungsreich. Doch gerade darin liegt die Stärke des Bandes: Er lädt dazu ein, weiterzulesen und nachzuhören. *Switched On* ist keine abschließende Beschreibung, sondern eine Einladung zur Fortschreibung der globalen Her*Stories elektronischer Musik.

Johanna Danhauser



B U C

Brandon LaBelle

Poetics of Listening

Bloomsbury Academic

Brandon LaBelle entwickelt in seiner neuesten Veröffentlichung mit dem Untertitel *Inner Life, Social Transformation, Planetary Practices* einen umfangreichen, kohärenten und inspirierenden Begriff von Listening als einer fundamentalen Kategorie des Mitseins, der weit über das basale Hören hinausgeht. Gedanklich schließt er damit nicht nur an seine eigene künstlerische und aktivistische Praxis an, sondern es lassen sich auch Linien ziehen zu Attalis Gedanken zu Noise, Lachenmanns *Musik als existentielle Erfahrung* oder Autor*innen wie Anna Tsing oder Robin Wall Kimmerer.

Der Text ist extrem dicht und reich an einer poetischen Klarheit, die das Lesen zu einem wahren Vergnügen macht. Zusätzlich ist die zugrundeliegende Recherchearbeit detailliert ausgearbeitet und jeder Quellenverweis gibt interessante Anreize zum Weiterlesen. Dabei stammen die herangezogenen Quellen aus einer bemerkenswerten Vielzahl an Literaturen, Praktiken und Fachbereichen – von Soziologie, Anthropologie, politischer Theorie, Neurowissenschaften, Ökologie, Sound Studies und Musikwissenschaft, Psychoanalyse und somatischer Therapie sowie Bildungswissenschaften und indigenem Wissen.

Listening identifiziert LaBelle als eine bestimmte Art ganzheitlicher Zugewandtheit oder

H

Aufmerksamkeit, in jedem Fall eine ganzkörperliche Tätigkeit, die weitreichende politische und ökologische Implikationen mit sich bringt. Listening ist kein passiver Zustand, in dem der Körper irgendwelche externen Signale empfängt, ohne dass dadurch eine Resonanz entsteht. Vielmehr bedeutet Listening ein unmittelbares Verwoben-sein, In-sein und Mit-sein. Dadurch erschließen sich uns fundamentale Kategorien der menschlichen Situiertheit, die uns darüber informieren können, wer wir eigentlich sind. Von diesem »listening-into«, wie LaBelle es nennt, führt ein direkter Weg zu einem »listening-toward«, das Fragestellungen des ethischen Miteinanders öffnet: wie gestalten wir Beziehungen und wie gehen wir mit unserer Verantwortung gegenüber Dritten um, seien es Mitmenschen oder »other-than-humans«.

»Listening-with« und »listening-against« bilden die beiden zentralen Modi des Zuhörens als aktivistischer Praxis. In ihnen führt LaBelle einerseits Strategien des Community Building und Aspekte von Care zusammen, andererseits zeichnet er Wege auf, wie das Hören zu einer reflektierteren Praxis von Widerstand und politischem Aktivismus werden kann. Fragestellungen danach, wer wem wann wieviel seiner ungeteilten Aufmerksamkeit schenkt, schlägt LaBelle als Indikatoren zur Einordnung und ethische Marker politischer Handlungen vor. Im »listening-across« schließlich erweitert sich der Kreis der Aufmerksamkeit noch einmal und bezieht die planetare Zukunft mit ein: wie müssen wir als globale Gesellschaft unser Handeln modifizieren, damit es eine solche überhaupt noch geben kann? Welche Rolle kann das Zuhören, im Gegensatz zu einem kurzsichtigen Aktionismus, dabei spielen?

Die Antworten auf solche Fragen fallen erstaunlich simpel aus und kommen ohne viel Bombast daher, *Poetics of Listening* zeigt: sie sind schon lange da und eine Welt, in der sie als Maxime verantwortungsvollen Handelns gelten würden, ist denkbar. Es ist kein klandestines Wissen und es sind auch nicht unbedingt jahrzehntelange Studien dafür notwendig (dass Lösungen trotzdem nicht einfach zu erreichen

sind, ist ein anderes Thema). Hörend halten wir unsere Welt zusammen. Durch das Hören stellen wir Sinnzusammenhänge her, wir orientieren uns und verorten uns in unserem physischen, sozialen, politischen, ökologischen und emotionalen Leben. *Poetics of Listening* ist ein starker Appell dafür, diesem Sinn (wieder mehr) zu vertrauen. Ihn nicht nur als Modus des Konsums zu begreifen, sondern sein volles Potential zu entdecken und wertschätzend aktiv damit umzugehen. Für eine Community, die sich primär hörend mit Klang und Welt beschäftigt, ist *Poetics of Listening* ein wichtiger Text, der das Hören (re)politisiert und den Weg zu einer intersektionalen Praxis des Hörens aufzeigen kann.

Patrick Klingenschmitt



D I G I T A L

Ricardo Eizirik pre-pandemic pieces Edition Zeitgenössische Musik

In der Reihe der Veröffentlichung durch die Edition Neue Musik ist die das Porträt-Album von Ricardo Eizirik eine Neuheit, da es die erste komplett digitale Veröffentlichung ist. Statt physischer CD wurden zu den fünf Stücken Videos produziert, die Mitschnitte der Aufnahmen im Kammermusiksaal des Deutschlandfunks zeigen. Das erscheint passend und beinahe überfällig, da musikalisches Denken nicht nur bei Eizirik den Bereich des akustischen verlassen hat sondern sich schon bei anderen Komponist:innen, die in der Reihe vertreten sind, auf

die visuellen und szenischen Aspekte des Musizierens ausweitet. In ihrem Anspruch, aktuelle Dynamiken des Komponierens überblicksartig abzubilden war es also höchste Zeit, für diese Ansätze eine entsprechende Form zu finden.

Doch welche Rolle spielt die Gestik der Interpret:innen bei Eiziriks Musik? Am relevantesten scheint das Video für Eiziriks Komposition *in steps I-III* für fünf Stimmen und einen Performer. Den mikrofonierten Stimmen wird durch manuelle Aktivierung des Mikrofons Anfang und Ende gewissermaßen abgeschnitten. Durch kleine Lämpchen am Mikrofon wird angezeigt, wann es aktiviert wird und gewährt damit einen Einblick in die Struktur des Stücks, die rein akustisch nicht gegeben ist. Die Freude am Wechsel zwischen Wahrnehmung und Verständnis ist immens und die Verbindung von abstraktem, mit einfachsten Mitteln erstaunlich effektiv entfremdetem Stimmklang und kompositorischer Form ist groß. Nicht eine akustische Idee wird hier visuell weitergeführt, vielmehr ist die visuelle Komponente ein Teil der kompositorischen Struktur. Hinter der elektronischen Verstärkung schimmert immer wieder eine akustische Schicht der Körperlichkeit hindurch – das Klappern der Tasten, welche die Mikrofone an- und ausschalten, ein Pfeifton, der auch ohne Mikrofon durchdringend genug ist, um sich gegen die Elektronik durchzusetzen. So bleibt die Musik immer in Verbindung mit ihrer Erzeugung und verweist darauf, dass sie gemacht wird.

Im *junkyard piece I*, wo die Bewegungen des Bogens maschinell anmutend mit komponiert wurden, scheinen die Bewegungen jedoch eher als Erweiterung, nicht als eigenständiges Material. Ein- und Ausschwünge werden durch Samples von Fotoapparaten, brummenden und surrenden Maschinen geleitet. Diese Idee wird auch visuell fortgeführt, strukturgebend ist die visuelle Ebene jedoch nicht.

Die mechanische und viel mit Unterbrechungen arbeitende Ästhetik Eiziriks setzt dabei sehr auf die Körperlichkeit des Instrumentalspiels, wie es auch in *obsessive compulsive music* deutlich wird. Sun-Yung Nam vom trio

catch ist ausgestattet mit Sensoren, Midi-Keyboard und Kontaktmikrofon und bedient alle diese Ebenen gleichermaßen präzise und musikalisch.

In der Dialektik zwischen Körper und Apparat im Kontext europäischer klassischer Musikkultur scheinen sich alle Stücke der Veröffentlichung abzuspielen, wobei vor allem die neueren Stück den Widerspruch zwischen Scheitern und Gelingen in ein spannungsvolles Potenzial auflösen.

Jonas Harksen

F E S T I V A L

Black to the Future

16. August 2025, Die Kantine, Köln

TIBA – der Titel des neuen Kölner Festivals formuliert ein Versprechen: »Techno is Black Again«. Im Mainstream gilt EDM als weiß kodierte Feierkultur, verortet zwischen Berliner Clubmythos, exportierbarer Rave-Industrie und globaler Lifestyle-Ästhetik. Doch das ist nur die sichtbare Spitze der Technokultur. Ihre Ursprünge liegen im Detroit der frühen 80er Jahre, wo eine überwiegend Schwarze und oft queere Counterculture audio-visuelle Utopien produzierte – entgegen der sklavischen Vergangenheit und der anhaltend rassistischen Gegenwart. Darauf verweist der Untertitel des erstmals vom TIBA Movement e.V. veranstalteten Formats: »Elektronisches Musikfestival mit Afrofuturismus«.

Afrofuturismus entwirft »Sonic Fictions« (Kodwo Eshun) – indem Geschichte neu gedacht und bessere Zukünfte imaginiert werden – Science-Fiction wird zum Mittel für Black Empowerment. In der Musik gilt Sun Ra als erster Afrofuturist, der sich schon in den 60er Jahren als Alien inszenierte, um der irdischen Alienation zu entkommen: »Space is the Place« (1970 stattete er sogar den bis heute überwiegend weißen Donaueschinger Musiktagen einen intergalaktischen Besuch ab). Und in

dieser Tradition steht auch Detroit-Techno, dessen Pioniere Turntables, Drummachines und Synthesizer zu Instrumenten einer neuen, kollektiven Ästhetik machten. Davon erzählt auch die wirklich sehenswerte Dokumentation *God Said Give 'Em Drum Machines*, die bei TIBA gescreent wurde.

Auch mit seinen drei Bühnen – »Space Garden«, »Cosmic Lab« und »Planet Fawohodie« – knüpft das Festival an den afrofuturistischen Diskurs an. Die spacigen Namen versprechen immersive Parallelwelten, werden diesen Erwartungen aber leider nicht ganz gerecht – was eine Frage der Mittel und der Erfahrung ist. Dennoch kreieren die Macher von TIBA auf dem Gelände der Freideck-Kantine im Kölner Norden einen liebevollen Festivalspace: Im Außenbereich rund um den »Space Garden« gibt es afrikanisches Essen, politische Infopoints und Sitzgelegenheiten zum Chillen; im »Planet Fawohode« wird Kunst nicht nur gezeigt, sondern auch in Form von Tattoos gestochen, während sich im »Cosmic Lab« Live-Acts verausgaben.

Ein absolutes Highlight ist die »Black Ballroom Lounge«. Inspiriert von den Vogueing-Bällen Schwarzer und Latinx Transfrauen im New York der 80er Jahren, kreiert die »New Black Gen«-Crew einen hoch performativen Safe Space für POCs und Allies. Angestachelt vom »Master of Ceremonies« (MC) posen die Performer*innen in Kategorien wie »Face«, »Realness« oder »Femme« um die Wette und energetisiert damit die schwitzende Crowd im überfüllten »Cosmic Lab«. Ein hoch kompetitives und zugleich solidarisches Setting, in dem mittels Musik und Körpersprache eine unfassbare kollektive Energie erzeugt wird, die in der »ernsteren« zeitgenössische Musikszene nur selten zu finden ist.

Elektronische Tanzmusik und Neue/Elektronische Musik teilen diesen techno-visionären Anspruch – doch besteht ein entscheidender Unterschied: der Bass. In der zeitgenössischen Kunstrmusik immer noch oft als »diabolo in musica« verschrien, ist er im Techno das treibende Elixier, das Körper und Raum synchronisiert. Bei TIBA samplen Residents und Friends

die ganze Diversität elektronischer Klänge: Afro- und Oriental-House machen den »Space Garden« zu einer chilligen Oase aus warmen Rhythmen; hörtergeht es im »Planet Fawohodie« zu, wo Industrial Techno und Trance Wände und Magengruben zittern lassen.

Der TIBA Movement e.V. verbindet Pleasure mit Politik: Er will Sichtbarkeit und Awareness für marginalisierte Communities in der Club-Kulturschaffen – was auch gesamtgesellschaftlich dringlich ist. Am 16. August, dem Tag des TIBA-Festivals, meldet der Deutschlandfunk, dass die Bundesregierung Wiedergutmachungszahlungen für den Völkermord in Namibia ablehnt. Während unsere koloniale Vergangenheit juristisch ausgeblendet wird, öffnet TIBA immerhin Räume für bessere Zukünfte.

Anna Schürmer

F E S T I V A L

The Listening Biennial

3.–7. September 2025, Ballhaus Ost, Berlin

The Listening Biennial ist eine seit 2021 bestehende, international vernetzte Initiative, die das Zuhören als künstlerische und gesellschaftliche Praxis erforscht. Ihre dritte Ausgabe lief von August bis Oktober 2025 an zahlreichen Orten weltweit, darunter im Ballhaus Ost in Berlin-Prenzlauer Berg. Vom Foyer über das Treppenhaus bis in kleine und große Räume war das Haus dicht mit Ausstellungen, Gesprächen, einer Listening-Lounge und Live-Performances gefüllt. Idealerweise hätten die Besucher:innen des Hauses Neugier, Offenheit für Fremdes und Lernbereitschaft mitgebracht. Denn unter dem Motto »Third Listening« – einer intersubjektiven, interdependenten Hörhaltung, die Beziehungen, Differenzen und Fürsorge ins Zentrum rückt – traf man auf eine Fülle verschiedener Darstellungsformen und Hörweisen.

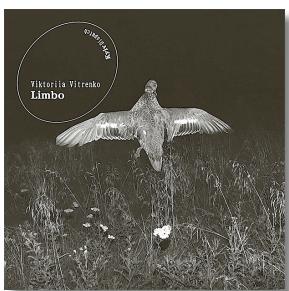
Was hier mit Listening gemeint war, zeigte Oficina de Autonomias *Deaf Flowers* exemplarisch: In einem tonlosen Video war zu sehen,

wie Deaf-Performer:innen auf einer Party nach einem Deaf-Performance-Festival das Wort »Blume« artikulierten. Hier wurde das Zuhören nicht nur ins Visuelle und Körperliche verschoben, sondern aktivierte je nach den inneren Vorstellungsbildern der Einzelnen unterschiedliche Bezüge. Das erinnerte an das berühmte Zitat Roland Barthes: »Hören ist ein physiologisches Phänomen, Zuhören ein psychologischer Akt«. Zudem zeigte *Anamnesis* von der bildenden Künstlerin und Psychotherapeutin Kirstin Burckhardt einen inneren Modus des Zuhörens. Bei diesem Audio-Fragebogen mit Performance hörte man durch das innere Beantworten psychotherapeutischer Fragen sich selbst zu und entwarf ein eigenes Narrativ. Außerdem richtete Lílian Campesatos Kurzfilm *Listening to the Territory* die Aufmerksamkeit auf die selten gehörten Stimmen aus Cracolândia (Crackland), einem als offenem Drogenmarkt bekannten Viertel in São Paulo.

Daneben gab es auch klangbasierte Arbeiten im Programm: Stefan Roigks *UNPREDICTABLE* arbeitete mit live erzeugten Klängen verschiedenster Alltagsgegenstände. Die anfangs noch gut nachvollziehbare Kopplung zwischen Sichtbarem und Hörbarem entglitt allmählich und ging in ein Spiel zweier großer Schichten über: live erzeugtes Material und bereits Aufgezeichnetes. Durch deren Überlagerung entstand eine interessante Komplexität. Tief beeindruckend war Siegmar Zacharias' *Practicing Futures while Grieving*, eine 45-minütige Hörsession, bei der angebotener Tee und das Hören begleitende Objekte (z.B. Knochenatratte, Äste) den Rahmen der Hörsituation bildeten. Klanglich waren herzschlagähnliche Pulse, ritualhaftes Summen und tiefes Dröhnen zu hören. Ausschlaggebend war, dass eine rund 15-minütige Erzählung über rumänische Trauerkultur, Heilpflanzen und Weiteres, der Raum und die Requisiten zusammen als Einladung zum Zuhören wirkten: Diese Konstellation schärfte die Erwartung, gaben der Wahrnehmung eine grobe Richtung – ohne sie zu determinieren – und wurde im Verlauf der Hörsession immer wieder neu aktiviert.

Eine solche sorgfältige Orientierung vermisste ich allerdings an vielen Stellen der Listening Biennial. Ein Großteil der Arbeiten war einfach da – besonders im Herzstück des Programms, der Listening Lounge, wo 27 ausgewählte Hörstücke aus Lautsprechern zu hören waren. Obwohl es hinreichende Sitz- und Verweilmöglichkeiten, einen separaten Laptop zum erneuten Anhören einzelner Werke und ausliegende Begleitblätter gab, ließen die scheinbar zufällige Abfolge und das Fehlen einer kuratorischen Hinführung zu den einzelnen Stücken die Offenheit ins Beliebige kippen. Diese kuratorische Zurücknahme war zwar theoretisch und konzeptuell nachvollziehbar und erlaubte bisweilen freie Bezugsbildungen; letztlich wirkte sie jedoch zu utopisch und ermüdete auf Dauer. Etwas mehr gezielte Einladung oder eine situative Dramaturgie hätte die Erfahrung geschärft, ohne dem Ethos des Third Listening zu widersprechen.

Moonsun Shin



D O P P E L - L P

Viktoriia Vitrenko LIMBO Kyiv Dispatch

Im Februar 2025 wurde die Postproduktion des Projekts LIMBO als Doppel-LP veröffentlicht, das von Viktoriia Vitrenko vor drei Jahren im Rahmen des ECLAT Festivals Neue Musik Stuttgart kuratiert und als sich selbstbegleitende Sängerin aufgeführt wurde. Das Repertoire

umfasst neben dem Werk *Songs of Holy Fools* von Maxim Shalgin vier Auftragskompositionen: *3 Songs* von Agata Zubel, *Signs of Presence* von Alla Zagakevych, *Illuminations* von Yin Wang, und *Simple Songs & Songs of Pining* von Sven-Ingo Koch.

Das Projekt, das ursprünglich unter Pandemiebedingungen für ein hybrides Konzertformat entwickelt wurde, thematisiert psychologische und gesellschaftliche Schwierigkeiten, in denen Nähe und Distanz – physisch wie seelisch – aufeinandertreffen und zugleich ineinander übergehen. Die Sängerin ließ bei der Stuttgarter Aufführung intim anmutende Liedertexte mit flüsternden und murmelnden Gesangstechniken und einer bewusst distanzierte Bühnenpräsenz verschmelzen. Das Publikum erlebte diese Performance entweder in unmittelbarer Nähe auf der Bühne oder aus der Nahperspektive einer Online-Übertragung, während die Bühnensituation selbst von einer eigentümlichen Verfremdung durchzogen war. Diese Konstellation repräsentierte nicht nur die Isolation und gleichzeitige globale Vernetzung in der Corona-Pandemie, sondern auch die Gefangenschaft der belarussischen Flüchtlingin und Widerstandskämpferin Maria Kalesnikava, der das Album gewidmet ist.

Die Aufnahmen stammen allerdings nicht von der Live-Performance beim ECLAT Festival, sondern wurden im August 2022 in einem Studio in Kiew realisiert. Da der LIMBO ursprünglich als Musiktheater szenisch und dramatisch konzipiert wurde, nutzte Vitrenko diese Studioarbeit, um klangliche Details weiter auszuarbeiten. Diese feine Umsetzung ist zweifellos gelungen und der LIMBO verwandelt sich nun als Hörspiel für Frauenstimme und Klavier.

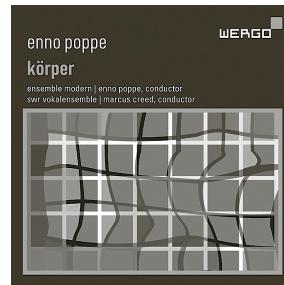
Für das Doppelalbum wurde die Reihenfolge der Werke neugestaltet und in vier Gruppen unterteilt. So sind Agata Zubels *3 Songs* nicht in einem Block zu hören, sondern stehen im Wechsel mit den ansprechenden Gesängen der Komposition *Signs of Presence* von Alla Zagakevych und Ausschnitten aus Yin Wangs *Illuminations*, was das einzige Werk des Albums mit Zuspielungen ist und mit

gezielt gefilterten Soundbearbeitungen einen markanten Eindruck hinterlässt. Zubels drei Lieder entwerfen jeweils pop-assozierte Klangwelten – das erste mit einer gothic-elektronischen Aura, das zweite von weltmusikalischer Prägung, das letzte mit Anklängen an Heavy Metal – und gewinnen durch diese Verteilung zusätzliche Spannkraft. Insbesondere das erste Lied, platziert am Beginn der ersten LP-Seite, prägt mit seinen fast regelmäßig wiederholten Schlägen eines tiefen Tons auf dem präparierten Klavier eine düstere Atmosphäre und eröffnet zugleich zwei erweiterte Klangdimensionen mit metallisch-perkussiven Schlägen und mit ziellos-mysteriösen Summtönen.

Der Höhepunkt wird mit *Simple Songs & Songs of Pining* von Sven-Igor Koch erreicht, der Gedichte von Jan Wagner vertonte. Der Gesang agiert hier als »Theater im Theater«, wobei sich klangcharakteristische Szenen in fünf Liedern – polyphonisch, idyllisch, selbstflexiv, tiefstinnig, und galopprhythmisich heiter – von der potenziellen Theatralität des LIMBO ausgehend entfalten. Besonders zu erwähnen ist das Stück *Marder*, wobei Vitrenkos wohltuende Stimme durch eine kompositorische Konzeption a cappella im Zentrum steht. Den Abschluss bildet die Komposition *Songs of Holy Fools* von Maxim Shalgin, die mit nostalgischer Schlichtheit positiv ausgeprägt ist – innerlich ruhig in einem musikalischen Fade-Out endend.

Viktoria Vitrenko zeigt auf ihrem Debut-Album LIMBO, sowohl ihre interpretatorische Bandbreite für zeitgenössische Vokalmusik mit Klavierbegleitung, als auch ihre ehrgeizige kuratorische Vision. Aus der Postproduktion eines Theaterprojekts entsteht hier eine neue künstlerische Form, die den selbstbegleitenden Gesang als eigenständige Gattung in der zeitgenössischen Musik etabliert.

Saori Kanemaki



C D

Enno Poppe

Körper
Wergo

Mit *Körper* legt Enno Poppe dem Ensemble Modern und dies der Hörerschaft ein Werk vor, das die physische Dimension des Klangs in den Mittelpunkt rückt – nicht nur metaphorisch, sondern ganz konkret im Zusammenspiel von Struktur, Puls und eruptivem Ausdruck. Das rund 47-minütige, dem bedeutenden Frankfurter Ensemble gewidmete Stück entstand zwischen 2020 und 2022 und ist stark geprägt von jener Zeit der gesellschaftlichen und körperlichen Stillstellung. Poppe nutzt den Titel als Ausgangspunkt für eine musikalische Untersuchung des Körpers als Klangträger. Bereits die Besetzung verrät, dass es hier nicht um zarte Klangzeichnungen geht. Neben klassischem Bläser-Instrumentarium der verschiedenen Materialien kommen E-Streicher, Keyboards, verschiedenste Schlagwerke und Idiophone zum Einsatz. Bigband-Assoziationen drängen sich zwar auf, dürfen jedoch gern die Abbiegung weg vom Jazzigen hin zu dem nehmen, was diese Formation auch im Bereich der Neuen Musik ausfüllen kann. Die Musik beginnt mit klarem Puls, beinahe technoid. Das Ensemble Modern agiert mit einer Unmittelbarkeit, die sich vor allem dann überträgt, wenn die Irritation, die von anders gelagerten Hörgewohnheiten herröhrt, hingenommen bis ignoriert wird.

Das Werk gliedert sich in vier Sätze, die sich als vier Versuche begreifen lassen, sich dem

Phänomen Körper aus unterschiedlichen Richtungen zu nähern. Da sind Passagen, in denen die Musik sich entlang klarer rhythmischer Raster entfaltet, unterbrochen von Momenten, in denen das Klangbild in mikroskopisch kleinen Bewegungen verliert oder mikrotonal verdichtet. Immer wieder stellt sich die Frage, wer hier wen kontrolliert: Der Komponist das Ensemble oder das Material den Komponisten, und ist das überhaupt hörbar? Das Werk entwickelt eine Sogwirkung, die aus dem Wechselspiel von Disziplin und Loslösung entsteht – jedoch nicht beim ersten Anhören. Es verlangt Wiederbegegnung, ein Sich-Aussetzen. Daraufhin offenbart es eine musikalische Dramaturgie, die nicht linear, sondern zirkulär angelegt ist. Das anfängliche rhythmische Pulsieren hat sich zum Ende des vierten Teils zu einem klanglichen Wabern transformiert. Enno Poppe bewegt Körper zwischen technischer Brillanz und klanglicher Expressivität und schafft ein Werk, das Musik als Bewegung nach Außen und Innen verkörpert, als Widerstand und Geschmeidigkeit gleichermaßen.

Mit dem Vokalwerk *gold* präsentiert Enno Poppe auf demselben Album eines seiner wenigen reinen Vokalwerke. Die Einspielung mit dem SWR Vokalensemble, angeleitet von Marcus Creed, bietet eine konzentrierte, ganz auf Stimme und Klang verwiesene Hörerfahrung. Das Stück besteht aus drei Teilen: »Moderne Walpurgisnacht – Silber – Notturno«. Die Texte von Arno Holz, stark expressive, fast übersteigerte Naturbilder, die Sprache des Überschwangs und zugleich des Widerspruchs, bieten Poppe reichlich Material für kontrastreiche Gestaltung. Er schichtet Stimmen, lässt sie sich überlagern, in Mikrointervallen gegen einander verschieben, ohne dass das Ganze distanziert wirkt. Poppe spielt mit Dimensionen: manchmal fächert sich der Chor auf in viele Stimmen, fast wie in alter Vokalpolyphonie, manchmal verdichten sich die Stimmen zu massiven Klangflächen. Im Moment größter Verdichtung droht das Ganze fast überzulaufen – Dissonanzen, Cluster und Überlagerungen treten hervor. Es entsteht Spannung aus

dem, was hörbar dem Rahmen entweichen könnte, und dem, was doch gehalten wird. Es gibt exzessive Stellen, in denen der Chorklang überwältigt, aber auch Momente, in denen Linien sich zurücknehmen, Transparenz möglich wird. Poppe übernimmt nicht nur die Wörter, sondern lässt sie zum Teil des Klangs werden. Die Wortmelodie ist nicht nur deklamiert, sondern integriert in die vokalen Texturen; Silben, Pausen und Atem werden genauso wichtig wie die Tonhöhen.

Maria Ekert

KONZERTREIHE

Paretzer Field Music

Mai–Juli 2025, Paretz, Brandenburg

Auf einem Feld in einem brandenburgischen Dorf standen zwei schlichte, selbstgebauten Antennen aus Holz und Metalldraht. Die Antennen empfingen natürliche Radiowellen, die durch Blitze in der Ionosphäre entstehen, und verwandelten sie in ein hörbares Signal für die Kopfhörer. »Klingt wie Knisterpulver an den Ohren«, bemerkte eine Frau neben mir, und treffender ließe es sich kaum formulieren. Hauke Harder, langjähriger Assistent von Alvin Lucier, eröffnete die deutsche Erstaufführung von Luciers 1981 entstandener Installation *Sferics* durch Anekdoten und eine Darstellung des Wirkprinzips. Doch die knisternden Geräusche selbst hinterließen keinen bleibenden akustischen Eindruck. Es fehlte weniger an einem dollen Gewitter, das das Signal spannender gemacht hätte, als an einem angemessenen Ausstellungsrahmen: Wer die Warteschlange im Rücken spürt, kann schwerlich der Natur wirklich lauschen. Und so wirkte das Ganze eher als Demonstration denn als Realisation. Dennoch verkörperte allein der Akt des Hörens, die umgebende Natur zu empfangen, den Leitgedanken dieser Konzertreihe, die unter der Eigenbezeichnung »Picknickkonzert« an drei Sonntagen zwischen Mai und Juli stattfand.

Als Konstante im Programm trat immer wieder der Name der Flötistin und Veranstalterin der Reihe Sabine Vogel hervor – mal allein, mal in wechselnden Konstellationen mit Gästen. Dabei bildete ihre von Improvisation und Naturbezug geprägte Arbeit die thematische Achse der Reihe. Besonders deutlich wurde das in ihrer Solo-Improvisation *TÖNEN* für Tonflöten und andere Tondinge, in der eine Tonflöte mit drei leicht unterschiedlich gestimmten Röhren – ergänzt um an der Tonflöte befestigte Objekte wie Keramikscherben und Metallstücke, die darunter baumelten und beim Anschlagen an Blumentöpfe klirrten – sanft esoterisch anmutende, naturnahe Klänge erzeugte. Parallel dazu war reales Vogelgezwitscher von benachbarten Bäumen zu hören, mitunter lauter als die Musik – eine wohl intendierte Koexistenz zweier Klangwelten.

Im Unterschied dazu zeigte die Uraufführung von Alex Nowitz' *bbrrmm: Eine Klangutopie auf dem Land* für zwei Celli und drei Naturbeherrschungsinstrumente einen anderen Ansatz im Umgang mit Naturgeräuschen. Zunächst zielte das Stück auf Verflechtung: Die Cellisten Mathis Mayr und Sophie Notte ahmten die hörbare Umgebung nach. Trotz des scharfen Schneidgeräusches der Sense blieb der Schein einer romantischen Landidylle vorerst erhalten. Doch als die dröhnenenden, störenden Motorgeräusche von Säge und Rasenmäher einsetzten, kippte die Szene. Dieses aktive Spiel mit der im Freien unvermeidlichen akustischen Intervention der Umgebung und der menschlichen Gegenintervention erwies sich als schlüssig. Lässt sich das nun aber wörtlich als maschinenästhetische »Utopie« lesen – oder eher als ironisch markierte, ökologiekritische Utopie im Kontext des Anthropozäns?

Erstaunlicherweise stellte sich auch auf dem Feld das Konzertritual ein. Die Bezeichnung »Konzert« und die Bühnenzentrierung – auch wenn die »Bühne« hier nur als frontal wahrgenommener Bereich vorhanden war und das Publikum auf Picknickdecken und Gartenbänken saß – aktivierten sofort die vertraute Erwartung werkzentrierten Hörens. So

übertrug sich ein konventionelles Konzert hören auf ein eigentlich funktionsfreies Feld ohne vorgegebene Verhaltensmuster. Dennoch erweiterte sich auf dem Feld der Rahmen gegenüber dem nach außen hin schalldicht gemachten Konzertsaal: Wetter, Wind und Vogelstimmen blieben nicht mehr draußen, sondern traten in den Hörraum ein. Was im Saal als Störung gälte, wurde hier zu Material und Orientierung. Die beteiligten Musiker:innen nutzten diese Durchlässigkeit auf eigene Weise und arbeiteten in unterschiedlichem Maß ortspezifisch. Dadurch wechselte das Ohr allmählich von einer werkzentrierten Aufmerksamkeit zu einem situativen Lauschen.

Moonsun Shin

F E S T I V A L

Transart

11.–21. September 2025, Südtirol

Es hat sich als Illusion erwiesen, dass es dem künstlerischen Leiter Peter Paul Kainrath gelungen wäre, zum 25. Jubiläum des Südtiroler »Festival of Contemporary Culture« Transart noch einmal etwas Unvergessliches von seinem Zauberhut hervorzuzaubern. Neben den wie überall immer knapper werdenden öffentlichen (und privaten) Ressourcen (dass in Italien und in Südtirol nach wie vor Postfaschisten und Rechtsradikale über den Geldhahn verfügen, dürfte eine nicht unerhebliche Rolle spielen) trug vielleicht eine Art kriegs- und völkermordbedingten Paradigmenwechsel dazu bei, dass heuer weder weitläufige Landpartien auf den schönsten ›Locations‹ im begnadeten Ferienland Südtirol abgehalten wurden noch (mit der möglichen Ausnahme der *Zehn Stangen* des schweizerischen Aktionskünstlers Roman Signer am letzten Festivaltag) explosiv wirkende Großereignisse wie Kris Verdoncks *Exhaust* (Ausgabe 2024, als ein Verbrennungsmotor auf dem Scheiterhaufen explodierte) zu verzeichnen waren. Auch ließ sich ein genialer

Wurf Kainraths wie der der letzten Ausgabe vergeblich auf sich warten, als Nonos Quartett im düsteren, unheilvollen Unterbau des Bozner faschistischen Siegesdenkmals erklang.

Marina Abramovics virtueller Auftritt in Verbindung mit dem kubanisch-US-amerikanisch-österreichischen Komponisten Jorge Lopez wurde (mit Recht) als einer der Höhepunkte des Festivals inszeniert. Man muss wissen, dass die heute 78-jährige, inzwischen legendär gewordene Ikone der Performancekunst im fernen Jahre 2002 persönlich bei Transart in Brixen zu Gast gewesen war und Lopez' *Vers la flamme* nicht mit dem Dirigierstab, sondern mit einer lebenden, sich während der Aufführung windenden Python dirigiert hatte.

23 Jahre später war sie per Livestream an drei verschiedenen Spielorten (in Schlanders, Bozen und Bruneck) zu sehen und besprach unter anderem ihren Auftritt von damals. Anschließend war in Bozen eine Live-Wiederholung des damaligen Events mit der Performerin Kira O'Reilly und einem anderen Stück von Lopez (*Blue Cliffs*) zu bestaunen.

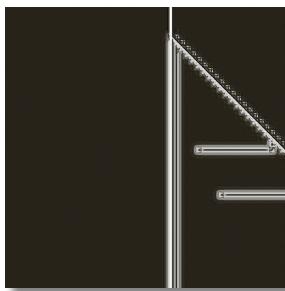
Ein weiterer Schwerpunkt lag auf dem Gebiet der ›experimentellen‹ Oper. Zwei Beispiele davon kamen zur Uraufführung bzw. zur italienischen Erstaufführung: *La mort de la mer* (eigentlich ›de la mère‹) des US-amerikanischen Schwesternduos CocoRosie und *Amopera* mit dem Klangforum Wien und der belgischen Tänzer:innentruppe Needcompany.

Letztere, die bereits 2022 im Erler Festspielhaus (Nordtirol) zur Uraufführung kam, ist eine Meta-Oper mit virtuos und publikums-wirksam inszenierten Schnipseln aus bedeutenden Opern der letzten hundert Jahre. Im Zeitalter der statistisch, mit KI geführten Meta-analysen soll es nicht wundern, dass auch im Bereich der ›zeitgenössischen‹ Musik repräsentative Musiktheaterwerke von Berg bis Furrer (über Britten, Xenakis, Berio, ...) schnittig aufs Wesentliche zurückgeführt werden. Das Ergebnis wirkte jedenfalls keineswegs museal, sondern lebendig und unmittelbar ansprechend, als wäre diese Musik gerade geschrieben worden.

Über *La mort de la mer* kann leider nichts Vergleichbares gesagt werden. Der Schluss, als der/die mit Brautkleid gekleidete Tote auf einem alten Flügel aufgebahrt und vom Trauerzug der Ausführenden in ein mit Rauchwolken gefülltes Jenseits begleitet wurde, war zwar visuell und dramaturgisch wirksam, von der Musik her musste man sich aber nach wie vor mit Floskeln aus dem bewährten Vorrat der US-amerikanischen kommerziellen Szene begnügen, zu denen sich allerlei inszenatorische Halloween-mäßige Topoi gesellten. Zeitgleich zum 25. Transart-Jubiläum war das 40-jährige Jubiläum des Bozner Museums für zeitgenössische Kunst Museion gebührend zu begehen. Zu diesem Anlass haben beide Südtiroler Kulturinstitutionen zu einem 24-stündigen Happening im Museion eingeladen, das von den meisten Anwesenden als Kernstück des Festivals aufgefasst wurde. Neben Skatern, die ihren Job in einem nachgebauten urbanen Skatepark machten, waren unter anderem der am Klavier improvisierende Marino Formenti oder aber das Video eines den versunkenen Kirchturm von Graun in einem schwimmenden Sarge umkreisenden Performers 24 Stunden lang frei zugänglich bzw. verfügbar.

Den versteckten roten Faden durch das ganze Festival bildete am Ende des Tages der ausgedehnt gestaltete Zeitbegriff. Der Refrain eines Liedes in Endlosschleife (Ragnar Kjartansson's *Sunday without Love*), mit Wassergetränkten Haaren, die in Romeo Castelluccis *Senza titolo* wiederholt auf ein Messingrohr schlugen (beides drei Stunden lang), um vom Format der *24 Hours* im Museion zu schweigen: Immer wieder Zeitdehnungen, die unser herkömmliches, angeborenes (oder angelernetes?) Zeitgefühl herausfordern. Muss man das als Reaktion verstehen auf die immer kürzer werdenden Zeiten der Social Medias mit ihrem Zwang zur Konzentration auf wenige Sekunden, bevor der User zur nächsten Anlockung scrollt?

Pierluca Lanzilotta



L P

Lippard Arkbro Lindwall

How do I know
if my cat likes me
Blank Forms Editions

Wer mit Katzen lebt, kennt's: man kann sich nie wirklich sicher sein, wie die flauschigen Bies-ter zu einem stehen. Einerseits ist die Bezieh-ung von kuscheliger Nähe geprägt, andererseits geben sie einem das Gefühl, dass sie sich letztlich häufig nur zufällig im selben Raum wie man selber aufhalten. Und dann ist da noch die ungute Gewissheit, dass sie einen ohne zu zögern fressen würden (Lippen, Ohren und Nase zuerst), sollte man eines Tages allein zuhause sterben. Das Leben mit Katze ist eine lustvolle Qual.

Das Trio der beiden Organist*innen Ellen Arkbro und Hampus Lindwall mit der Wort-künstlerin Hanne Lippard hat dieses Bild als treffende Metapher für das Unbehagen in der Gegenwart entdeckt. Auf dem Debütalbum des Trios, *How do I know if my cat likes me*, rückt die angenehme Taubheit in den Fokus, die man empfindet, empfindet, wenn man sich gleichzeitig radikal mit allem verbunden und ver-netzt und gleichzeitig unüberwindbar allein und isoliert fühlt. Es ist der subtile Horror einer absoluten alltäglichen Überforderung, die uns in jeder noch so persönlichen Nische der Kon-sumgesellschaft warm empfängt. Wir wissen, dass unser Lebensstil ursächlich für Tod und

Zerstörung andernorts ist, sehen uns aber außerstande, daran etwas zu ändern. Wir sind zur Passivität und hohlem Konsumismus ver-dammt, während unsere innere Akzeleration mit der größten Dringlichkeit woanders hinwill – die Dynamik droht über kurz oder lang jegliche Integrität zerreißende Fliehkräfte zu entwickeln. Damit diese das Selbst nicht auseinanderzer-ren, bietet der Hyperkapitalismus eine neue Empfindungsoption an, die beides fürs Erste wieder integriert und den Widerspruch aus-haltbar macht. Sie befriedet den Widerspruch, indem sie beides ist: warm/gemütlich und be-unruhigend/unheimlich zugleich. Sie ist cozy strange.

How do I know if my cat likes me ist das musi-kalische Äquivalent zu den Liminal Spaces, jenem Phänomen aus der Internetkultur, das bei den Betrachtenden genau jenes cozy strange Gefühl auslöst. Starrt man zu tief in den Abgrund, kann man sich in der Paralyse ver-lieren. Das Gefühl wartet auch in scheinbar nie enden wollenden Telefonwarteschlangen auf einen, so von Lippard Arkbro Lindwall verarbei-tet im Track »Unavailable«. Hier erinnern Hanne Lippards Ansagen in stoischer Regelmäßigkeit daran, wieviel Zeit man bereits in der Warte-schlange verschwendet hat. Selten wurde die existenzielle Komponente voranschreitender Zeit musikalisch eindringlicher eingefangen. Da ist etwas erbarmungsloses in der mel-an-cholisch wiederholten Orgelfigur, die mit ihren minimalen Variationen ziellos um einen nie erreichten Endpunkt kreist. Dass das nerv-tötende Telefonsignal, das in unregelmäßi-ge Abständen zu hören ist, das Kreisen nicht unterbricht, macht die akustische Szene nur noch deprimierender.

Immerhin bedankt sich Hanne Lippard am Ende jeder Sequenz immer mit einem schnell hin-gehauchten »Thank you for waiting« fürs Dran-bleiben. Aber wer jetzt denkt, dass es sich dabei um eine aufrichtige, persönliche Nähe herstel-lende und authentische Gefühlsregung handelt, irrt sich. Persönliche Nähe ist im akustischen Liminal Space von *How do I know if my cat likes me* nicht vorgesehen. In »The long goodbye«

exerziert Lippard im bereits gewohnten Duktus Verabschiedungsfloskeln durch, das dem sozialen Kontakt nachgelagerte Einfalltor cozy stranger Einsamkeit. Plattitüden wie »I enjoy our conversations« sollte unbedingt misstraut werden. Musikalisch besteht das Stück aus aneinander gereihten Schlussfloskeln der Orgeln, deren Entschlossenheit durch das kontinuierliche wieder Ansetzen ebenfalls Lügen gestraft wird.

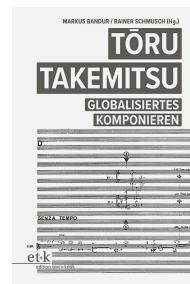
Weitere Stücke des Albums beschäftigten sich mit anderen cozy strangen Alltagsszenen, etwa den Rabbitholes unnütz angesammelten Wissens (»Did you know«) oder den Absurditäten des digitalen Bankwesens (»Modern spanking«).

Die bösartige Freude am Hineinzoomen in diese Momente ist charakteristisch für das gesamte Album. Am düstersten wird es schließlich in der Coverversion des Disco-Klassikers »At last I am free«, geschrieben von Nile Rodgers und Bernard Edwards und berühmt geworden durch Chic. Die Worte des Stücks offenbaren in der Wendung von Lippard Akrbro Lindwall eine tiefe Verzweiflung: »I am lonely, please hold me, come closer my dear. It feels good just having you near. But who am I fooling, when I know it's not real?«

Trotz allem melancholischen Phlegmatismus kann ich nicht umher, das monoton wiederholte »Change now« im ersten Track auch appellativ zu hören. Der Ausweg aus der Starre, in der wir uns gemütlich eingerichtet haben, ist nicht versperrt – auf eine Veränderung im Außen zu warten ist aussichtslos, aber die Möglichkeit einer Veränderung im Innen besteht fort.

Patrick Klingenschmitt

B U C H



Toru Takemitsu Globalisiertes Komponieren edition text + kritik

Toru Takemitsu (1930–1996) ist manchen vielleicht noch als der bekannteste japanische Komponist seiner Generation geläufig, während man seine Musik im hiesigen Konzertbetrieb mittlerweile mit der Lupe suchen muss. Durch einen bereits 2024 erschienenen Band wird nun die wohl umfangreichste Veröffentlichung zu Takemitsu in deutscher Sprache vorgelegt. Das von Rainer Schmusch schon vor über zehn Jahren initiierte und gemeinsam mit Markus Bandur herausgegebene Buch präsentiert auf über 600 Seiten eine Auswahl von neu übersetzten Texten des Komponisten, die faszinierende Einsichten in ein Kulturverständnis geben, das zunächst mal nicht von »westlichem Denken« geprägt ist, in dem es oft »einfache« Ausschlusskriterien gibt (wobei heutzutage in manchen Kontexten diese Auf trennungen weniger virulent sind): atonal gegen tonal, populär gegen avanciert usw. Neben Takemitsus poetischen und analytischen Betrachtungen finden sich im Buch eine Reihe von Essays, die verschiedene Aspekte von Takemitsus umfangreichem Werk in den Fokus nehmen.

Der australische Pianist Roger Woodward berichtet von seiner Zusammenarbeit mit dem Japaner, ausgehend von persönlichen Begegnungen seit den späten 1960er Jahren. Mitsuko Ono erörtert – in deutscher Sprache in dieser

Ausführlichkeit wohl einmalig – Takemitsu im Zusammenhang mit *Jikken Kōbō*, dem 1951 in Tokio gegründeten *Experimentellen Workshop* – einer künstlerischen Gemeinschaft, zu der sich Protagonisten unterschiedlicher Disziplinen wie Malerei, Architektur, Film und Musik zusammengeschlossen hatten. Auch Toru Takemitsu und der Komponist *Jōji Yuasa* waren an dieser Gruppierung beteiligt, die um einige Jahre früher als vergleichbare Unternehmungen im Westen (etwa die *Fluxus*-Bewegung) interdisziplinäre Kunst auslotete.

Eine tiefgreifende wie detaillierte Beschäftigung mit Toru Takemitsus Kompositionen der 1960er Jahre – seiner musikalisch avanciertesten Schaffensperiode, die ihm internationalen Erfolg bescherte – liefert Rüdiger Albrecht, der für das Buch auch das bisher umfangreichste Werkverzeichnis Takemitsus erarbeitet hat. Kenjiro Miyamoto, der eine auf Deutsch erschienene Dissertation über den Komponisten veröffentlicht hat, untersucht dessen Musiksprache im Kontext früher Stücke. Saori Kanemaki wiederum beschäftigt sich in ihrem Text mit Takemitsus Komposition *In an Autumn Garden*, die für ein Gagaku Ensemble geschrieben wurde. Takemitsu nimmt sich hier kompositorisch einer streng überlieferten rituellen Musik an, die traditionell nur am kaiserlichen Hof aufgeführt wurde, und in einem modernen Konzertsaal eigentlich nichts zu suchen hat. Schließlich befasst sich Rainer Schmuschs Essay mit dem Thema Natur in Form des Elements Wasser, das als Regen, Fluss oder Meer motivisch im Rahmen späterer Werkreihen von Takemitsu großen Raum beansprucht. Anhand der Natur-Thematik erläutert Schmusch spezifische Eigenheiten des japanischen Selbstverständnisses, die auf »ein gelebtes ›Labyrinth von Widersprüchen« (S.162) hindeuten. Er zitiert u.a. den Bildhauer und Maler Yoshikuni Iida mit den Worten: »Für den Japaner ist die Natur nicht Hauptfigur der Welt und des Universums. Der Mensch ist ein Teil der Natur, weshalb er in einem harmonischen Verhältnis zur Natur ein maßvolles Leben führen muss« (S.161). Im starken Kontrast zu dieser Vorstellung steht

allerdings die rückhaltlose Ausbeutung natürlicher Ressourcen im Rahmen der Turbo-Industrialisierung Japans nach dem 2. Weltkrieg.

Das von Schmusch aufgezeigte disparate Verhältnis zur Natur lässt sich auch auf andere Aspekte der japanischen Identität beziehen – auf den Umgang mit eigenen, zum Teil sehr alten Überlieferungen sowie mit der Aneignung westlicher Formen der Kultur (ebenso natürlich der Technik, denn Japan war/ist ein Pionier in der Entwicklung der Roboterisierung oder der Unterhaltungselektronik). Geprägt von westlicher Logik ist diese Doppelheit nicht eben leicht nachzuvollziehen: Die Verwurzelung in einer Jahrhunderte oder Jahrtausende alten Tradition, die nicht im Widerspruch zu der Dynamik steht, mit der Japan die sogenannten Errungenschaften der westlichen Moderne übernommen hat. Die in den 1920er Jahren geborene Generation japanischer Komponisten – zu der neben Takemitsu etwa Protagonisten wie Toshi Ichiyanagi und Toshiro Mayazumi gehörten – begann nach dem Zweiten Weltkrieg, bzw. in den frühen 1950er Jahren, sich für die Neue Musik des Westens zu interessieren, obwohl das Debakel von Hiroshima und Nagasaki noch deutlich präsent, und Japan bis 1952 von den Alliierten unter Führung der Vereinigten Staaten besetzt war. Grund für eine anschließende Internationalisierung schien vor allem die Distanz zur eigenen nationalistisch verordneten Kultur in der Zeit des Krieges gewesen zu sein. Takemitsu und seine Künstlerkollegen begannen dennoch, sich beide Kulturformen umfänglich anzueignen, bzw. für sich wiederzuentdecken, was jedoch nicht heißt, das harmonische Synthesen gesucht wurden. In Takemitsus bekannter Komposition *November Steps* (1967) stehen sich kompositorisch ein westliches Sinfonieorchester und zwei zeremoniell gekleidete Biwa- und Shakuhachi-Spieler gegenüber. Vor diesem Hintergrund könnte man es als widersprüchlich empfinden, dass Takemitsu später den die Musik dominierenden westlichen Entwicklungen und ihrem Instrumentarium Eigentümlichkeiten der japanischen Tonbildung eingeschrieben hat, um auf diese Weise

kulturelle Besonderheiten des ostasiatischen Inselstaats auf breiterer Basis zu vermitteln. Um diese Aspekte geht es auch im Buch-Beitrag von Imke Misch, die sich mit kultureller Identität im musikalischen Denken Takemitsus beschäftigt. Schließlich deutet das als Postulat zu wertende Motto des Buches *Globalisiertes Komponieren* eine positive Utopievorstellung an. Die Zukunftsvision einer Verschmelzung disparater kultureller Elemente wird in den Blick genommen, in der unterschiedliche Identitäten und Eigenheiten nicht ausgesiebt und unterdrückt, sondern in einer Balance der Gleichwertigkeit gehalten werden.

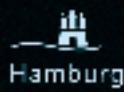
Thomas Groetz

KLUBKATARAKT²⁰
13.–17.1.2026

KAMPNAGEL



veröffentlicht
durch



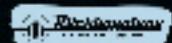
MIT SPONSORUNG VON MANNHOLDERS ECK MIT PREISKRUMMEL UND INSCHRIFTSTATION
DER BUNDESVERBANDS FÜR KULTUR UND MEDIEN



HK Hamburger Kulturförderung
Katarakt 20

PARTNER:

KURZFILM
WORLDWIDE
HAMBURG





www.eclat.org

Im 
Theaterhaus
Stuttgart

**Festival
Neue Musik**

04.02. – 08.02.26

ECLAT