

P-04/2024 10,50 €

141

POSITIONEN

Texte zur aktuellen Musik

Der Duft ist da!

AL Sara Glojnaric x Meo Fuscuni SPECIAL Sara Glojnaric x Meo Fuscuni SPECIAL

Osmosonic Study No.5

Bruno Mesz

Auf der gegenüberliegenden Seite befinden sich zwei Duftträger mit den Parfüms *Inner Melancholy* und *Outer Melancholy*.

Die beiden Streifen lassen sich nach Belieben miteinander kombinieren:

Beide zusammen ergeben einen Parfümakkord aus zwei Tönen.

Zu Anfang: Die Musik abspielen.

Die beiden Streifen langsam entfernen, eine Hand hält einen Streifen.

Dann abwechselnd die beiden Streifen in mäßigem Tempo an die Nase führen (ein »gerochener Triller«) usw.

Verlagern Sie Ihre Aufmerksamkeit und versuchen Sie, Geruch und Musik in einer einzigen Wahrnehmung zu verschmelzen, oder:

Versuchen Sie sich auf einen Sinn zu konzentrieren, während der andere im Hintergrund steht.



Das Stück *Osmosonic Study No. 5*
lässt sich über den QR-Code abspielen.

Myrrhe
Patschuli

Grüne Zitrone
Lavendel

Veilchen

Rauchwerk

Outer Melancholy

Inner Melancholy



Trio Generator Berlin
 Pschenitschnikova/ Aulbert/ Clementi
 (Stimmen)



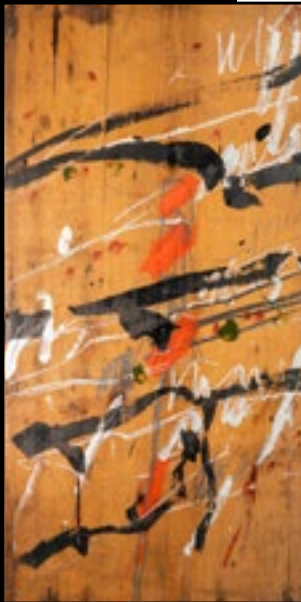
21.11.2024 , 20:00 "Zwischen Reduktion Und Expansion"

Teil 2 "Mit und Ohne"

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



Acker Stadt Palast Ackerstraße
 169/170, 10115 Berlin



FRAKZIONEN 2025

FESTIVAL FÜR
 ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

17.-19. JANUAR 2025

ZIONSKIRCHE
 BIELEFELD-BETHEL

WWW.FRAKZIONEN-FESTIVAL.DE

Kunststiftung
 NRW



Hanns-Bisegger-
 Stiftung



ELBPHILHARMONIE VISIONS

DAS FESTIVAL MIT MUSIK
DER GEGENWART

7. – 16.2.2025 | GROSSER SAAL



NDR
Elbphilharmonie
Orchester

[ELBPHILHARMONIE.DE/VISIONS](https://elbphilharmonie.de/visions)

Projektförderer



KÜHNE-STIFTUNG

Julius Bär

PORSCHE



ernst von siemens
musikstiftung

Meet the 2025
Music & Sound
Fellows

BERLINER
KÜNSTLER*
PROGRAMM

DA
AD

DROR FEILER Sweden

INTERSPECIFICS Mexico

**ISURU
KUMARASINGHE** Sri Lanka

OKKYUNG LEE South Korea

25. JUBILÄUM!

OPENING 25

Internationales Festival für Aktuelle Klangkunst
07. – 09. Februar 2025

OPEN EXPO

Klangkunstausstellung 2. OG TUFA
07. – 01. März 2025

Veranstalter:

Kooperationspartner: Gefördert durch:



**KLANG
KUNST**



EVERYTHING EVERYWHERE

ENSEMBLE
ADAPTER &
ENSEMBLE
DAMPLEMOUSSE



FR, 6. & SA, 7. DEZ
19:00 UHR
DOCK 11, BERLIN

UND FÜR FAMILIEN MIT KINDERN
AB 6 JAHREN: 7. DEZ 15:00 UHR
SCHRUMPF! EVERYTHING

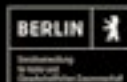
MUSIK & PERFORMANCE:
NATACHA DIELS
BRYAN JACOBS
GUNNHILDUR EINARSDÓTTIR
MATTHIAS ENGLER

GEFÖRDERT VON:



MUSIKFONDS

Städtischer Musikfonds
Berlin



schrumpf!

DOCKART

ignm basel PROGRAMM 24—25

Nº1

«TIMEPIECES» – LOUISA MARXEN

14.11.24, 20:00, GARE DU NORD, BASEL

Nº2

«INCRÉSCANTÛNA» NEUE MUSIK
FÜR ZITHER UND POSAUNE – TRIO
GREIFER UND MICHAEL BÜTTLER

24.1.25, 20:00, GARE DU NORD, BASEL

Nº3

«VIEL ZU SEHR TRAUM» KAMMER-
MUSIK VON OLGA DIENER & RUTH
CRAWFORD SEEGER – ENSEMBLE
MIXED ACCENTS

23.2.25, 18:00, ZUNFTSAAL SCHMIEDENHOF,
BASEL

Nº4

«(AUS DER NÄHE)» –
SCHALLFELD ENSEMBLE

20.3.25, 20:00, ACKERMANNSHOF, BASEL

Nº5

«THINGS IN COMMON» –
DUO KARBACHER-VRYZAS

11.4.25, 19:00, FACHWERK, ALLSCHWIL

Nº6

«DREI ALLMENDEN» –
KLAUS LANG UND KONUS
QUARTETT

19.5.25, 19:30, KLOSTERGARTEN, DORNACH

Nº7

«CONTACT» – IIPM PROJECT

4.6.25, 19:30, ACKERMANNSHOF, BASEL

IGNM-BASEL.CH

MEHRLICHT!MUSIK

28. November
– 1. Dezember
2024

Ein Festival für
neue Kompositionen
von Studierenden

Mit Instrumentalist:innen beider Hochschulen,
dem **AuditivVokal Dresden**, dem **Ensemble
ilinx**, **Studio für Neue Musik** der **UdK Berlin**
und **Musiker:innen** der **Hochschule für
Musik Karlsruhe**.

**Solo- und Ensemblestücke, Musiktheater,
Performances, Installationen.**

*Eine Veranstaltung von **klangzeitort**, dem gemeinsamen Institut
für Neue Musik der UdK Berlin und HfM Hanns Eisler Berlin*

www.klangzeitort.de

KLANGZEITORT



Universität der Künste Berlin



HOCHSCHULE
FÜR MUSIK
HANNS EISLER
BERLIN

POSITIONEN 141

04/2024 Der Duft ist da!

Komposition + Duftstreifen: *Osmosonic Study No. 5*

von Bruno Mesz

8 **Impressum**

9 **Editorial**

11 **I DER DUFT IST DA!**

12 **Zeitgenössische osmosonische Kunst**

von Bruno Mesz

22 **Fünf Interviews – Komponist*innen zu ihrer Arbeit mit Düften:**

Gerhard Stäbler, Sara Glojnarić, Oswaldo Maciá, Bruno Mesz, Calliope Tsoupaki

von Sandris Murins

44 **Vom Klang zum Duft: Neue Wege der multisensorischen Musik**

von Rachel S. Herz, Kai-Markus Müller & Sandris Murins

54 **Unsichtbare Musik – Meo Fuscini im Gespräch**

von Daniel Gianfranceschi

58 **iii: Exzellente Zusammenarbeit rund um ein offenes Ende –**

Zu Besuch bei der instrument inventors initiative in Den Haag

von Sven Schlijper-Karszenberg

66 **Der Komponist und Musiker Kaj Duncan David**

von Henrik Friis

75 **II SPECIAL**

Sara Glojnarić × Meo Fuscini

97 **III POSITIONEN**

60. Biennale Arte, Venedig; Another Sky, London; Münchner Biennale; Die Politik des Kritischen Komponierens; New Music and Institutional Critique; Lisa Streich, Stockholm; Topographies, Berlin; Frank Gratowski & Maria de Alvear; Misfits Gaze, Vol. 2, Frankfurt; Spor, Arhus; Bridges Kammerorchester; Die Ordnung Der Dinge & Franziska Seeberg, Berlin; Anthropocene, Salzburg; Florentina Holzinger, Schwerin; Simon Steen-Andersen, Kopenhagen; Moritz Eggert & Broken Frames Syndicate; Matter of Facts Studio, Frankfurt; Sara Glojnarić; Transart, Südtirol; Theodor Les-sing; Roj osa; Elena Biserna

Positionen. Texte zur aktuellen Musik

Gegründet 1988 von Gisela Nauck und Armin Köhler

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

Herausgeber + Chefredaktion Andreas Engström + Bastian Zimmermann

Gastredaktion Sandris Murins

Chef vom Dienst Bastian Zimmermann + Patrick Becker

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

Cover KI-Motiv: Studio Pandan

Anzeigen marketing@positionen.berlin

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

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

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

Redaktionsadresse

Positionen GbR, Edelweißstraße 3, 81541 München

E-Mail redaktion@positionen.berlin

www.positionen.berlin

Positionen print kosten als Einzelheft 10,50 € (+ 2,00 € Versand), im Jahresabonnement 46 € (inkl. 8 € Versand), Studierende 38 € (inkl. 8 € Versand), Institutionen 56 € (inkl. 8 € Versand), Auslandsabonnement Normal 58 € & Institution 68 € (beide inkl. 20 € Versand), Förderabonnement 100 €

E-Abonnement Einzelheft 6 €, Jahresabonnement 22 €

ISSN 0941-4711

Positionen ist Mitglied im Netzwerk



radialsystem.de

radialsystem.de

»Der Duft ist da!« – und das nicht erst seit gestern: Spätestens seit der englische Parfümeur Septimus Piesse 1858 auf die Idee kam, jedem Duft einen Ton der Tonleiter zuzuordnen, haben Komponist:innen versucht, zwischen Gerüchen und ihrer Musik Korrespondenzen zu schaffen. Bruno Mesz eröffnet diese Ausgabe mit einem Text über diese ›osmosonische Kunst‹, die ungeahnte kreative Energien freisetzt, obwohl vielen noch gar nichts von ihr unter die Nase gekommen ist.

Andere Sprachen haben es da leichter: »Französisch *sentir* heißt ›riechen‹, ›tasten‹ und ›empfinden‹ überhaupt«, schreibt 1925 Ernst von Hornbostel zur Synästhesie-Forschung, obwohl diesem Pionier der Wahrnehmungspsychologie eigentlich »gleichgültig« war, »durch welchen Sinn ich merke, daß ich im Dunkeln in den Schweinestall geraten bin«. Was sich bis heute dank Wissenschaft so alles getan hat, stellen uns Rachel Herz, Kai-Markus Müller und Sandris Murins vor, die selbst mit der Entwicklung ihrer Duftkameras und virtuellen Realitätsumgebungen »Luft von anderem Planeten« schnuppern.

Dabei ist die Nähe zwischen Musik und Duft nicht bloß schwer bestimmbar atmosphärisch: Für Positionen hat Murins fünf Komponist:innen interviewt, die mal kurze Ausflüge in die Welt der Gerüche gemacht, mal schon über 30 olfaktorische Werke produziert haben. So unterschiedlich die Herangehensweisen – sollen Düfte während einer Aufführung nach und nach versprüht werden wie in Gerhard Stäblers *Die Nacht sitzt am Tisch* oder darf man das Publikum auch mal mit einer Duftwolke übermannen wie in Calliope Tsoupakis *Narcissus?* –, so deutlich machen diese Erfahrungen, dass Gerüche längst legitimes Material für Komposition und Klangkunst geworden sind. Dann kann man auch mal ganz auf die Musik verzichten wie in Sara Glojnaric's Duftinstallation *confession box* oder mit Oswaldo Maciá von einer Zukunft träumen, in der sich Nachrichten aus aller Welt in der Zeitung ›erriechen‹ lassen.

Die Sprache hinkt der Kunst also hinterher; aber wie eine »Ausweitung des Vokabulars unserer Sinne« (Maciá) aussehen könnte, zeigt diese Ausgabe mit dem Special Sara Glojnaric × Meo Fusciani: Ohne von seinen vielfältigen musikalischen Inspirationen zu wissen, assoziiert Glojnaric Musik und Klänge zu den 15 Nischen-Düften dieses italienischen Avantgarde-Parfümeurs. Wer hätte es gedacht: *GTA V in Positionen before GTA VII!* Und wem das immer noch nicht reicht, kann in diesem Heft selbst aktiv werden: María Zegna hat die beiden Düfte *Inner* und *Outer Melancholy* designt, die sich auf der Innenseite unseres Covers verstecken und darauf warten, gemeinsam mit der dazugehörigen Komposition *Osmosonic Study No. 5* von Bruno Mesz gerochen zu werden. Hier können alle selbst zu Duft-Choreograf:innen werden!

Produktive Kollaborationen runden dieses Heft auch ab: Sven Schlijper-Karssenberg portraitiert die instrument inventors initiative in Den Haag und Henrik Friis spricht mit Kaj Duncan David über sein Album *All Culture is Dissolving*. Löst sich auf? Wohin? Vielleicht in eine Flüchtigkeit, die nur Musik und Duft noch einfangen können.

Viel Spaß beim Lesen, Sehen, Riechen und Hören wünschen

Patrick Becker, Andreas Engström & Bastian Zimmermann

Der Duft ist da!



Zeitgenössische Osmosonische Kunst

BRUNO MESZ

Die Tempelglocke
verstummt, doch ihr Ton klingt nach
aus Blütenkelchen.
Bashō.

Skizzen zur Genealogie der Osmosonischen Kunst

Wer heute über die Perspektiven einer Kunst nachdenkt, die Musik und Geruch miteinander verbindet, dem kommen wahrscheinlich als Vorläufer einer solchen Osmosonischen Kunst die synästhetischen Bestrebungen Alexander Skrjabin in den Sinn, die er einmal als Wunsch ausdrückte, dass »durch Musik und Farbe mit Hilfe von Parfüm die menschliche Seele über die rein physischen Empfindungen hinaus in die Region der rein abstrakten Ekstase und der rein intellektuellen Spekulation gehoben werden kann«.¹ Oder man denkt vielleicht an die klangvollen Düfte, die in Claude Debussys »Les parfums de la nuit« und »Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir« aus dem ersten Buch seiner *Préludes* verstreut sind. Auch Debussy träumte in einem Artikel, der 1901 in der

belgischen *Revue blanche* erschien, von »der Möglichkeit einer Musik, die speziell für den Einsatz im Freien konstruiert wird [...]. Es würde eine geheimnisvolle Zusammenarbeit von Luft, der Bewegung der Blätter und Duft mit der Musik geben; die Musik würde all diese Elemente in einem so natürlichen Einklang verbinden, dass sie an jedem von ihnen teilzuhaben scheint.«²

Diese Werke erschienen am Ende des langen 19. Jahrhunderts mit seinen synästhetischen Sehnsüchten, die in den geheimnisvollen Sinnesgemeinschaften von Charles Baudelaires Gedicht *Correspondences* und in der Geschmacksorgel, die im Roman *Gegen den Strich* von Joris-Karl Huysmans musikalische Liköre liefert, ihren Höhepunkt fanden und ein Zeitalter markieren, dessen Vision der Integration aller Künste im Wagner'schen Gesamtkunstwerk vorgezeichnet worden waren. Diese Bestrebungen nach einer Synergie der Künste wurden über die futuristischen Bankette und Manifeste

weitergetragen und sind bis heute trotz einiger Perioden relativer Latenz aktuell.

Musik und Duft in Ritualen, Mythen und auf Banketten

Doch schon lange vor diesem goldenen Zeitalter der Sehnsucht nach Sinnesverstrickungen trafen in den multimodalen Ur-Gesamtkunstwerken – den zeremoniellen Riten alter Kulturen – Duft und Musik bereits genuin aufeinander. Bei den Maya beispielsweise glaubte man, um mit Ahnen und Gottheiten in Kontakt zu treten, müsse man Musik und Weihrauch verwenden, da die außerweltlichen Nachrichtempfänger nur vom Wind getragene Opfergaben zu sich nehmen sollten.³

Folgt man diesem anthropologischen Ansatz, so findet man zahlreiche Rituale und Zeremonien, in denen Musik und Geruch nebeneinander bestehen. David Howes etwa bringt die fließende, grenzüberschreitende und sensorisch-emotionale Erfahrung der Geruchs- und Hörwahrnehmungen mit den sogenannten Übergangsriten in Verbindung, wo beispielsweise Mädchen der Mescalero-Apachen an der Schwelle zum Erwachsenenleben eine Pubertätszeremonie durchlaufen, in der sich formelhafte Gesänge mit Rauchausstoß verbinden, oder bei der Transsubstantiation im römisch-katholischen Gottesdienst.⁴ Auch Brautwerbungsriten sind ein bevorzugtes Gebiet für Musik- und Duftspiele; kulturgeschichtlich sind Parfüm und Musik überhaupt eng mit der Sphäre der Liebe und des Erotischen verbunden. Liebeslieder gibt es in den meisten Kulturen, während duftende Verführungsspiele seit der Antike gespielt wurden.⁵ Neben der Aussage, dass die wichtigste biologische Funktion der Musik nichts anderes als die sexuelle Balz sein soll,⁶ ist es die Zusammensetzung von Parfüms, die wiederum deren Funktion

verrät: Kopfnoten aus den Sexualesekreten von Blumen, Mittelnoten, die ähnlich wie Sexualsteroiden riechen, und Basisnoten aus Sexuallockstoffen von Säugetieren.⁷ Musik und Parfüm formen dementsprechend Atmosphären oder werden zu amourösen Vehikeln in zahlreichen Liebesgeschichten und Mythen wie die Erzählung des Narziss aus Ovids *Metamorphosen* (siehe auch das Interview mit Calliope Tsoupaki in diesem Heft).

Psychologische Grundlagen des Osmosonischen

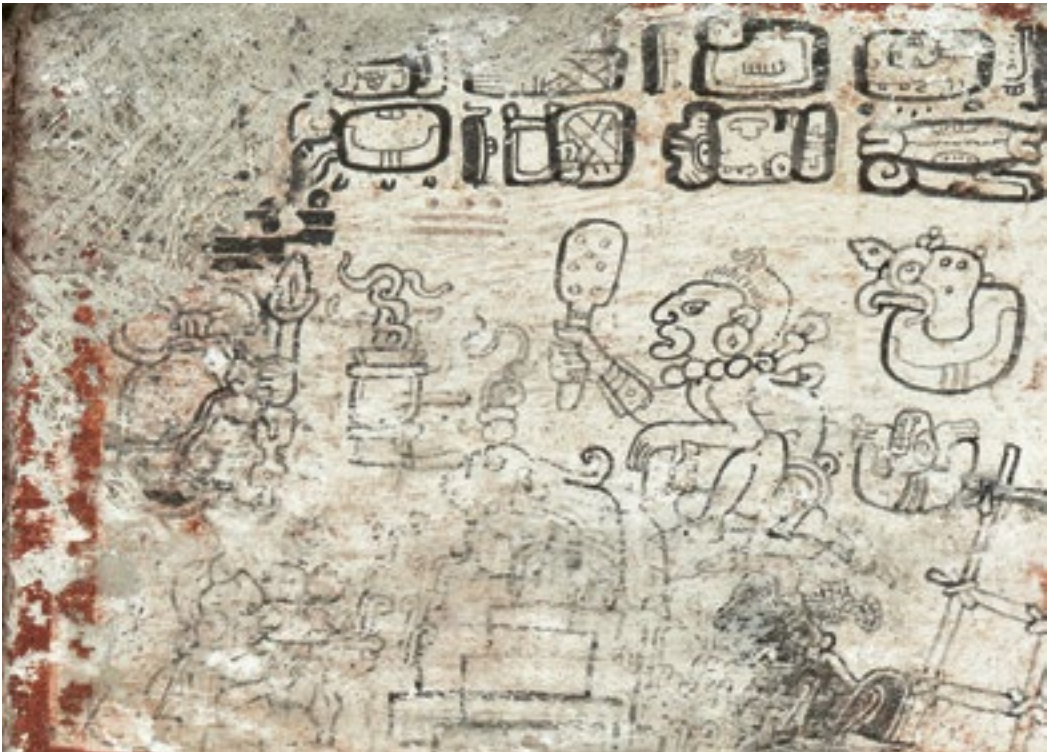
1. Harmonien, Korrespondenzen, Ähnlichkeiten

So weit verbreitet wie die Verbindung von Musik und Duft in verschiedenen Gesellschaften ist, lässt sich der Grund für diese gemeinsame kulturelle Nutzung beider Sinne in allgemeinen psychologischen Grundlagen der sensorischen und emotionalen Wahrnehmung vermuten. Gerade der Bereich der Emotionen ist der geeignete Ort, um das Verhältnis zwischen Geruch und Musik zu erforschen, da sie beide paradigmatische Auslöser von Affekten sind. Sollte es den beiden möglich sein, ähnliche Bereiche von Emotionen hervorrufen zu können, wäre damit ihre gleichzeitige Verwendung in Ritualen so erklärt, dass sie der Schaffung konsistenter Gefühlsatmosphären dienen. Ein Beweis dafür ist die große Übereinkunft im Sprachgebrauch der Psychologen zur Erfassung von Musikemotionen.⁸ »Sinnlichkeit«, »Wut«, »Gelassenheit«, »Angenehmes« und »Unangenehmes«, »Ehrfurcht«, »Nostalgie«, »Vergnügen«, »verliebt«, »energisch« und »kraftvoll« sind nur einige Beispiele für gängige Begriffe, die durch Düfte und Musik ausgelöste Affekte beschreiben.⁹ Gibt es über diese semantische Nähe hinaus einen Effekt, bei dem durch die Verbindung von Musik und Duft zu einer emotionalen Verstärkung

kommt? Noch gibt es wenig Forschung zu dieser Frage, erste Studien weisen aber genau darauf hin: Wer Steve Reichs *Phasing* anregend findet, sollte diese Komposition einmal mit den vier Düften Pfefferminze, Rosmarin, Rosengeranie und Hinoki zusammen hören – das Ergebnis ist eine gesteigerte Erregungsqualität und veränderte Beurteilung dieses Stücks in einer Weise, wie sie das Hören allein nicht hervorbringen kann.¹⁰

Die sprachliche Nähe zwischen Musik und Duft reicht zurück bis ins 19. Jahrhundert, als der englische Chemiker und Parfümeur Septimus Piesse Geruchsstoff und Parfüminhalt mit den Noten einer diatonischen Tonleiter in Verbindung brachte, die sich über mehrere Oktaven erstreckt und in den sogenannten »Semi-Düften« sogar Halb-töne kennt.¹¹ Piesse argumentierte, dass die Harmonie der Düfte wie in der Musik durch

»Akkorde« verwandter Gerüche definiert werden könne. Es war Piesse, der die bekannte Idee einer Schichtung dreier Noten anregte, die durch ihren zeitlichen Einsatz definiert werden: die unmittelbar wahrnehmbaren Kopfnoten, die Herznoten (die auftauchen, wenn die Kopfnoten allmählich verklingen) und die Basisnoten als langanhaltende Grundakkorde des Parfüms. Die heute ubiquitäre Verwendung dieses Vokabulars unterstreicht nicht nur, wie natürlich oder intuitiv die Entsprechung ist, sondern auch die Tatsache, dass Parfüms und Musik beide Künste der Dauer und der Zeit sind. Auf der anderen Seite können musikalische Klangfarben ein interessantes Analogon für komplexe Gerüche sein, da beide eine starke Verschmelzung von Komponenten implizieren.



In einer Szene des sog. Dresdner Codex aus dem 11. oder 12. werden Flötenmusik und Weihrauch als visuelle Wirbel dargestellt. Einer von ihnen scheint in die Nasenlöcher eines Ahnen einzudringen, als würden Geruch und Musik durch den Atem eingesogen

2. Misstöne, Spannungen, Asynchronitäten

In einem faszinierenden Artikel über die Phänomenologie des Geruchs schlagen Ed Cooke und Erik Myin ein Gedankenexperiment über »olfaktorisierendes Hören« vor, bei dem das Hören so verdreht wird, dass es an das Riechen angrenzt.¹² Die beiden Wissenschaftler nennen einige der größten Hindernisse für dieses Unterfangen, die auf grundlegende Unterschiede zwischen physikalischen und chemischen Reizen in der Form von Schallwellen und Geruchsmolekülen, ihrer Wahrnehmung und kognitiven Verarbeitung zurückzuführen sind.

Erstens haben Schallwellen eine Eigengeschwindigkeit, die vom Ausbreitungsmedium abhängt. Geruchsfahnen wiederum sind Wolken aromatischer Moleküle, die sich in der Luft je nach den Atmosphärenbedingungen von etwa Turbulenzen, Windgeschwindigkeit und -richtung ausbreiten, was dazu führt, dass Gerüche oft verweilen und sich ansammeln. Zweitens sind die Quellen von Gerüchen und Geräuschen meistens unterschiedlich, da der Geruchssinn vor allem auf das Erkennen biologischer Pflanzen und Lebewesen eingestellt ist – Kunststoffe riechen bekanntlich durchaus, aber sind im Vergleich zu einem Blumenfeld olfaktorisch harmlos. Drittens ist die Wahrnehmung von Geräuschen zeitlich kontinuierlich, während die Wahrnehmung von Gerüchen als intermittierend beschrieben werden kann – noch dazu endet sie in der Ausatmungsphase. Außerdem kann man auf Grund der Schallwellenform zwar allmählich von einem Geräusch zum nächsten übergehen, aber es ist unmöglich, in beliebig kleinen Schritten von einem Duftmolekül zu einem anderen überzugehen: Die Wahrnehmung eines neuen Geruchs erfolgt plötzlich. Viertens ist die zeitliche Auflösung des Gehörs unter den Sinnen am höchsten, während die des Geruchssinns am niedrigsten ist, wobei die Dauer von Geruchsereignissen stets auch von der

Schnüffelzeit abhängt – sie wiederum wird von der Art des Geruchs, dem Kontext und dem emotionalen Zustand des Riechenden beeinflusst. Außerdem werden leichtere Moleküle schneller wahrgenommen als schwerere – ein vergleichbares Phänomen gibt es im Bereich des Schalls nicht. Fünftens vermischen sich Gerüche stärker als Töne, wodurch es äußerst schwierig ist, mehr als drei Gerüche in einer Mischung zu unterscheiden und was zusammen mit der passiven Ausbreitung von Geruchsfahnen zu einer starken Vermischung eigentlich verschiedener Düfte führen kann. Zum Abschluss dieser unvollständigen Aufzählung sei noch auf eine letzte wichtige Dimension hingewiesen, die für die beiden Sinne unterschiedlich funktioniert: die Komplexität von Gerüchen hängt nicht so stark von der chemischen Komplexität ab, wie die Komplexität von Musik von der auditiven Komplexität der Schallwellen als ihre kleinsten Elemente abhängt.¹³

Die Osmosonische Kunst der Gegenwart

Es handelt sich sicherlich um einen sehr kleinen Korpus, den die Spur Osmosonischer Werke vom frühen 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart hinterlassen hat, aber so zeigt er auch den fast unbesetzten Bereich der Osmosonik auf, deren genealogischen Linien und Korrespondenz-Ästhetik ich hier nun nachzeichne. Gemein ist all diesen künstlerischen Beiträgen ihre schwache Objektivität, die ich auf Wahrnehmungsprozesse und Assoziationen/Dissoziationen (oder auf Korrespondenzen) hin analysiere.

Gleich Karlheinz Stockhausens »Düfte-Zeichen« (2002), die vierte Szene von *Sonntag aus Licht*, schlägt in die Kerbe eines ritualhaft-mythischen Stücks, hat Stockhausen selbst sie doch genau als »Ritual« beschrieben, in dem er Parfüms und Musik verbinden wollte – und zwar so, dass die sieben verwendeten

Düfte mit den sieben Tagen der Woche und den sieben »wichtigsten Kulturtraditionen der Menschheit« korrespondieren.¹⁴ Die Nähe zu Passagenriten ist deutlich, wird der Protagonist Michael in der Form eines kleinen Jungen doch von Eva in eine andere Welt gebracht.¹⁵ Im Fall von *Aion* für vierkanaliges Tonband und Gerüche (1968/72) wiederum will dessen Komponist, Nicolaus A. Huber, klar verständlichen Weihrauch und medizinische Kräuter mit den archetypischen Feldern des Ritualen, Kultischen, Magischen und Mythischen verbunden wissen. Über *Narcissus* für Ensemble und Düfte (2013), das auf der Ovid'schen Erzählung basiert und in diesem Heft an anderer Stelle genauer besprochen wird, sagt die Komponistin Calliope Tsoupaki: »Das Stück ist ein Ritual des Aufbruchs in eine andere Welt«, während einige der Düfte die »Sinnlichkeit und rituell-pagane Seite des Mythos« darstellen.

Eher dem Bereich »transzendentaler Gastronomie« zuzuordnen, ist neben den futuristischen Banketten zu Beginn des 20. Jahrhunderts der gastro-osmosonische Abkömmling *Uisge Beatha – A Guide to Flavours* (2015). In diesem Werk für Kontrabassklarinetten solo von Petra Stump-Linhalm werden verschiedene Whisky-Aromen in Klänge übersetzt. Die Komponistin empfiehlt hier, während des Genusses eines entsprechend ausgewählten Getränks die Klänge der acht Sätze zu hören. Ein solcher Satz ist beispielsweise »The Smooth Flowing One«, in dem die Musik so entspannend wie der 18-jährige Glenlivet ist, der sie inspiriert hat: geringe melodische Entropie, polar entgegengesetzte Noten, sie entsprechen der Einfachheit des leichten Whiskys. »Nutty Undertones« hingegen ist olfaktorisch deutlich vielfältiger, weil der neunjährige Bunnahabhain-Whisky es auch ist – und dies soll sich auch in einer ähnlichen Vielfalt der Spieltechniken widerspiegeln.

Kaum jemand hat aber so viele Osmosonische Werke produziert wie Gerhard Stäbler – über 30 Stücke sind seit der szenischen *Geruchsmusik* mit Zwiebel-, Kaffee- und

Gewürzdüften von 1968 entstanden. *Die Nacht sitzt am Tisch* basiert auf einem Gedicht des Brasilianers Oswald de Camargo, das von einem Landarbeiter und seinem Konflikt mit dem Gutsbesitzer handelt. Durch das Stück zieht sich eine eindeutige Spur von modusübergreifenden hedonischen und semantischen Korrespondenzen bzw. Diskordanzen. Die Komposition beginnt mit einer intermodalen semantischen Übereinstimmung zwischen Musik und Geruch: kraftvolle, energische, beinahe schon nervtötend raue Musik zusammen mit Kombinationsdüften aus Schweiß und offenen Müllsäcken. Dann wird die Musik melodischer, die Müllsäcke werden geschlossen (wodurch lediglich die Quelle des Dufts versiegt, der Geruch selbst aber noch eine ganze Weile im Raum bleibt) und Düfte von Früchten, Bäumen und Blumen werden versprüht. Schließlich fallen Musik und Duft immer weiter auseinander: Das Ensemble wirft Murmeln in Metalleimer, die angenehmen Gerüche haben bereits den Gestank des Beginns überdeckt.

Mit Ausnahme meiner eigenen Komposition, über die ich weiter unten rede, sind alle diese Werke dicht von modusübergreifenden Beziehungsgeflechten bevölkert, die sich manchmal polyphon über mehrere Assoziationsschichten hinweg verflechten. Im zweiten Abschnitt von Stockhausens »Düfte-Zeichen«, der mit dem Wochentag *Dienstag* korrespondiert, wird beispielsweise Kyphi eingesetzt, ein hochkomplexer Duft aus dem Alten Ägypten, der der Überlieferung nach aus nicht weniger als zehn Zutaten besteht (in manchen Rezepten werden bis zu 50 genannt). Der von einem Tenor- und Bassduo gesungene Text beschreibt ihn als »duftende Wellen glühender Befreiung... ein angenehmes Gefühl in der Seele«. Der Duft ist also komplex und angenehm zugleich. Wie der vokale Kontrapunkt in dieser Szene unterstreicht die Komplexität des Dufts den hervorbrechenden Konflikt zwischen den Figuren der Oper. Gleichzeitig spielt ein Synthesizer zwei Wellen einfacher, langsamer



Das Osmo, designt von Bruno Mesz und Sebastián Tedesco, kann manuell bedient, aber auch programmiert werden, sodass es eine Duftkombination zusammen mit einem Audiosignal abgibt.



Utopy-Hygge (2023) von Bruno Mesz and Sebastián Tedesco für die Geruchsorgel Osmo und den Imola-Stuhl von BoConcept, Musik: Zweite Sinfonie von Carl Nielsen

Glissandi, die noch eine weitere modusübergreifende Korrespondenz herstellen: die des angenehmen Geruchs mit geringer musikalischer Komplexität sowie eine Fasslichkeit der auditiv-olfaktorischen Situation durch ihre Beschreibung im Text dieses Musiktheaterstücks. Damit öffnet sich auch die Möglichkeit intermodaler Dissonanzen: beispielsweise, wenn die Hörer:in sich auf genau diese Unterschiede in der Annehmlichkeit und Komplexität der verschiedenen Wahrnehmungsmodi konzentriert – ohne dass dies nur bewusst vor sich gehen würde.¹⁶

In den Futuristischen Banketten finden sich bereits auffällige Beispiele für solche Crossmodalität. In einem Bankett mit dem Titel *Heroisches Winterdinner* gibt es zum Beispiel ein Gericht namens *Rohes Fleisch, von Trompetenstößen zerrissen*, bei dem man einen mit Pfeffer gewürzten Rindfleischwürfel isst, wobei sich eine Minute Kauen mit »heftigen Trompetenstößen« abwechselt, die die Esser:in aber selber blasen muss.¹⁷ Hier erscheint also nicht nur eine modusübergreifende Assoziation von Pfeffergeruch und würzigem Geschmack mit hoherregter Musik, sondern auf einer höheren strukturellen Ebene die Einführung eines Rhythmus, der in seiner Zeitlichkeit streng artikuliert wird. Vielleicht ein Erbe des Satyricon?

Mein eigenes Stück wiederum, die *Osmosonic Study No. 5* mit zwei Parfüms namens *Inner Melancholy* und *Outer Melancholy*, die von María Zegna designt worden sind, schlägt eine Erkundung der Koexistenz von Klang und Geruch sowie ihrer multisensorischen Polyphonie vor, indem ich das Publikum dazu einlade, mit Geruchszeitlichkeiten zu experimentieren, die sie von der Musik übernehmen – genauso wie Ed Cooke und Erik Myin dies in ihrem erwähnten Aufsatz bereits angeregt haben. Zu diesem Zweck werden den Zuschauer:innen oder Ihnen, den Leser:innen zwei – mit zwei verschiedenen Parfüms besprühte – Teststreifen zur Verfügung gestellt, die Sie nach Belieben abwechselnd der Nase präsentieren können. Sie werden

explizit aufgefordert, dies nach Belieben zu tun, z. B. an einem Streifen zu riechen, dann langsam den anderen an die Nase zu führen, um einen Parfümakkord aus zwei Tönen zu bilden, dann den ersten Streifen allmählich entfernen, danach abwechselnd den einen und dann den anderen in mäßigem Tempo an diese zu führen (ein »gerochener Triller«) usw. Sie werden auch ermutigt, Ihren Aufmerksamkeitsfokus zu verlagern: zu versuchen, Geruch und Musik in einer einzigen Wahrnehmung zu verschmelzen oder sich auf einen Sinn zu konzentrieren, während der andere im Hintergrund steht, die Auswirkungen eines Dufts auf die multisensorische Erfahrung im Vergleich zum anderen zu spüren usw. Der Umgang mit den Streifen soll dazu beitragen, die Aufmerksamkeit auf den Geruch zu lenken und zu verhindern, dass er ins Unterbewusstsein abdriftet. Das Publikum kann auf diese Weise in jedem Moment mit den Gerüchen improvisieren – auch in den »negativen Zonen« der Stille. Die Musik ist in diesem Stück überhaupt sehr leise, die Düfte wiederum sanft und zart, was eine Verschmelzung der Sinne begünstigt.

Duftstimmungen der nahen Zukunft

So wie ich es sehe (oder besser: rieche), wird die bloße Tatsache, dass es sich bei der Osmosonischen Kunst um eine unterbesetzte künstlerische Nische handelt, in den nächsten Jahren durch die zunehmende Hyperästhetisierung im Spätkapitalismus, die gerade beispielsweise im Marketing ankommt (siehe auch den Text von Rachel S. Herz, Kai-Markus Müller und Sandris Murins in diesem Heft), zu einer Ausweitung der Anzahl osmosonischer Werke kommen. Die Entwicklung neuer (sono-)olfaktorischer Technologien würde dazu sicherlich beitragen. Insbesondere Geräte wie Virtual-Reality-Headsets mit Geruchsmasken, die eine bessere

Synchronisierung von Klängen und Aromen ermöglichen, scheinen geeignet zu sein, Szenarien der Verschmelzung und des sogenannten Morphings der Sinne zu schaffen, wie sie schon in Debussys oben zitierten Träumereien angedeutet werden.¹⁸

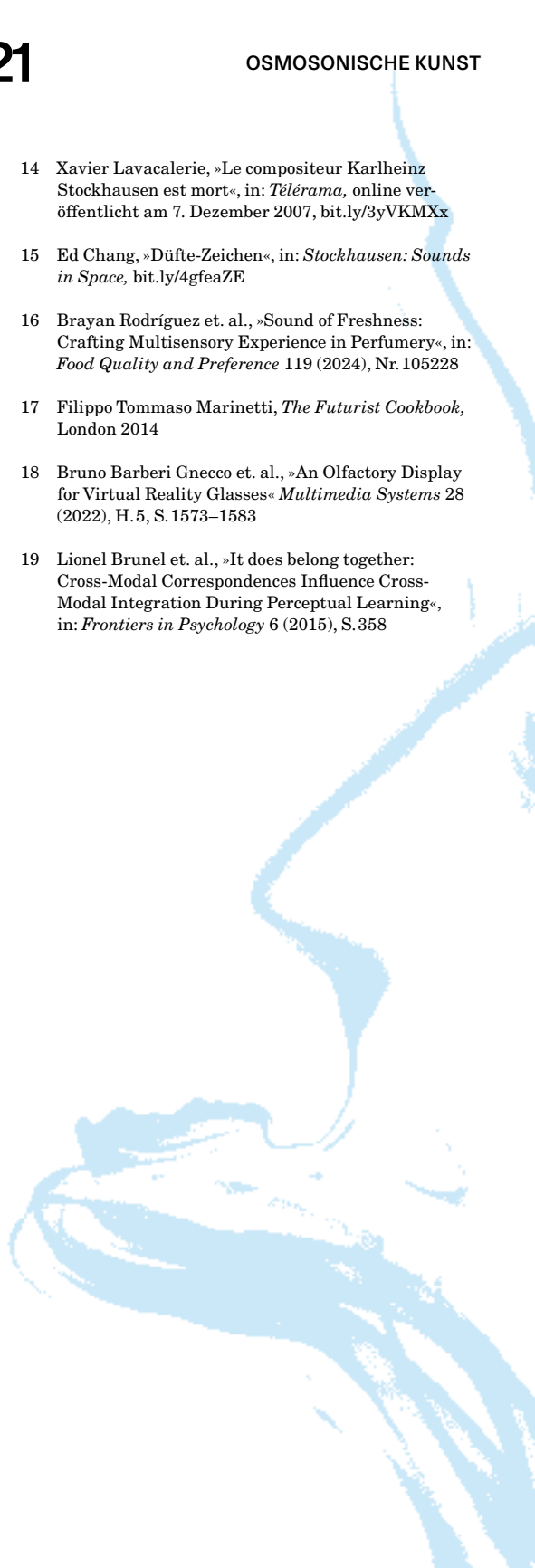
Die Mehrdimensionalität von Geruch und Musik, ihre intermedialen Harmonien und Spannungen bergen ein äußerst großes Potential für neuartige Formen der Koexistenz. Es ist wichtig festzustellen, dass neue, eigentlich willkürliche crossmodale Geruchs-Klang-Assoziationen sehr schnell erlernt werden können – und zwar schon im Laufe eines einzigen Stücks, sodass sie werkspezifische Muster von Erwartungen, Überraschungen und anderen Eindrücken erzeugen können.¹⁹

Auf Grund der schwachen Objektivität des Geruchs, seiner Ephemerität, scheint mir eine Ästhetik, die sich mehr an kognitiven und gefühlsmäßigen Prozessen als an Objekten orientiert, für diese Kunst besonders geeignet. Dabei ist es interessant, über Osmosonische Kunst im Rahmen einer Theorie nachzudenken, die Anton Ehrenzweig in seiner *Einführung in eine Theorie der unbewussten Wahrnehmung* unter dem Titel »Die Psychoanalyse des künstlerischen Sehens und Hörens« aufgestellt hat und wo er argumentiert, dass es in der Musikgeschichte eine allgemeine Tendenz gebe, schrittweise nicht-gegenständliche und unartikulierte oder gestaltlose Elemente in das kreative musikalische Schaffen einzubeziehen. Das Osmosonische passt auf Grund der besonderen Merkmale der Geruchswahrnehmung gut in dieses Bild. Was Ehrenzweig 1967 beim Erst-erscheinen seines Buchs als Veränderungsvektor in der Musikgeschichte postuliert hat, verbindet sich jetzt vielleicht mit der viel älteren Entwicklungslinie synästhetischer Begehrlichkeiten und mit den neuen, unwiderstehlichen Impulsen von Technologie und Wissenschaft, aus denen eine neue Form der zeitgenössischen Kunst aufblüht. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker

Bruno Mesz ist Künstler und Wissenschaftler, Professor und Forscher an der Universidad Nacional de Tres de Febrero in Argentinien. Seine Forschungsschwerpunkte sind multisensorische Wahrnehmung, intermodale Korrespondenzen und mathematische Musiktheorie. Als Pianist ist er auf zeitgenössische Musik spezialisiert.

- 1 Olivia Mattis, »Scriabin to Gershwin. Color Music from a Musical Perspective«, in: *Visual Music. Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Kerry Brougher, London und New York 2005, S. 211
- 2 Claude Debussy, »La musique en plein air«, in: *La Revue blanche* 25 (1901), H. 1, S. 230/231
- 3 Jared Katz, »A Blustery Melody: An Analysis of the Classic Maya's Use of Music as a Mediator Art Form«, in: *Maya Cosmology. Terrestrial and Celestial Landscapes*, hrsg. von Milan Kováč, Harri Kettunen und Guido Krempel, München 2019
- 4 David Howes, »Olfaction and Transition: An Essay on the Ritual Uses of Smell«, in: *Revue canadienne de sociologie* 24 (1987), H. 3, S. 398–416
- 5 Ted Gioia, *Love songs: The Hidden History*, Oxford 2015
- 6 Geoffrey Miller, »Evolution of Human Music Through Sexual Selection«, in: *The Origins of Music*, hrsg. von Nils L. Wallin, Björn Merker und Steven Brown, Cambridge 2000, S. 329–360
- 7 D. Michael Stoddart, *The Scented Ape. The Biology and Culture of Human Odour*, Cambridge 1990
- 8 Christelle Porcherot et al., »How do you feel when you smell this? Optimization of a Verbal Measurement of Odor-Elicited Emotions«, in: *Food Quality and Preference* 21 (2010), H. 8, S. 938–947; sowie Eduardo Coutinho, »Introducing the GENEVA Music-Induced Affect Checklist (GEMIAC)«, in: *Music Perception* 34 (2017), H. 4, S. 371–386
- 9 Chen Zhou & Toshimasa Yamanaka, »How Does Congruence of Scent and Music Affect People's Emotions«, in: *International Journal of Affective Engineering* 17 (2018), H. 2, S. 127–136
- 10 Charles Spence, »Simple and complex crossmodal correspondences involving audition«, in: *Acoustical Science and Technology*, 2020/41(1), S. 6–12
- 11 Georg William Septimus Piesse, *The Art of Perfumery, and Method of Obtaining the Odours of Plants*, Philadelphia 1857
- 12 Ed Cooke & Erik Myin, »Is Trilled Smell Possible? How the Structure of Olfaction Determines the Phenomenology of Smell«, in: *Journal of Consciousness Studies* 18 (2011), H. 11/12, S. 59–95
- 13 Charles Spence et. al., »Marketing Sonified Fragrance: Designing Soundscapes for Scent«, in: *i-Perception* 15 (2024), H. 4, S. 1–23
- 14 Xavier Lavacalerie, »Le compositeur Karlheinz Stockhausen est mort«, in: *Télérama*, online veröffentlicht am 7. Dezember 2007, bit.ly/3yVKMXx
- 15 Ed Chang, »Düfte-Zeichen«, in: *Stockhausen: Sounds in Space*, bit.ly/4gfeaZE
- 16 Brayán Rodríguez et. al., »Sound of Freshness: Crafting Multisensory Experience in Perfumery«, in: *Food Quality and Preference* 119 (2024), Nr. 105228
- 17 Filippo Tommaso Marinetti, *The Futurist Cookbook*, London 2014
- 18 Bruno Barberi Gnecco et. al., »An Olfactory Display for Virtual Reality Glasses« *Multimedia Systems* 28 (2022), H. 5, S. 1573–1583
- 19 Lionel Brunel et. al., »It does belong together: Cross-Modal Correspondences Influence Cross-Modal Integration During Perceptual Learning«, in: *Frontiers in Psychology* 6 (2015), S. 358



Fünf Interviews

Komponist*innen über ihre Arbeit mit Düften

SANDRIS MURINS

Gerhard Stäbler über Die Nacht sitzt am Tisch (1992)

SANDRIS MURINS Heute werden wir über Dein Stück *Die Nacht sitzt am Tisch* sprechen. Kannst Du erzählen, in welchem Kontext es entstanden ist, wann und für wen du es geschrieben hast?

GERHARD STÄBLER Dieses Trio habe ich 1992 für die berühmte Sängerin Carla Henius komponiert, die heute vor allem für ihre langjährige Zusammenarbeit mit Luigi Nono bekannt ist. Sie war zu der Zeit die Leiterin der Musiktheaterwerkstatt am Hessischen Staatstheater in Wiesbaden und beauftragte ein Stück für Klarinette und Bassklarinette bei mir, in dem sie selbst auch als Sängerin oder Sprecherin mitwirken wollte. Zu Beginn der Arbeit an dieser Komposition war ich

auf der Suche nach einem Text und sprach Henius darauf an, die mir eine literarische Vorlage aus Südamerika vorschlug; denn damals war ich sehr an der Literaturszene in Brasilien und anderen südamerikanischen Ländern interessiert. Deshalb schlug Carla Henius mir vor, Curt Meyer-Clason zu kontaktieren, ein Experte der südamerikanischen Literatur. Von ihm erhielt ich schließlich einige Gedichte: »O muro« von Piedro Terra (Pseudonym von Hamilton Pereira da Silva) nutzte ich später, 1992, für eine andere gleichnamige Komposition für Sopran, vier Schlagzeuger und elektronische Klänge. *Die Nacht sitzt am Tisch* wiederum beruht auf »O estranho« – auf Deutsch: »Der Fremde«. Geschrieben hat dieses Gedicht der schwarze Schriftsteller Oswaldo de Camargo, der damals, in den 1990er Jahren, in Brasilien lebte. Sein Gedicht ist eigentlich der Monolog eines Bauern an einen Großgrundbesitzer, in dem er seine Situation mit der eines Besitzenden

vergleicht, der weit entfernt von den Orten lebt, in denen die Arbeiter:innen sein Geld erwirtschaften und die ihr tägliches Leben bestimmen. Dieser Unterschied wird dann auch anhand der äußeren Erscheinung der beiden Männer deutlich gemacht: Während der Bauer ein wettergegerbtes Gesicht hat, sichtbar von seiner harten Arbeit unter der brennenden Sonne gezeichnet ist, wird das Gesicht des Großgrundbesitzers als hell und geradezu fahl gezeichnet.

Ich nutzte damals nicht den ganzen Text des Gedichts, aber man könnte trotzdem sagen, dass ich alles davon verwendete, weil ich das Gedicht in die kurzen und langen Rhythmen eines Morse-Codes übertrug. Ich habe das damals gemacht, weil sich darin eine verborgene Nachricht an die Eingeweihten versteckt: Das Gedicht ist eben nicht nur die Reflexion eines einzigen Bauern, sondern reflektiert das Schicksal aller Bauern in der gleichen Situation überhaupt. Genau diese Transformation des Texts in Musik ermöglicht einen äußerst hohen Grad künstlerischer Freiheit, da ich die Kürze und Länge der einzelnen Morse-Zeichen jeweils eigenständig anpassen konnte und damit eine besonders große Flexibilität im Bereich der Rhythmik erreicht habe, ohne durch die Vorgabe bloß einer einzigen Länge und Kürze Möglichkeiten verloren hätte, abwechslungsreich zu schreiben. Das beschränkt sich nicht bloß auf die Rhythmik im Kleinen: Auch die Struktur der größeren Form ist so aus dem Text gewonnen.

sm Welche Rolle spielen denn die Gerüche in diesem Werk?

gs Im Gedicht findet man sie bereits angelegt, weil der Bauer natürlich wortwörtlich im Schweiß seines Angesichts arbeiten muss. Die Gerüche, die im Stück verwendet werden, sind auf gewisse Weise eine Verlängerung des Texts, sodass dieser schwitzende Bauer, der nach getaner Arbeit am Abend sogar stinkt, während des Anhörens wirklich vorgestellt

werden kann. Und der Großgrundbesitzer erscheint dann als wohlriechend, gleichsam parfümiert.

Das Stück beginnt mit sehr schnellen und präzisen Rhythmen, und gleichzeitig zu diesem kräftig-markierten Anfang sind im Publikumsraum und auf dem Podium zugeknotete Säcke voller Abfall zu sehen. Mit Beginn des Stücks geht die Sprecherin durch den Konzertsaal und öffnet nach und nach die Müllsäcke, aus denen dann verschiedene Gerüche strömen. Zudem kann man an dieser Stelle auch Gerüche versprühen, die den Schweiß des arbeitenden Bauern evozieren.

Im Anschluss daran entwickeln sich die Rhythmen in Richtung eines melodioseren Teils, währenddessen die Sprecherin die Müllsäcke wiederum verschließt. Damit kann der üble Geruch natürlich nicht sofort beseitigt werden: Er verbleibt in der Luft. Allerdings versprüht die Sprecherin nach dem Verschließen neue Düfte: Düfte von wohlriechenden Blumen und Früchten überdecken den bisherigen Gestank. Ein Regenstab, den ich der traditionellen südamerikanischen Musik entnommen habe, leitet eine Musik im bisweilen sehr hohen Register der Klarinetten ein, immer harscher werdend, ganz im Kontrast zu den angenehmen Düften, die äußerst anregend wirken. All dies kommt abrupt zum Ende, wenn die Sängerin zu einem extrem lauten, rauen Klang aus dem Synthesizer oder Kassettenrekorder eine Handvoll Glasmurmeln scheppernd in einen Metalleimer wirft. Erst jetzt rezitiert die Sängerin eine kurze Passage aus dem Gedicht, während die Klarinetten spielen und gleichzeitig mit ihren Füßen Glasmurmeln in einem eisernen Bottich hin und herbewegen:

Kommt, kostet von meinem Brot!
Setzt Euch an diesen Tisch,
Wenn Ihr wisst, wer ich bin!
Nehmt Platz, meine Herren,
Kostet mein gallenbitteres Brot,
Alltäglicher Schmaus bei uns hier...
In Eurem Gesicht steht

Der Ekel vor meiner Gabe... [...]

Meine Herren, Ihr wisst nicht,

Wer ich bin!

Seht doch mein Antlitz aus Kupfer,

Zerfurcht von Sonnen und Bränden,

Seht meine Spuren, wie ich messe

Die Enge des Pfades,

Den Eure Welt mir vorgab.

Kommt, kostet von meinem Brot!

Wichtig ist dabei vor allem, dass die Klarinetten nie bloß geblasen werden, sondern die Musiker:innen in ihre Instrumente singen, wodurch der Eindruck gebrochener Stimmen entsteht, die sich hin zu einem vierstimmigen Lied entwickeln, zu dem die Sprecherin sagt:

Die Nacht sitzt am Tisch,

Sie ist meine gute Bekannte...

Die Angst dient als Magd...

Ich habe Euch eingeladen, meine Herren!

Kostet, kostet von meinem Brot!

Entwicklungstechnisch verdichtet sich das alles soweit, dass alle drei Musiker:innen nur

noch mit den Glasmurmeln in ihren metallischen Gefäßen spielen, wodurch der Rhythmus sich bedeutend auflockert, der Klang aber zwischen den blumigen und fruchtigen Düften bald dem Geräusch von Maschinengewehren gleichkommt. Die Entwicklung geht also vom Gestank der Müllsäcke hin zu hellen und angenehmen Düften; die Musik wiederum wird immer aggressiver.

SM Es gibt also eine große Diskrepanz zwischen dem, was die Gerüche kommunizieren, und dem, was die Musik kommuniziert, richtig? Welche Affekte oder Erfahrungen sollen die Düfte ermöglichen?

GS Auch das ist auf den Inhalt des Gedichts bezogen, weil der Bauer dort ja über seine Situation nachdenkt und seinen Gegenspieler, den Großgrundbesitzer mit seiner völlig anderen Lebensrealität, zu sich einlädt. Natürlich weiß der Bauer, dass es eine Lösung für dieses Problem gibt, weswegen er seinem Ausbeuter ein Gespräch anbietet. Vielleicht stimmt das aber gar nicht: Vielleicht gibt es



nur die Lösung, gegeneinander anzukämpfen. Das ist die grundlegende Situation: Es gibt diese völlig übermannenden Gerüche von Früchten und Blumen, aber auf die Gesprächsangebote des Bauern geht niemand ein – der Großgrundbesitzer schweigt und hier liegt der ganze Widerspruch zwischen

gs Grundsätzlich beginne ich bei der Arbeit damit, nach einem Inhalt zu suchen. (Mit Inhalt meine ich hier, welches Material an Text und Klängen ich benötige.) Ich fertige Skizzen zum Text und zur Musik an, überlege, wie ich die Räumlichkeiten des Konzertorts nutzen kann, wie die Musiker:in-

Der Duft ist dagegen da – und man kann ihn nur mit immer stärkeren Gerüchen übertönen

dem Duftprofil dieses Charakters und seinem Verhalten. Genau diesen Widerspruch zwischen – man könnte sagen – den duftenden und den musikalischen Klängen wollte ich zeigen.

sm Gibt es eine Art von Botschaft in diesem Stück, die du mit den Düften transportieren wolltest?

gs Das ist immer sehr schwierig zu bestimmen. Das Publikum ist eine hochkomplexe Gruppe von Menschen, die Musik hat ihre eigene Struktur, der Text hat auch seine eigene Struktur und ich denke, dass die verwendeten Gerüche in diesem Stück ziemlich offensichtlich sind. Alle diese Elemente und alle Beteiligten kommen also mit ihren jeweils eigenen Hintergründen bei einer Aufführung dieses Stücks zusammen. Aber wenn sich das Publikum auf dieses Erlebnis einlässt, dann schafft das auch gemeinsam geteilte Eindrücke. Ich selbst will niemandem vorgeben, wie man sich zu fühlen hat. Das hängt allein vom Publikum selbst ab und – soweit ich das in den 30 Jahren bemerkt habe, in denen es dieses Stück schon gibt – dort werden viele der Ideen über Geruch und Musik so verstanden, wie ich sie in meiner Komposition angelegt habe.

sm Was waren die wesentlichen Arbeitsschritte auf dem Weg zur Vollendung dieser Komposition?

nen miteinander interagieren sollen usw. Diese Vorarbeiten führe ich dann zusammen und sobald ich das gesamte Material gesammelt habe, bringe ich alles zusammen und setze ich mich hin und arbeite ununterbrochen an der Komposition, bis sie fertig ist. Mir geht es stets darum, nach den spezifischen Mitteln zu suchen, die ich brauche, um ein bestimmtes ‚Thema‘ zu bearbeiten. Oswaldo de Camargos Text brauchte Gerüche.

sm Wieso denkst du, dass er Gerüche braucht? Woran liegt das?

gs Es gibt – wie gesagt – eine sehr olfaktorische Beschreibung der Situation im Text und ich wollte ihn vielleicht durch die Integration von Düften vervollständigen. In meinen Augen forderte das Gedicht mich auf, Gerüche zu einem Teil der Komposition werden zu lassen. So auch im Werk *INTERNET (ADRIATICO)* für Klavier(e) und Schlagzeug (1996/97), in dem ich Gewürze, Kaffeebohnen, Zwiebel, Thymian und andere Kräuter verwendet habe, die hauptsächlich aus dem Mittelmeerraum stammen. Für *Die Nacht am Tisch* habe ich mich aber auf Gerüche von Abfall, von Schweiß, von Blumen, Früchten und Bäumen beschränkt. Man muss beim Einsatz von Gerüchen immer beachten, dass sie sich im Raum verteilen und für eine ganze Weile im Raum verbleiben, wobei sie aber auch von einem anderen, stärkeren Geruch überdeckt werden können. Das ist völlig

anders als bei musikalischen Klängen, die kommen und gehen – und selbst kombiniert sind sie durchaus unterscheidbar. Der Duft ist dagegen da – und man kann ihn nur mit immer stärkeren Gerüchen übertönen. Deshalb kann beispielsweise der Geruch von Kaffee nur sehr spät in einer solchen Duftkomposition gebracht werden: Er ist schlichtweg so stark, dass er alle vorigen Gerüche oder Düfte nivelliert.

SM Hast du diese Düfte irgendwo erworben, selbst angefertigt oder von einem Parfumeur kreieren lassen?

GS In den 1970er und 1980er Jahren gab es eine deutsche Firma, an deren Namen ich mich nicht mehr erinnern kann und die heute auch nicht mehr existiert. Dort habe ich auf Anraten des Komponisten Josef Anton Riedel verschiedene Parfüms gekauft. Das war eine Art von Probierpaket mit ganz elementaren Düften, die man selbst nach seinen Bedürfnissen miteinander vermischen konnte. Ich habe mehrmals solche Duftpaletten gekauft, weil die Düfte alle nur eine begrenzte Haltbarkeit haben. So hatte ich immer viele verschiedene Gerüche zur Verfügung.

SM Kannst du dir denn dein Stück auch ohne diese Düfte vorstellen?

GS Ja. Natürlich fehlt dann etwas Entscheidendes und man kann nur noch eine der tragenden Strukturen des Stücks vermitteln. Ich ziehe aber selbstverständlich das komplette Werk vor.

SM Was ist dein Ratschlag an Komponist:innen, die bisher noch nicht mit Gerüchen gearbeitet haben, aber überlegen, Düfte in ihre Werke zu integrieren?

GS Ein wichtiger Ratschlag zum Überlegen: Brauche ich für eine Komposition überhaupt Düfte oder brauche ich sie nicht? Es muss

immer einen guten Grund geben, Düfte in einer Komposition zu verwenden. Außerdem ist es wichtig, über den Konzertsort nachzudenken, an dem eine Komposition mit Gerüchen zur Aufführung kommen soll, weil eine Räumlichkeit sehr viel beeinflusst: *Die Nacht sitzt am Tisch* in einem großen Konzertsaal aufzuführen, wäre sehr schwierig, denn man würde wahrscheinlich hunderte von Müllsäcken benötigen. Eine andere Möglichkeit allerdings wäre, die Klimaanlage eines Saals zu benutzen, wie ich es in der Orchesterkomposition *SAPPHO TRILOGIE* für Sopran, Chor und (geteiltes) Orchester (2007/08) schon einmal versucht habe, bei der der Duft von Minze im gesamten Saal von oben über die Klimaanlage verströmt wurde. Das klappt sogar noch besser, wenn die einzelnen Stuhlreihen selbst belüftet werden. Mein Ratschlag wäre also: Denk darüber nach, was du machen möchtest, dann überleg dir, welche Düfte du benutzen möchtest: natürliche Gerüche, synthetische Gerüche, versprüht durch Sprays, Objekte oder technische Anlagen?

Man muss heute aber leider auch betonen, dass die 1970er bis 1990er Jahre völlig entspannt waren, wenn es darum ging, solche Experimente zu wagen. Denn mittlerweile ist das ganz anders: Die Leute haben Angst und denken, sie bekämen allergische Reaktionen, sie behaupten, man würde ihre gute Atemluft verschmutzen oder gar versuchen, sie zu vergiften. Es gibt bisweilen regelrechte Wutausbrüche, selbst wenn man heute komplett naturreine Bio-Düfte in Aufführungssituationen verwenden möchte. Eigentlich leben wir in einer verrückten Zeit: Ich habe das Gefühl, man muss das Publikum heute zuerst fragen: »Ist meine Musik (zu) aggressiv? Sind meine Düfte, Gerüche störend?« Da würde ich sagen, erlebt das doch erst einmal alles und lasst nicht Vorurteil oder gar Wut zum Maßstab werden.

SM Dankeschön, Gerhard!

Sara Glojnaric über confession box (2016)

SANDRIS MURINS Kannst du uns ein paar Hintergrundinformationen über deine Installation *confession box* geben? Wann hast du daran gearbeitet, in welchem Kontext ist das passiert?

SARA GLOJNARIĆ Das ist schon eine ganze Weile her. Ich habe sie 2016 als Bachelorarbeit meines Kompositionsstudiums bei Luxa M. Schüttler an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart (HMDK) verfasst. Damals war ich seit drei

Sie wirken, anders als der Tastsinn oder visuelle Eindrücke, so unmittelbar, dass sie sofort eine ganze Reihe von Emotionen und Erinnerungen hervorrufen können. Bei mir ist das genauso und ich denke, vielen Menschen geht es ähnlich. Ich war also neugierig, was passiert, wenn man besonders bekannte Gerüche nimmt, sie aus ihren ursprünglichen Kontexten herauslöst und dann in die Räumlichkeiten der Hochschule transferiert. Meine Frage damals war, wie es möglich sein könnte, diese Gerüche in Räume zu übertragen, die eigentlich nur Übezellen für Musikstudierende an der Hochschule sind, und welche Gerüche sich dafür besonders gut eignen. Ich habe dann begonnen, nach bekannten Gerüchen zu recherchieren: der Geruch von

Der Geruch von Kaugummis wie Hubba Bubba, von frisch gemähtem Gras, von Benzin, von frisch gebackenem Brot oder Schokogebäck und der Geruch von Sonnencreme

Jahren in Deutschland und wollte eine wirklich authentische eigene Arbeit machen, die auch mal etwas Anderes sein sollte und nicht notwendigerweise bloß mit Musik in Verbindung stand, sondern weitere Themen aufgriff, die mich zu dieser Zeit interessierten. Wenn ich heute darauf zurückblicke, merke ich, wie *confession box* mein erstes Werk war, dass mich zum Thema ›Gedächtnis‹ brachte – ein Thema, das heute einen großen Stellenwert in meiner Arbeit hat: Gedächtnis, Nostalgie, Identität, Fragen nach den Ursachen und Formen kollektiver Erinnerung; das hat mich alles spätestens seit *confession box* 2016 interessiert.

Bei dieser Arbeit handelt es sich um eine Installation in vier Räumen mit jeweils einem eigenen Duftprofil. Man weiß bekanntlich, dass Gerüche äußerst starke Sinneswahrnehmungen hervorrufen können, weil sie über einen ganz eigenen Kanal direkt von der Nase das menschliche Gehirn erreichen – den Hippocampus und die Amygdala:

Kaugummis wie Hubba Bubba, von frisch gemähtem Gras, von Benzin, von frisch gebackenem Brot oder Schokogebäck und der Geruch von Sonnencreme, bei dem ich immer denke, dass er besonders gut Kindheitserinnerungen wachruft und durch eine gewisse Leichtigkeit gekennzeichnet ist, die sofort an den Sommer erinnert.

SM Wie hast du diese Düfte kreiert?

SG Im Anschluss an diese Recherche habe ich mit einem Parfümeur zusammengearbeitet, der mir dabei half, diese Düfte und meine ursprüngliche Idee gewissermaßen zu kristallisieren. So entschloss ich mich, insgesamt vier Düfte auszuwählen, die dann Bestandteil der Installation wurden: Kaugummi, die Kombination der Gerüche von Regen und schlammiger Erde, frischgebackener Schokoladenkuchen und Sonnencreme. Diese Düfte wurden von einem USB-kompatiblen Raumerfrischer in die einzelnen



Räume abgegeben – nicht zuletzt, weil ich eine Lösung finden musste, die man sich auch mit dem Budget einer Studentin leisten konnte. Darüber hinaus bieten diese Raum-erfrischer eine sehr einfache Lösung für das Problem der Duftabgabe: Man vermischt die konzentrierten Düfte einfach mit Wasser und füllt sie in die Geräte ein, die im Raum verborgen waren. Am Eingang der Räume habe ich ausgedruckte Zettel mit Anleitungen zur Nutzung der Installation ausgegeben – eine Art Programmheft mit Beschreibungen der Installation, einer Einstimmung auf das Erlebnis der Düfte und mit der Bitte, sich auf die Erinnerungen oder mentalen Bilder zu konzentrieren, die durch die Düfte hervorgerufen werden. In der Mitte des Raumes steht dann ein Tablet mit einem Facebook-Profil namens »confession box«, das ich eigens für diese Installation eingerichtet hatte. Die Besucher:innen der Ausstellung sollten hier wie in einem Gästebuch (aber anonym)

ihre Erfahrungen mit der Installation beschreiben. Im Anschluss daran erhielt jeder einen Zettel mit Zugangsdaten, sodass man auch nach dem Besuch meiner Arbeit sehen konnte, was andere Leute darüber bei Facebook schrieben. Mir ist es wichtig, diese Anonymität der Beitragenden zu wahren, weil ich bei diesen intimen Dingen häufig das Gefühl habe, dass es dem Publikum hilft, sich zu öffnen. Wirklich interessant war es zu sehen, wie dieses Facebook-Profil zu einer Art Zufluchtsstätte für das Publikum wurde, zu einem richtigen Tagebuch, das selbst zwei Jahre nach der Installation noch genutzt wurde. Da aber alle Besucher:innen die Zugangsdaten hatten, war es nie wirklich klar, wer da etwas schreibt – und so ist es auch bis heute nicht klar, wer das Profil dann gegen 2018 gelöscht hat. Scheinbar hatte sich jemand dazu entschlossen, dieses ganze emotionale Gepäck loszulassen, das mit den Düften einhergeht. Diese Möglichkeit hatte immer bestanden, aber letztlich lief diese Installation also ganze zwei Jahre lang – anders als Gerüche durch ihre Flüchtigkeit dies vermuten lassen würden.

Beim Verlassen der Installation wurden alle Besucher:innen dann von mir mit einem Duft besprüht, der bei mir persönlich viele Erinnerungen wachruft: der Duft von Play-Doh, die bekannte Knetmasse. Erst im Anschluss daran wurde das Publikum in Richtung des Konzertsaals gelotst, in dem dann mein eigentliches Abschlusskonzert stattfand. Ich wollte damals durch diesen Duft die Grundlage für eine neue kollektive Erfahrung schaffen, die auch in Zukunft Leute an diesen Moment erinnern würde. Meine Hoffnung damals war, dass dieser angenehme Geruch von Play-Doh ältere Erinnerungsschichten mit demselben Duft überschreiben würde, so als ob man als Erwachsener mit einem eigentlich bekannten Geruch konfrontiert ist, der bei einer Ausstellung mit anschließendem Konzert natürlich in einem ganz anderen Kontext auftaucht, als er dies bei Kindern tut.

Wichtig zu sagen ist auch, dass *confession box* letztlich eine Bachelorarbeit für ein Kompositionsstudium ist, aber ohne Musik daherkommt. Auch für die Verhältnisse an der HMDK in Stuttgart war die Arbeit sehr ungewöhnlich, obwohl die Hochschule dort eigentlich sehr progressiv ist. Ich bin deshalb sehr glücklich, dass mich meine Professor:innen und Kolleg:innen damals unterstützten.

SM Hätte ich als Besucher denn durch alle vier Räume gehen müssen, um die Installation richtig erleben zu können?

SG Es gab vier Leute, die vor den Räumen standen. Da wir eine Menge Besucher:innen erwarteten und die Installation erst zwei Stunden vor Beginn des Konzerts eröffnet wurde, traf ich die Entscheidung, dass wir den Leuten vorgaben, welche Räume sie besuchen sollten, damit sich der Zustrom gleichmäßig verteilt. Es wäre dennoch ideal gewesen, alle vier Räume zu betreten. Wenn ich diese Installation heute noch einmal machen würde, gäbe es genügend Platz und Zeit, dass man die ganze Arbeit erleben kann.

SM Wie bist du auf den Titel gekommen? Wieso heißt diese Installation *confession box*?

SG Nun, damals habe ich Facebook noch als einen Ort wahrgenommen, in dem man tatsächlich viele persönliche Dinge teilt, sich selbst darstellt und ziemlich intime Details über sein eigenes Leben preisgibt – einschließlich des eigenen Aufenthaltsorts und Geburtstags. Heute sehen wir das kritischer, aber damals haben die Leute das bereitwillig geteilt, ohne über die Konsequenzen dieses Umgangs mit den eigenen Daten nachzudenken. Ich wusste damals also, dass ich eine Art von Cloud-Service benötige, der mir als »Confession box« dient und wo die Besucher:innen der Installation offen über ihre Emotionen, ihre Probleme und Erinnerungen sprechen können – auf der einen Seite privat, auf der anderen Seite für alle einsehbar. Natürlich

gibt es so etwas auch in verschiedenen Religionen wie beispielsweise der katholische Beichtstuhl. Ich wollte das ganze Konzept aber digitalisieren: Ein Ort, zu dem man hinget, um etwas zu teilen, was man üblicherweise nicht im Gespräch sagen würde.

SM Wie lief die Arbeit an dieser Installation ab? Wie lang hast du dafür gebraucht und welche wichtigen Arbeitsschritte gab es?

SG Es hat schon lange gedauert, bis ich die Idee bekam, ein Stück ganz ohne Musik für meine Bachelorprüfung zu machen. Gerüche und Erinnerungen wiederum verfolgen mich schon mein ganzes Leben lang – und damals hatte ich das Gefühl, endlich über die Mittel zu verfügen, mich ihnen zu widmen. Der tatsächliche Arbeitsprozess – die Gespräche mit Parfümeuren, herauszufinden, welcher USB-gesteuerte Raumerfrischer der Beste ist, was das richtige Mischungsverhältnis von Wasser und Duftkonzentrat ist – dauerte sehr lang. Bis ich zu den vier Gerüchen kam, die ich letztlich in der Installation verwendete, hatte ich über 30 andere Düfte ausprobiert. Nicht wenige davon waren skurril: der Geruch von Schnee, von salzhaltiger Luft, von Käse, Blumen, Brot.

Man muss bedenken, dass bei weitem nicht alle Parfüms auf gutem Niveau synthetisiert sind. Tatsächlich gibt es einige, denen es gelingt, dem realen Geruchseindruck unglaublich nahe zu kommen. Andere wiederum versuchen eher das Gefühl einzufangen, das man beim Riechen hat. Das Schnee-Parfüm war beispielsweise ganz leicht, roch aber eigentlich nicht nach Schnee. Schnee hat sowieso ein kaum wahrnehmbares Duftprofil und da geht es um so viel mehr: Wir wissen, wie kalter Schnee sich auf unserer Haut anfühlt, wie es sich anfühlt, wenn man ihn berührt, einen Schneeball formt. Ganz anders ein frischgebackener Schokoladenkuchen: Er hat so einen starken Duft, schwere Schokoladenmoleküle. Das waren damals meine Kriterien: Starke Düfte, die einen hohen

Wiedererkennungswert haben und sehr bekannt sind. Wenn ich die Installation noch einmal machen könnte, würde ich weitere Räume hinzufügen und noch stärker Gerüche aus der Natur verwenden, weil ich sie persönlich sehr interessant finde, sie aber gleichzeitig sehr schwierig zu synthetisieren sind.

SM Woher hast du die Parfüms bezogen, die du in der Vorbereitung auf die Installation ausprobiert hast?

SG Es gibt eine US-amerikanische Firma namens Demeter, die Eaus de Cologne von alltäglichen Gerüchen machen. Das war letzt-

vielleicht zwei Minuten lang, weinte und sagte dann: »Danke, dass ihr mir eine Erinnerung zurückgebracht habt, die ich schon vergessen glaubte.« Und dann ging sie in den Konzertsaal.

Das war für mich persönlich ein Highlight dieser Installation. Ich stand in diesem Moment direkt neben ihr und konnte sehen, wie es in ihr arbeitete, als entfaltete sich vor ihr ein völlig anderes Leben. Das war ein machtvoller Moment und ich denke, dass es genau solche Momente sind, denen ich heute noch in meinen Arbeiten auf der Spur bin: Musik, die sehr introspektiv ist, sehr persönlich, intim und wie man das dann aber auf

Das war völlig verrückt! Stell dir vor, du sitzt im Konzertsaal und alles riecht nach Knetmasse

lich der Ratschlag, den ich erhielt: Um komplexe Düfte zu verwenden oder zu erzeugen, sollte man von den einfachen Düften ausgehen. Viele dieser Düfte von Demeter waren äußerst gut, besonders der Play-Doh-Geruch. Das war völlig verrückt! Stell dir vor, du sitzt im Konzertsaal und alles riecht nach Knetmasse – aber nicht irgendeine Knetmasse, sondern wirklich Play-Doh, als würde jemand die ganze Zeit während der Aufführung damit herumspielen.

Interessanterweise kamen die besten Reaktionen dann auch von alten Leuten: Es gab ein äußerst diverses Publikum, junge Leute, Studierende wie ich damals, aber auch Menschen weit über 70. Und diese alten Leute reagierten sehr stark auf die Installation, vielleicht weil ihre Kindheitserinnerungen so viel weiter entfernt von ihnen sind, als dies bei einer 25-jährigen der Fall ist. Die berührendste Rückmeldung damals kam von einer Frau, die wohl 70 oder 80 Jahre alt gewesen sein muss, den Raum mit Sonnencreme besuchte und, als wir sie beim Verlassen des Raums mit Play-Doh-Geruch besprühten, zu weinen begann. Sie weinte, weinte

eine kollektive Ebene heben kann: Gibt es eine Möglichkeit, dass solche Prozesse live auf einer kollektiven Ebene stattfinden können?

SM Kannst du dir dieselbe Installation vorstellen, wenn sie nicht Gerüche, sondern prä-existente Klänge verwendet?

SG Nun, das wäre eine ganz andere Arbeit, weil Klang nicht die psychologische Unmittelbarkeit der Gerüche hat. Ich bin mir schon sicher, dass damit immer noch viele Erinnerungen hervorgerufen werden können, aber ich weiß nicht, ob diese Erinnerungen dann nicht konstruierter wären, intellektueller in gewisser Weise. Wenn du in einem Raum sitzt, der nach etwas riecht, was dir wirklich gut gefällt, versetzt dich das in einen physiologischen Zustand, den du so nicht hast, wenn du ihn intellektualisieren müsstest. Genau dieser Moment völliger Ehrlichkeit, dem du nicht widerstehen kannst, gehörte zu den Dingen, die mich bei dieser Installation interessierten. Wenn ich jetzt also Klang oder visuelle Aspekte verwenden würde, wäre das ein ganz anderes Stück und ich müsste seine

ganze Struktur überdenken – beispielsweise wie stehen Erinnerungen und visuelle oder auditive Eindrücke in Beziehung.

SM Du hast von deiner Zusammenarbeit mit einem Parfümeur gesprochen: Wie hat diese Kollaboration deine Arbeit beeinflusst?

SG Sie hat mich stark beeinflusst, gerade weil ich von ihm den wichtigen Hinweis erhalten habe, wo ich die elementaren Düfte von Demeter erwerben kann. Natürlich ging der Einfluss weiter, einfach schon durch die Gespräche, die wir zusammen hatten. Der Parfümeur sprach über die Funktionsweise von Düften, von Gerüchen – aber das alles aus einer chemischen Perspektive. Es gab also viele – eigentlich wissenschaftliche – Impulse aus dieser Richtung, die natürlich mein Denken über Gerüche und meine Auswahlkriterien beeinflussten. Dennoch war diese wissenschaftliche, chemische Herangehensweise für mich am Ende nicht ausschlaggebend. Ich denke einfach generell, dass es äußerst interessant ist, mal für einen Moment aus der eigenen Bubble herauszutreten, mit anderen Leuten zu sprechen, wie sie selbst zu einem Thema stehen, das dich auch beschäftigt.

SM Zum Abschluss würde mich interessieren, was du anderen Komponist:innen rätst, die Gerüche in ihre Kompositionen integrieren wollen.

SG Die Frage muss wirklich lauten: Wieso möchtest du Düfte verwenden? Wieso müssen sie in diesem Stück auftauchen? Man muss sich auch dessen bewusstwerden, dass Gerüche äußerst kraftvoll sind und sogar schwindelerregend sein können. Abhängig davon, was man mit einem Stück machen will, sind sie äußerst kraftvolle Mittel, um beispielsweise eine bestimmte Emotion oder einen bestimmten körperlichen Zustand auszudrücken. Dennoch denke ich, dass ein Konzertsaal nicht unbedingt der beste Ort

ist, um Düfte einzusetzen. Gerüche funktionieren am besten in Orten, denen du deine volle Aufmerksamkeit geben kannst: Installationen, Museen – Orte, bei denen man sich die Zeit nehmen kann, alles zu erfahren. Sobald Gerüche mit Klang oder Video zusammengebracht werden, zwingt dich das in eine andere Richtung. Ich bin mir dennoch sicher, dass die Kombination aus Duft, Musik, Video oder allen drei zusammen eindrucksvoll ist, aber für mich persönlich – als Besucherin – lässt das nicht genug Zeit, um den Prozess nachvollziehen zu können.

SM Dankeschön, Sara!

Oswaldo Maciá über Anestesia (2014)

OSWALDO MACIÁ Vielen Dank für die Einladung zum Gespräch!

SANDRIS MURINS Danke dir! Lass uns gemeinsam über deine Arbeit namens *Anestesia* sprechen. Kannst du uns ein paar Hintergrundinformationen geben: Wann und für wen hast du es geschrieben?

OM Gute Frage! Eigentlich notiere ich mir die ganze Zeit neue Ideen und recherchiere für neue Stücke. Berta Sichel, die Kuratorin der Kunstbiennale im kolumbianischen Cartagena de Indias, hatte mich 2014 eingeladen und da die Veranstaltung damals zum ersten Mal stattfand, war das eine besondere Chance für mich. Mir schwebte damals der Titel *Anestesia* vor – Anästhesie, das ist natürlich die Betäubung der Muskeln, dass sie empfindungslos werden, und der Präfix *An-* negiert die *-sthesia*. Ich habe die Etymologie dieses Worts geliebt, weil *Sthesia* erst einmal »empfinden«, »fühlen« bedeutet – und zwar mit allen Sinnen. Die Geschichte des Worts »Ästhetik«, das heute ja sehr bekannt ist, zeigt, dass der Philosoph Alexander Gottlieb Baumgarten im 18. Jahrhundert das Wort von dieser Wurzel abgeleitet hat – bloß, dass Ästhetik heute das Schöne meint, das wir in der Kunst, in der Musik, im Design kennen und das häufig auf den visuellen Eindruck zurückgeführt wird. Von der ursprünglichen Bedeutung ist im heutigen philosophischen Diskurs höchstens noch der Begriff »aisthesis« übriggeblieben, der nun genau diese viel grundlegendere Sinneswahrnehmungen meint. In unserer okularzentrischen Gesellschaft, die also ganz auf das Sehen und das Sichtbare eingestimmt ist, verliert das Visuelle heute aber immer mehr an Bedeutung, weil wir uns durch die ganzen Entwicklungen in den Neurowissenschaften überhaupt erst

einmal bewusst geworden sind, was für ein außergewöhnliches Organ die Nase und der Geruchssinn sind. Aristoteles was wrong! Wir haben viel mehr Sinne als nur das Sehen und das sind einfach viel mehr Wege, das Gehirn zu erreichen.

Während meiner Arbeit am Stück schrieb ich ein Manifesto für olfaktorisch-akustische Kompositionen, das von diesen neurowissenschaftlichen Studien ausging, die sich der Beeinflussung der Bildwahrnehmung durch den Geruchssinn widmeten, wie die Sinne im Wettstreit das Bild beeinflussen, das wir uns von der Welt machen. Der ganze Komplex, wie man mit seinen Sinnen kommunizieren kann, interessierte mich damals sehr. Ein Forscher aus Venezuela sprach über das Verhalten von Honigbienen, die Art wie sie miteinander kommunizieren – ganz ohne Geräusche, einfach weil sie keine Ohren haben. Stattdessen basiert diese ganze tierische Gesellschaft auf dem Tastsinn. Ich denke eben auch, dass der Klang ein taktiles Medium ist und in meiner Arbeit als Bildhauer drückt sich dieses taktile Denken sehr stark aus. Ich habe dann versucht, diese sehr haptische Qualität der Kommunikation unter Bienen mithilfe von sehr sensiblen Mikrofonen auf Bienenstöcken aufzunehmen, und es war eindrucksvoll, wie man diese surrenden und tappenden Geräusche erhält, die durch eigentlich stumme Gespräche zwischen zehntausenden Tieren gleichzeitig entstehen.

Man muss sich vor Augen führen, dass der Begriff Publikum im Englischen (»Audience«) von »Audio« kommt. Deshalb will ich das Publikum mit meinen Klängen anrühren – oder eben im Fall von *Anestesia* mit Düften. Als ich mit meinem Parfümeur Ricardo Moya von International Flavors & Fragrances (IFF) über das Projekt sprach, redeten wir in der Sprache kompositorischer Arbeit: Nimm den Geruch von Kaffee, der aus hunderten Molekülen besteht. Entfernt man einige dieser Moleküle, ändert sich der Geruch völlig. Ricardo und ich haben uns für *Anestesia* auf einen sehr metallisch riechenden Duft

konzentriert, den man aus destillierten Rosen herstellen kann. Dann gab es kohle- und knochenartige Noten, etwas Blumiges und – auch wenn das sehr generisch klingt – tierische Bestandteile. Wenn man also einen Duft komponiert, geht es nicht um einen bestimmten Geruch: Der Parfümeur kreierte damals seinen Duft auf der Grundlage unserer Gespräche über die Wahrnehmungssinne und ihrer kommunikativen Fähigkeit. Das drückt der Duft aus – und meine Komposition drückt das im Klang aus. Beispielsweise ist die Musik sehr rhythmisch – und dies sollte sich auch im Duft widerspiegeln. Das Ziel war es, das Publikum dazu in die Lage zu versetzen, die Sprache einer Skulptur mit mehr als nur einem Sinn lesen zu können – ein Lesen, das über den Sehsinn hinausgeht. Wenn uns das gelingt, wenn eine Ausweitung des Vokabulars unserer Sinne Wirklichkeit werden würde, dann müsste doch auch unsere Wahrnehmung der Welt sich verändern: Stell dir vor, du liest in einer Zeitung den Geruch von Gaza, von Kolumbien, aus der Ukraine! Die



Wahrnehmung wäre grundverschieden von allem, was wir heute kennen – unsere Herangehensweise an Politik und Gesellschaft eine ganz andere.

SM Wo du jetzt über deine Installation sprichst: Es gab also Lautsprecher, einige Duftobjekte oder Geruchsquellen? Wie hast du alles miteinander verbunden?

OM Ich habe eine Art Nest aus Kohlenstoffmaterial gemacht, weil es einerseits sehr leicht ist und man andererseits sehr leicht Wachs auftragen kann. Dieses Wachs erlaubt es, Gerüche länger zu binden, weshalb wir die Gerüche dem Wachs zugeben. In diesem Nest wiederum gab es eine Lichtquelle, die gleichzeitig etwas Wärme abgab und das diente der Freisetzung der Duftmoleküle. Man hatte also quasi einen optischen Duftstreuer, einen ästhetischen, sichtbaren Gegenstand, der gleichzeitig Gerüche abgab und diese Gerüche verbinden sich im Gehirn zu einer Symphonie der Düfte, die auf eine Symphonie der Tonaufnahmen trifft, die über den Lautsprecher abgespielt werden. Das alles legt sich über das reine Sehfeld und erweitert letztlich die Wahrnehmung.

SM Soweit ich verstanden habe, sind diese Aufnahmen hauptsächlich die Geräusche der Bienen gewesen, die ihr mit den Düften von Ricardo Moyas vom IFF in der visuellen Installation verbunden habt. Welchen Umfang hatte denn das akustische Material?

OM Normalerweise sind das bei mir immer zehn bis zwölf Minuten, die ununterbrochen wiedergegeben werden. Dieses Mal habe ich auch Aufnahmen integriert, die ich in der Arktis gemacht habe, auf Kap Verde vor der afrikanischen Westküste, in Cartagena selbst, wo die Biennale stattfand, in Tumaco, was ebenfalls in Kolumbien liegt, sowie in Istanbul. Zunächst richtete ich ein Archiv mit mündlichen Beiträgen ein von Leuten, die ganz genau verstehen, was in dieser Installation

vor sich geht, weil sie die Sprache der Wahrnehmung mit mehr als nur einem Sinn schon längst sprechen konnten. Genauso gab es Entomologen mit ihrem Experten-Wissen über Bienen, das sich manchmal fast wie eine fiktionale Erzählung anhört.

SM Wie viele verschiedene Düfte habt ihr benutzt und was waren das genau für Gerüche?

OM Ich glaube, dass er zehn oder zwölf verschiedene Düfte für die Komposition eines Dufts benutzt hat. Das sind vor allem organische Gerüche gewesen; beispielsweise Moleküle, die nach Honig riechen, mit verbrannt

man diese sehr spezifischen Einzelgerüche abstrahiert. Der Geruchssinn tendiert dazu, zu generalisieren.

Jetzt zu unserer Duft-Komposition: Moleküle werden mit unterschiedlicher Intensität abgegeben, eine Intensität, die man bis zu einem gewissen Grad steuern kann, weil sie vom Gewicht der Komposition abhängt. Abhängig davon, in welchem Verhältnis wir die Düfte miteinander in der Installation vermischen, lässt sich dann viel anstellen. Als wir beispielsweise sahen, dass der Raum für diese Installation ziemlich groß und offen war, steigerten wir die Intensität. In einer Galerie beispielsweise haben wir das Raumvolumen berechnet – das waren 30 Kubikmeter. Im

Der Geruchssinn tendiert dazu, zu generalisieren.

riechenden Kohle-Noten, den metallischen Düften. Das sind keine Parfüms, das will niemand an sich selbst riechen. Die metallischen Sachen aus den Rosen als Grundstoff funktionierten ja wirklich gut mit rhythmischen Passagen aus dem Lautsprecher, aber gleichzeitig riecht das nach Treibstoff und Lacken, als wäre man in einer Autowerkstatt.

SM Wie waren diese einzelnen Elemente organisiert? Wurden alle Düfte als Mischung gleichzeitig abgegeben oder fand das sukzessiv statt?

OM Hm... Eigentlich ist Duft in dieser Hinsicht fantastisch. Kaffee: Jeder kennt den Geruch von Kaffee. Ich sagte schon, dass dieser Geruch aus hunderttausenden von Molekülen besteht, die diesen speziellen Duft hervorbringen, der dann aber auch noch von der jeweiligen Sorte der Kaffeebohne, der Anbauregion, der Raumtemperatur beim Riechen und vielen weiteren Dingen abhängt. Dennoch weiß jeder, wie Kaffee riecht, weil

Labor hatten wir wiederum einen Würfel mit einem Volumen von einem Kubikmeter. Wenn wir dort mit dem Mischungsverhältnis und den anderen Einflussgrößen zufrieden waren, multiplizierten wir das Ergebnis mit 30 und übertrugen es so auf den Galeriekontext.

Das meine ich, wenn ich sage, dass ein Geruch eine Skulptur ist: Ein Raum kann nur eine gewisse Menge an Duftmolekülen tragen – nicht mehr, nicht weniger. Wir modellieren also diesen Raum mithilfe von Molekülen. Da gibt es nicht nur ein Molekül: Es ist eben genau die Kombination verschiedener Duftnoten, hoher Noten, niedriger Noten. Gleichzeitig macht der Ort viel aus: Man kann ihn betreten und riecht plötzlich Honig, weil das Gehirn über den Gehörsinn und die Lautsprecher das Geräusch von Bienen hört. Nähert man sich dann aber dem Installationsobjekt, wenn die metallischen Düfte stärker werden, ändert sich die gesamte Situation. Mit der fortschreitenden Zeit ist es dann so, dass leichtere Moleküle nach oben steigen, schwerere wiederum nach unten auf den Boden

sinken. Nach einer Woche dann verschwinden die leichten Moleküle schon völlig, die schwereren wiederum kondensieren. Alles ist also ständig in Bewegung! Genauso gut können wir nach ein paar Tagen in den Raum gehen, neue Düfte freigeben oder bereits in der Luft liegende verstärken. Die schweren Düfte auf dem Boden werden sich an deine Schuhe haften und du wirst sie aus der Galerie mit nachhause nehmen – manchmal wischen wir den Boden ganz bewusst mit Gerüchen.

SM Und so seid ihr dann auf den Titel gekommen?

OM Naja, Anästhesie meint eben Empfindungslosigkeit und *Anesthesia* sagt: »Nein, es ist nicht richtig, den Ästhetik-Begriff nur für das Visuelle zu appropriieren.« In meinen ganzen Recherchen über das Olfaktorische und das Akustische, da gibt es natürlich auch Appropriationen: Hochentwickelte Kommunikationsformen zwischen Tieren sind äußerst effektiv und faszinieren mich sehr, aber daraus würde ich nie ›Musik‹ im engeren Sinne machen, das eigne ich mich nur an. Dafür respektiere ich die Musik auch viel zu sehr, denn Musik ist etwas anderes. Ich nutze also nur die akustische Komponente dieser Sprachen und integriere sie mithilfe der technischen Möglichkeiten, die mir zur Verfügung stehen. Das ist also bloß ein Denkrahm, keine Antwort, keine »Studie über das Akustische« oder »Studie über Bienen« – sowas mache ich nicht.

Wenn ich also hochentwickelte Kommunikationsformen zur Rahmung nutze und innerhalb dieses Rahmens Fragen zum Olfaktorischen aufwerfe, um unsere Wahrnehmung der Welt neu zu denken, um unser vermeintlich fest etabliertes Wissen aus einer anderen Perspektive zu sehen, gibt uns das vielleicht eine Möglichkeit, unsere Auffassung dieser hochkomplexen Realität zu überdenken, in der wir leben. Das ist keine Illustration wissenschaftlicher Forschungsergebnisse, sondern eine Immersion in einen Rahmen, der

es uns erlauben soll, ganz andere Fragen zu stellen. Und das müssen wir auch: Denn heute leben wir in einer solchen Unordnung. Ich will damit gar nicht sagen: »Lasst uns die Tiere retten!« Wir retten ja nicht einmal mehr uns selbst, stattdessen bringen wir uns gegenseitig um, als gäbe es keinen Morgen, verkaufen Waffen. Natürlich muss der Planet gerettet werden.

SM Kannst du dir vorstellen, dass diese Installation auch ohne Gerüche funktioniert – nur mit den visuellen und akustischen Aspekten?

OM Nein. Der Klang interessiert mich nicht. Ich bin nicht aus den Bildenden Künsten ausgebrochen, um mich jetzt in den Käfig der Klangkunst oder in den Käfig der Düfte einzusperren. Überhaupt hängt das von vielen Faktoren ab: der Ausstellung, dem kuratorischen Konzept, dem Ort. Manchmal führt die Recherche für eine Arbeit auch schon direkt zur nächsten, sodass sich Ideen übertragen. Fertig wird man nie. Es gibt zwar Deadlines, an denen man etwas einreichen muss, aber danach geht es immer weiter.

SM Was wären denn Deine Ratschläge für Künstler:innen und Komponist:innen, die Düfte in ihre Arbeit integrieren möchten?

OM Kollaboration ist mir sehr wichtig. Ich habe kollaboriert mit Ingenieur:innen, mit Wissenschaftler:innen, mit Parfümeur:innen. Im Vereinigten Königreich, gibt es ein ganzes Labor für akustische Forschung – und solche Labore braucht es, weil man sich dort mit vollem Einsatz tage- und wochenlang der Frage widmen kann, welche akustischen Eigenschaften beispielsweise ein Grashüpfer hat, der auf deinem Ellbogen sitzt. Es ist also großartig, mit Wissenschaftler:innen zusammenzuarbeiten, um dein eigenes Denken anzuregen – und genauso ist es auch mit Parfümeuren. Ich habe in Indien gelernt, wie man Parfüms kreierte, aber ich bin kein Parfümeur.

Stattdessen können dir diese Leute helfen, wenn du etwas machen möchtest. Du selbst wiederum kennst dich vielleicht besser mit verschiedenen Mikrofonmodellen, ihren Vorzügen und Nachteilen aus. Du kannst auch Kurse machen – wieso nicht an einem Seminar über Chemie teilnehmen? Kollaborationen sind die Grundlage.

SM Vielen Dank, Oswald!

Bruno Mesz über *Osmosonic Study No. 5* (2023)

SANDRIS MURINS Was ist die Idee hinter diesem Stück?

BRUNO MESZ Ich denke, dass in jedem Kunstwerk mehrere Konzepte wirksam werden. In diesem Fall stammt eines davon aus meiner Arbeit als Forscher. Ich arbeite auf dem Gebiet der sogenannten crossmodalen Korrespondenzen zwischen den Sinnen: Es gibt Verbindungen, die die meisten Menschen zwischen Reizen in verschiedenen Sinnesmodalitäten teilen – zum Beispiel zwischen Klang und Geruch oder zwischen Sehen und Geschmack. Im Rahmen dieser Forschung habe ich eine Studie mit Forscher:innen der Universität Oxford durchgeführt. Wir untersuchten, wie sich die Musik auf den Geschmack eines Glas Weins auswirkt – also tranken unsere Proband:innen den Wein, hörten verschiedene Musikstücke und wir verwendeten eine verzeitlichte Methode, bei der die Leute zu jeder Sekunde antworteten, welcher Geschmack gerade dominierte. Gleichzeitig ist Geschmack ja meist auch ein sogenannter retronasaler Geruch, also war diese Studie über den Geschmack zugleich eine Studie über den Geruch. Es zeigte sich ein wirklich starker Einfluss der Musik auf diese Sinne, so als ob die Partitur des Gehörten die Antworten der Teilnehmenden lenkte, und noch dazu waren diese je nach Musikstück bei ein und demselben Wein sehr unterschiedlich.

Das heißt, dass dieses Stück von mir, *Osmosonic Study No. 5*, auf der einen Seite das Konzept hat, Musik in Verbindung mit Gerüchen zu verwenden, die sich über die Aufführungsdauer hinweg verändern. María Zegna, meine Frau, die selbst eine wunderbare Choreografin ist und für ihre Werke und unsere gemeinsamen multisensorischen Installationen schon häufiger emotionale

Geruchsatmosphären geschaffen hat, entwickelte die Düfte für die ausgeteilten Geruchsstreifen. Für mein Stück kreierte sie zwei sehr kontrastreiche Gerüche, sodass die Leute abwechselnd diese Düfte wahrnehmen konnten. In der ersten Version gab ich dem Publikum die Anweisung, die Streifen in verschiedenen Geschwindigkeiten abwechselnd vor die Nase zu halten, was der Geruchswahrnehmung an einigen Stellen der Musik eine zeitliche Dynamik verlieh. Der Pianist der Uraufführung, Fernand Gonzalez, gab während der Aufführung an, wann an den Streifen gerochen werden sollte.

Das zweite Konzept dieses Stücks ist ein philosophisches Konzept: Vor einigen Jahren las ich einen wunderbaren Artikel von zwei bekannten Philosophen, Ed Cook und Myin (siehe Meszs Eröffnungstext in dieser Ausgabe). Der Titel war: »Können Düfte Nervenkitzel erzeugen?« Der Untertitel meiner Komposition wiederum ist »Olfactory Trills« (»Olfaktorische Nervenkitzel«). Die beiden

Autoren gingen von der Frage aus, wie man die Wahrnehmung verarbeiten kann, zwei grundverschiedene Düfte in schneller Folge zu riechen. Da man nicht daran gewöhnt ist, verschiedene Gerüche in einem raschen Rhythmus wahrzunehmen, entwickelten die beiden Philosophen eine Hypothese, was mit dem Geruchssinn geschieht, wenn man ihn der zeitlichen Dynamik von Musik annähert. Was geschieht wiederum mit der Musik, wenn man sie dem zeitlichen und räumlichen Verhalten von Düften annähert? Davon zieht mein Stück seine Inspiration. Darin gibt es lange – ich nenne sie negative – Passagen ganz ohne Klang, bei denen man sich voll und ganz auf den Geruch konzentrieren kann, dann wieder Stellen, bei denen die Aufmerksamkeit zwischen Klang und Duft oszillieren darf.

Das dritte Konzept, das hinter meiner Komposition steht, kommt ebenfalls aus der Philosophie – nämlich aus dem traditionellen chinesischen Denken mit seiner Vorstellung von »Stumpfheit«, wie sie der französische



Philosoph François Jullien popularisiert hat. Die Idee ist, wenn man sehr leise, fast nicht mehr wahrnehmbare Klänge hat, wenn die Klänge in der Stille verschwinden, dann schließt man den ganzen Rest des großen Universums aller möglichen Klänge aus, befin-

die gleichzeitig pulverförmig waren. Diese Düfte erhielten den Namen *Light Your Inner Sun* und *Red Fox*. Bei *Light Your Inner Sun* stechen die Zitrusnoten hervor, bei *Red Fox* blumige Noten. Auf der Grundlage unserer Forschungsstudie mit Manuel Zarzo ver-

Ich verwende beim Komponieren oft
zitrusartige Gerüche, um sie mit Klängen in Verbindung
zu bringen, die eine hohe Frequenz haben.

det sich aber gleichzeitig in einer Grenzregion hin zur völligen Stille, in der alle anderen Wahrnehmungsformen willkommen sind. Ich dachte also: »Nun, was ist dann mit sehr leisen Klängen und sehr leichten Gerüchen ihrer jeweiligen Intensität?«

SM Wie bist du auf den Titel deines Stücks gekommen?

BM Er ist die Kombination aus ›Osmo-‹ für geruchsbezogene Dinge im Griechischen sowie aus ›-sonic‹ für alle klangbezogenen Sachen. In der gleichen Art und Weise habe ich auch Stücke über Geschmack und Klang, die beispielsweise *Gastrosonic* heißen.

SM Wie lief der Kompositionsprozess ab?

BM Ausgehend von dem Kompositionsauftrag durch José Serrano dachte ich mir, dass ich diese drei Konzepte kombinieren müsste. Danach ging es ziemlich schnell: Ich habe das meiste während einer Reise einen Monat vor der Aufführung gemacht. Aber ich habe sehr komplexe, dampfähnliche Texturen verwendet – eine Idee, die von Anfang an da war, wie ein Klang, der in die Luft geht und ständig zwischen Ton und Luft oszilliert, zwischen hohen und niedrigen Frequenzen flackert. Natürlich habe ich mit meiner Frau auch über das Design der Gerüche gesprochen, was ebenfalls eine Weile gedauert hat. Sie hat sich dann zwei Düfte mit Zitrusnoten ausgedacht,

wende ich beim Komponieren oft zitrusartige Gerüche, um sie mit Klängen in Verbindung zu bringen, die eine hohe Frequenz haben, und blumige Noten für komplexere Klänge. Ich habe dann diese Konzepte meines Stücks zusammengemischt und begonnen, mit dem österreichischen Duo zu arbeiten, sobald es in Patagonien eintraf. Da mir bei diesem Festival keine technologischen Hilfsmittel zur Seite standen, entwickelte ich die Idee, Duftstreifen zu verwenden und sie an das Publikum zu verteilen.

SM Hast du dem Publikum Anweisungen gegeben?

BM Ich habe dem Publikum vor Beginn der Aufführung einige Dinge gesagt und erinnere mich daran, dass ich in der ersten Fassung dieses Werks noch keine Geruchsstreifen verwendet habe – erst in der zweiten. Stattdessen gab es ursprünglich zwei kleine Wimpel, die das Publikum in unterschiedlichen Geschwindigkeiten bewegen musste, je nachdem welche Zeichen der Pianist während des Konzerts gab. Der Klang dieser Fahnen war dann auch eine hörbare Komponente, weswegen ich den Zuhörer:innen vorschlug, ihre Aufmerksamkeit zwischen der Musik und den Gerüchen hin und her zu bewegen, um eine Art von diffuser Aufmerksamkeit zu erreichen.

SM Welche sensorische Erfahrung wolltest du denn erzeugen?

BM Ich habe natürlich ein theoretisches bzw. wissenschaftliches Interesse daran, die Beziehung zwischen Gerüchen und Musikwahrnehmung zu erfahren. Wenn man Gerüche bei gleichbleibender Musik verändert, wie würde das dann die Emotionen, die Wahrnehmung der Musik selbst verändern? Dann kann Musik beim schnellen Wechsel flackernder Obertöne auch Nervenkitzel erzeugen, wenn sie eine rasche zeitliche Dynamik findet und erlebbar macht, die beim Riechen eher ungewöhnlich ist. Schließlich ist es auch interessant zu erleben, was passiert, wenn sich Gerüche und Musik gemeinsam schnell verändern. Das sind nur einige Beispiele für die vielen unterschiedlichen Dinge, die so möglich werden.

Meiner Erfahrung nach konzentrieren sich die Leute entweder auf die Klänge oder auf die Gerüche. Es war im Rahmen dieses Stücks vielleicht zu viel, vielleicht gab es eine Überfülle an Informationen. Es gab im Anschluss Kommentare, dass jemand beispielsweise meinte: »Ich habe die Gerüche nicht verstanden, aber ich mochte die Musik.« Einzig ein japanischer Komponist sagte mir, dass er die Integration verschiedener Wahrnehmungsmodi mochte.

Für die zweite Fassung verzichtete ich dann darauf, das Tempo der Geruchsveränderungen zu regulieren. Ich sagte dem Publikum lediglich, dass sie die Duftstreifen in unterschiedlichen Geschwindigkeiten einsetzen können – mit dem Resultat, dass es dann gar kein Feedback mehr zur Aufführung gab. Ich denke zurzeit darüber nach, dass Stück in einer neuen Fassung deutlich länger werden zu lassen, um ausreichend Zeit zu haben, damit dieser Effekt erreicht werden kann. Vielleicht ist das Ganze auch gescheitert; das weiß ich nicht, denn es ist sehr ungewöhnlich.

SM Kannst du dir denn das Stück ohne die Gerüche vorstellen?

BM Ja, ich denke, dass das Stück auch ohne Düfte funktioniert. In gewisser Art und Weise

werden die Düfte auf den Klang zugeschnitten, der sich ja bereits durch Timbres und Lautstärkedynamiken auszeichnet. Das funktioniert für sich allein durchaus, aber mich interessiert natürlich die Kombination, wodurch ohne Gerüche viel verloren wäre.

SM Was würdest du Komponist:innen raten, die mehrere Sinne in ihre Stücke integrieren möchten?

BM Nun, das ist sehr persönlich, also ist es auch sehr schwierig. Komponist:innen sollten frei darin sein und ihrem Bauchgefühl folgen, denn der Geruchssinn liegt im Gehirn sehr nahe an den Zentren für Emotionen und Erinnerungen, sodass das Riechen dementsprechend auch zu vielen persönlichen Erinnerungen führen kann. Ich strebe immer eine sehr systematische Idee von modalübergreifenden Korrespondenzen an, aber das Potential ist riesig. Bei einer Tango-Performance habe ich beispielsweise schon einmal Gerüche aus der Welt dieses Tanzes verwendet – also Gerüche aus Buenos Aires, meiner Stadt. Das Potential von Gerüchen ist gerade in Bezug auf Gefühle so groß, weil es so viele Emotionen gibt, die man damit hervorrufen kann.

Die englische Textfassung des Interviews wurde von Armands Stefans Sargsuns erstellt.

Calliope Tsoupaki über Narcissus (2013)

SANDRIS MURINS In deiner Komposition verwendest du Gerüche. Kannst du uns einen Überblick über die Entstehungsgeschichte dieses Werks geben, für welchen Anlass du es verfasst hast?

CALLIOPE TSOUPAKI Ja. Dieses Stück ist organisch als Konzept gewachsen, weil ich Parfümliebe und mich mein ganzes Leben schon mit ihnen beschäftige. Ich weiß, wie man sie

auch als eine Art Doppelkonzert aufgefasst werden.

Ich fragte mich also, wie die Klänge dieser beiden Menschen beim Musikhören zusammenkommen, wie sie sich zueinander verhalten. Daraus entwickelte sich dann die Idee, ein Konzert über Narziss zu machen, den bekannten mythologischen Archetypus eines äußerst schönen jungen Mannes, der als Jäger unberührte Landschaften voller Seen, Wälder, Farne und Moos durchreist. Dennoch ist Narziss in gewisser Weise grausam, weil alle Männer und Frauen sich auf Grund seiner Schönheit umgehend in ihn verlieben, ohne dass er ihre Liebe erwidern kann. Er

Mein Stück setzt sich mit dem Ritual auseinander,
von der einen Welt in die andere überzutreten

herstellt, gestaltet und was die einzelnen Aufgaben der Verantwortlichen in der Parfümproduktion sind – die Komponist:innen dieser Düfte also. So traf ich auch meine heutige gute Freundin, die Parfümexpertin Tanja Deurloo, mit der ich an *Narcissus* zusammenarbeitete. Es muss gegen 2012 gewesen sein, dass mir die Idee kam, eine Violine mit einem Klavier so zusammenzubringen, dass sie eigentlich gar nicht zusammenfinden, sondern sich bloß gegenseitig aus der Entfernung anschauen.

Ich denke nämlich, dass der Geigenklang und der Klang eines Klaviers überhaupt nicht gut zusammenpassen – obwohl es natürlich viel Literatur für diese Besetzung gibt. Dennoch ist der Klang der Violine äußerst reich an Mikrotönen, während das Klavier viel resonanter klingt. Über die Timbres der beiden Instrumente lässt sich also viel sagen. Außerdem sind die beiden Solist:innen, für die ich diese Komposition schrieb, Heleen Hulst (Violine) und Gerard Bouwhuis (Klavier), ein Paar. Sie lernten sich während ihrer Arbeit im Ensemble Nieuw Amsterdams Peil kennen, das in der niederländischen Musikszene sehr aktiv ist. *Narcissus* kann deshalb

fühlt nichts. Ich war damals fasziniert von diesem Mythos und stellte meine eigene Interpretation davon an. Sobald Narziss im unbewegten Wasser eines Sees sich selbst erkennt, bemerkt er nicht bloß seine Schönheit und versteht sie – er stirbt erfüllt und zufrieden, weil er seine Bestimmung erreicht hat: Er hat endlich verstanden, was Liebe ist. Mein Stück setzt sich mit dem Ritual auseinander, von der einen Welt in die andere überzutreten. Das Wasser wird so zu dem Ort, an dem man in die Unterwelt eintauchen kann, eine andersartige Welt betreten kann. Das war gleichzeitig die Grundlage für meine Komposition wie auch für die Komposition der Düfte um sie herum.

SM Das klingt sehr interessant. Es gab also zwei Solo-Instrumente, ein Ensemble und Gerüche. Welche Rolle nahmen diese Düfte für die Wahrnehmung des Stücks ein?

CT Genau, es gab die beiden Solo-Instrumente sowie ein Horn, eine Bassklarinetten, ein Violoncello und eine Harfe. Ich besprach mit Tanja Deurloo meine Idee der zwei Welten

bei Narziss, die darin liegende Empfindsamkeit, aber auch die rituell-paganen Aspekte dieses Stücks. Wichtig für die Geruchswahrnehmung sind auch die Frequenzen des Gegenklangs, wenn sie zum resonanten Klavier hinzutreten. Tanja konstruierte davon ausgehend eine Geruchskomposition mit fünf aufeinander aufbauenden Ebenen. Die Idee dahinter war, diese fünf Teile der Geruchskomposition zusammenzubringen und sie als eine Art von Kontrapunkt an bestimmten Stellen im Stück zu versprühen.

Die Partitur enthält deshalb genaue Angaben, welcher Art die Düfte sind und an welcher Stelle sie wahrnehmbar sein sollen. Während des Konzerts gab es zwei Vorrichtungen, die diese Gerüche abgaben und von zwei Leuten bedient wurden, die auch dazu in der Lage waren, Noten zu lesen.

sm Was für eine Art von Parfüm sind diese fünf Düfte?

cr Es gibt fünf Modi: Labdanum und Galbanum als die beiden grünen Modi, die sehr sinnlich sind und gleichzeitig richtig unter die Haut gehen, sodass wir sie für die Echos zu Beginn des Stücks verwendeten; dann gibt es Ambra mit einer sakralen, ritualhaften Note, die daher rührt, dass man diesen Duft in einer kleinen Schale verbrennen muss, wodurch sich ein ganz besonderer Eindruck einstellt, der sich stark von ätherischen Ölen oder zerstäubten Parfüms unterscheidet. Diese unterschiedlichen Techniken zur Abgabe der Parfüms dachte Tanja sich aus. Zwischen diesen Extremen vermittelt ein konstruiertes Parfüm mit einer komplexeren Note, die aus verschiedenen Düften zusammengesetzt ist. Diesen Geruch haben wir als »Narziss« bezeichnet, der an einer bestimmten Stelle im Stück auftaucht. Dann gibt es noch eine kleine Zitrus-Note, die zur Steigerung der Komplexität beitragen soll.

Die Idee hinter den Düften war es, ihre Resonanz nach und nach zu erhöhen, denn



auch das Klavier verwendet manchmal Fünftonstruktionen: »Narziss-Akkorde«, die sehr deutlich im Klavier anklingen. So sollten die Düfte aufeinander aufbauend zu Narziss führen, sich dem Geruch von Blumen annähern, sobald er sich selbst im Spiegel der Seeoberfläche erkennt. Am Ende des Stücks riecht man also die ganze Blume. Das alles ist ein einstündiges Abenteuer – und ein Ritual.

SM Was war dann die Rolle der Düfte? War das eine Erinnerung, Gefühle, Emotionen oder etwas Anderes?

CT Das ist ein unabhängiges Erlebnis als Kontrapunkt zur Musik. Es geht nicht darum, die Musik zu parfümieren. Ich mag es nicht, Dinge bloß zu illustrieren, ich mag es nicht, etwas bloß zur Dekoration zu verwenden. Die Düfte sind ein essentieller Teil des Stücks und sie entwickeln sich parallel zur Musik als Präsenz oder Manifestation von Narziss. Narziss zeigt sich so im Ganzen: als Blume, als Schönheit, die eine so narkotische Wirkung hat, wie man sie der gleichnamigen Pflanze im antiken Griechenland zuschrieb. Diese betörende Wirkung wollten wir in meinem Stück *Narcissus* auch auf das Publikum haben.

SM Wie lange hast du an diesem Stück gearbeitet? Welche wichtigen Arbeitsschritte gab es?

CT Ich konzentrierte mich zunächst auf die klangliche Interferenz zwischen Violine und Klavier und davon ging ich aus. Das ist also eine organisch gewachsene Komposition. Sehr wichtig daran ist, dass die beiden Narziss-Instrumente, die Violine und das Klavier, sowohl jeweils für sich getrennt als auch wie ein Duett miteinander spielen und Momente haben, wo sie mit dem Ensemble gewissermaßen als Freunde zusammentreffen. In diesen Elementen steckt eine ganze Choreografie der Musik. An einigen Stellen verändert

sich das gesamte Material – nämlich immer dann, wenn die Violine das Klavier ablöst. Ein erster Teil basiert ganz auf Resonanzen und Echos, der zweite, wenn viele Instrumente unisono oder einfach zusammen ein ganz verschiedenes Material spielen.

Tanja sagte mir, dass vielleicht noch nie zuvor eine Komponist:in einen musikalischen Moment wirklich »riechen« konnte, bevor ich diese Passage niedergeschrieben hatte. Tanja kreierte ihre Düfte und zeigte sie mir, dann setzte ich mich an den Schreibtisch und schrieb die Musik. In gewisser Weise konnte ich also wirklich den Moment riechen! Allerdings gab sie mir nicht von Anfang an alle Düfte zum Ausprobieren: Es gab eine Phase, wo wir verschiedene Gerüche für einzelne Szenen ausprobierten – zum Beispiel die Episode von Narziss als Jägersmann im Wald. Dann erst entschied ich mich für das Galbanum. An Stellen, wo die Musik wiederum sehr intensiv wird, versprühen wir alle Düfte gleichzeitig. Und wenn das Stück endet, geschieht dies mit einem letzten Atemzug im Horn, von dem man denken könnte, dass das Horn zu der Blume wird, deren Resonanz im Duft und im Klang aufhört – nur ist der Duft von *Narcissus* noch Stunden später wahrnehmbar.

SM Kannst du dir dieses Stück denn ohne Düfte vorstellen?

CT Das kann ich schon, es wäre dann aber unvollständig. Ich habe tatsächlich auch eine *Narcissus*-Suite nur für Violine und Klavier komponiert. Die lässt sich ganz ohne Düfte aufführen. Sobald man aber die ganze Gruppe, das Ensemble, hat, müssen die Gerüche Teil der Aufführung sein, allein schon, weil die Partitur dies so vorgibt. Dann müsste man Tanja um die Düfte bitten. Manchmal komme ich dann auch selbst zum Konzert, um dem Ensemble zu helfen.

SM Wie habt ihr die Düfte technisch freigesetzt?

CT Tanja ist natürlich die Expertin dafür. Es gab drei Formen: Ein Gerät erhitzte die Duftöle, dann verbrannten wir das Ambra so, dass sich dabei kein Rauch entwickelte, und wir versprühten Gerüche.

SM Was wäre dein Rat für Komponist:innen, die Gerüche in ihre Arbeiten integrieren wollen?

CT Ich würde den Ratschlag geben, dass man Düfte zu einem Teil seiner Kompositionen machen sollte, zu einem organischen Teil. Wie auch immer das Konzept aussieht: Die Verwendung von Gerüchen ist keinesfalls oberflächlich und sie ist auch nicht neu – das gibt es schon um 1900, als man versuchte, beispielsweise den Geruch einer Stadt wie New York wiederzugeben. Diese Geschichte

sollte man kennen, wenn man Düfte konzeptualisiert. Ansonsten ergibt es keinen Sinn, sich den Gerüchen zu widmen.

SM Vielen Dank, Calliope! ■

Alle Interviews wurden von Sandris Murins initiiert und geführt. Transkribiert und aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker.

Die Wellen

Eine vielsinnliche Performance nach Virginia Woolf

* 20./22./23./24.11.24 | Kampnagel Hamburg
und weitere Vorstellungen in 2025
im Radialsystem Berlin, in Basel und in Zürich.

[in]operabilities

www.inoperabilities.net

Vom Klang zum Duft: Neue Wege der multisensorischen Musik

RACHEL S. HERZ, KAI-MARKUS MÜLLER & SANDRIS MURINS

Wie funktioniert der menschliche Geruchssinn und warum und wie sind Düfte mit persönlichen Erinnerungen und menschlichen Emotionen verknüpft? Und um einen ersten Eindruck davon zu gewinnen: Wie können Dufttechnologien die Zukunft von Musiker:innen, Komponist:innen und dem Musikpublikum verändern?

Gerüche und Musik in der Popkultur

Da es sich bei Musik und Düften um zwei hochemotionale Sinneserfahrungen handelt, scheint es naheliegend, beide zu Unterhaltungszwecken zu kombinieren. Parfümeure wie Meo Fuscini, der in diesem Heft mit einem Interview vertreten ist, haben sogar erklärt,¹ dass es viele Ähnlichkeiten zwischen dem Komponieren von Musik und dem Komponieren eines Duftes gibt. In katholischen Kirchen kommt es traditionell zum Zusammenreffen von Chormusik und Weihrauch. Dieses Aufeinandertreffen stellt jedoch eher einen Fall von klassischer Konditionierung als eine bewusste multisensorische Komposition dar. Die absichtliche Kombination von Düften mit Musik oder mit anderen Künsten wie Filmen und Theaterstücken scheiterte bisher meist an technischen Problemen wie der gleichzeitigen Abgabe desselben Dufts mit derselben Intensität in den gesamten Veranstaltungsort sowie an der Neutralisierung versprühter Düfte. Üblicherweise

1 Vgl. auch Charles Spence, »Musical scents: On the Surprising Absence of Scented Musical/Auditory Events, Entertainments, and Experiences«, in: *i-Perception* 12 (2021), H. 5, S. 1–31

bleibt das Zusammentreffen von Düften und Musik bisher den wenigen Menschen vorbehalten, die eine synästhetische Wahrnehmung aufweisen. Das wäre kritisch zu hinterfragen.

Gerüche sind chemische Moleküle – in der Luft

Düfte sind chemische Moleküle in der Luft, die auch als flüchtige organische Verbindungen (*Volatile organic compounds*, VOC) bezeichnet werden. Es handelt sich um Gase, die aufgrund ihres niedrigen Siedepunkts bei Raumtemperatur und unter normalen atmosphärischen Bedingungen leicht in die Luft verdampfen. Duftstoffe werden sowohl aus natürlichen Quellen wie Pflanzen, Bäumen, Erde und Tieren als auch aus vom Menschen hergestellten Produkten und Prozessen wie Reinigungsmitteln, Lufterfrischern, Pestiziden, Körperpflegeprodukten, Kochen und der Verbrennung fossiler Brennstoffe freigesetzt.

Wenn Duftmoleküle in die Nase gelangen, interagieren sie mit den Geruchsrezeptoren und lösen so das Geruchsempfinden aus. Neueste Forschungen haben ergeben, dass der Mensch mindestens 40 Milliarden verschiedene Gerüche wahrnehmen kann, was weit mehr ist als die Anzahl der Reize, die wir über andere Sinnesmodalitäten wahrnehmen können.² Der Mensch verfügt über fünf bis zehn Millionen olfaktorische sensorische Neuronen (OSNs), die auf die Epithelien des rechten und linken Nasenlochs verteilt sind. Diese Rezeptoren repräsentieren etwa 400 verschiedene Typen von Geruchsrezeptoren. Wichtig ist, dass sich die spezifische Ergänzung der Geruchsrezeptoren – und damit der Rezeptoren bei jedem Menschen überhaupt – nur geringfügig unterscheidet, es sei denn, es handelt sich um eineiige Zwillinge. Das bedeutet, dass anders als beim Hören, wo gesunde Menschen alle den gleichen Frequenzbereich hören können, die Klangcharakteristik eines Musikstücks im Grunde gleich ist.

Essentiell für die Geruchswahrnehmung ist der sogenannte primäre olfaktorische Kortex – die Stelle im Gehirn, an der Düfte hauptsächlich verarbeitet werden. Er ist Teil des größeren Amygdala-Hippocampus-Komplexes. Die Amygdala ist der Ort, an dem unsere Emotionen und unser emotionales Gedächtnis verarbeitet werden, und der Hippocampus ist für verschiedene Formen des Lernens und des Gedächtnisses notwendig. Geruchswahrnehmung, Emotionen und verschiedene Formen der kognitiven Verarbeitung finden also in der gleichen Gehirnregion statt. In dieser Hinsicht ist der Geruchssinn einzigartig unter den Sinnen, denn er ist das einzige Sinnessystem, das direkt mit Emotionen, Lernen und Gedächtnis verbunden ist.

Spielen etwa bei einem Live-Rockkonzert die Musiker:innen, steigen der Geruch von Schweiß und die Hitze des Publikums in die Luft und vermischen sich mit dem Geruch von verschüttetem Bier. Beim Einatmen interagieren spezifische Gerüche aus der Mischung von Speisen, Getränken und der Umgebung mit den Geruchsrezeptoren. Diese Moleküle sind zwar zahlreich, lösen aber Rezeptoren im Gehirn aus, die für den einzigartigen

² Alfred W. Mayhew et al. »Evaluation of Isoprene Nitrate Chemistry in Detailed Chemical Mechanisms«, in: *Atmospheric Chemistry and Physics* 22 (2022), H. 22, S. 14783–14798

Duft einer Live-Konzertumgebung verantwortlich sind. Genauso wie bestimmte Klänge Erinnerungen an vergangene Ereignisse auslösen, werden diese besonderen Gerüche später Erinnerungen an die Musik, das Publikum und das Gesamterlebnis hervorrufen.

Geruchsverlust

Der Geruchssinn funktioniert wie ein System zur Erkennung von Veränderungen. Wenn eine neue Chemikalie auftritt, reagieren die Geruchsrezeptoren und ermöglichen es, einen Duft wahrnehmen zu können. Wenn man beispielsweise zum ersten Mal eine Opernaufführung betritt, lässt sich eine Mischung aus Gerüchen wie Wein, verschiedenen Parfüms oder anderen typischen Gerüchen wahrnehmen. Je länger man aber bleibt, desto weniger werden diese Gerüche wahrgenommen. Das liegt daran, dass sich die Duftmoleküle an bestimmte Geruchsneuronen in der Nase binden, sodass diese weniger empfindlich werden. Dieses Phänomen wird als Rezeptoradaptation bezeichnet.

Die genaue Dauer dieser Anpassung hängt von individuellen Faktoren, dem spezifischen Geruchsstoff und seiner Intensität ab. In der Regel dauert es zwischen einer und 20 Minuten, bis die Geruchsreaktion nachlässt, wenn man einem Geruchsstoff kontinuierlich ausgesetzt ist.



Unser Autor Sandris Murins mit einem Modell der Scent Camera. Das Gerät ermöglicht die Speicherung und spätere Wiedergabe von Düften.

Die spezifische chemische Zusammensetzung des Geruchsstoffs sowie die Umgebungs- und Temperaturbedingungen beeinflussen jedoch die Anpassungsgeschwindigkeit. Bei höheren Temperaturen, höherer Luftfeuchtigkeit und größeren Menschenansammlungen wie z. B. bei einem schweißtreibenden Konzert erfolgt die Anpassung an den Umgebungsgeruch schneller als in einem kühlen, trockenen und weniger überfüllten Raum. Die Anpassung der Rezeptoren kann jedoch schnell wieder rückgängig gemacht werden: Wenn man das Konzert für ein paar Minuten verlässt, können sich die Geruchsrezeptoren von neuem auf der Zelloberfläche ansammeln. Sobald man zum Konzert zurückkehrt, kann man die Düfte wieder wahrnehmen.

Kurze Pausen reichen jedoch nicht aus, um die Gerüche beispielsweise des eigenen Musikstudios zu erkennen, es sei denn, man bleibt mehrere Wochen lang weg. Dieses Phänomen ist auf einen psychologischen Effekt zurückzuführen, der als kognitive Gewöhnung bezeichnet wird. Einfach ausgedrückt: Wenn wir ständig einem Geruch ausgesetzt sind, nimmt unsere Reaktion darauf mit der Zeit ab.

Während wir uns an Reize aller unserer Sinne gewöhnen können, ist der Geruchssinn insofern einzigartig, als die kognitive Aufmerksamkeit – bewusst zu riechen – allein die Gewöhnung nicht leicht überwinden kann. Im Gegensatz zur Rezeptoranpassung, die innerhalb weniger Minuten rückgängig gemacht werden kann, kann es Wochen dauern, bis die kognitive Gewöhnung rückgängig gemacht ist, selbst bei starken Gerüchen wie Aceton. Wenn man fünf Tage nicht die eigenen vier Wände oder sein Studio betritt, lässt sich deren Eigengeruch immer noch nicht wahrnehmen. Bleibt man jedoch zwei Wochen oder sogar länger weg, wird dieser Geruch so stark wahrnehmbar sein wie beim ersten Mal. Wieso diese Dauer der Gewöhnung an den Geruch so lang ist, ist heute wissenschaftlich noch nicht verstanden worden.

Das einzigartige Gefühl der errochenen Erinnerung

Die Neurowissenschaftlerin Rachel Herz untersuchte mit Hilfe der funktionalen Magnetresonanztomographie (fMRT) olfaktorische und visuelle Reize und fand dabei heraus, dass Geruchsstoffe wirksamer als visuelle Hinweise Teile des Gehirns aktivieren, die für die Verarbeitung persönlich bedeutsamer Erinnerungen zuständig sind.³ Das beschriebene Musikkonzert mit seinen vielen verschiedenen Geruchsstoffen wird später Erinnerungen an die Musik, die Menschenmenge und das Gesamterlebnis hervorrufen. Wenn man also einige Monate oder Jahre später dieselbe Duftmischung erneut riecht, werden Erinnerungen an dieses Konzert wach, die emotionaler und suggestiver sind, als wenn man sich einfach ein Foto von diesem Ereignis anschaut oder sich die Musik anhört, die auf diesem Konzert gespielt wurde. Selbst wenn die tatsächlichen Details – wer

3 Rachel S. Herz et al. »Neuroimaging Evidence for the Emotional Ootency of Odor-Evoked Memory, in: *Neuropsychologia* 42 (2004), H. 3, S. 371–378

dort war und was man auf dem Konzert eigentlich getan hat – die gleichen sind, unabhängig davon, wie die Erinnerung an dieses Ereignis ausgelöst wird: Wenn sie durch einen Duft ausgelöst wird, ist die Erinnerung an das Konzert emotional besonders stark.

Duft und Emotion

Diese Einzigartigkeit des Geruchssystems prädestiniert Geruchsreize als wirksames Mittel zur Erfassung und Auslösung von Emotionen. Das bedeutet, dass Düfte zur Steuerung der menschlichen Emotionen, der psychischen Gesundheit und des menschlichen Verhaltens eingesetzt werden können. Man stelle sich vor, man fühlt sich nach einem Konzert extrem beschwingt und glücklich, einige Monate später aber deprimiert und niedergeschlagen: Kaum ist man wieder demselben Duft ausgesetzt, löst er

Das bedeutet, dass Düfte zur Steuerung der menschlichen Emotionen, der psychischen Gesundheit und des menschlichen Verhaltens eingesetzt werden können.

die beschwingten und glücklichen Gefühle aus, die man bei dem Konzert ursprünglich erlebt hat, wodurch die Stimmung steigt.

Hertz's weitere Forschung fand heraus, dass neuartige Düfte mit jeder Emotion in Verbindung gebracht werden können, da Emotionen durch Düfte von erlernten Assoziationen hervorgerufen werden und die Verbindungen zwischen Emotionen und Gerüchen leicht und schnell als Teil der Grundverdrahtung des Geruchssystems hergestellt werden.⁴ Gäbe es ein Gerät, das Emotionen bei einem Konzert durch die Abgabe neuer Düfte induzieren könnte, und man ein heiteres Gefühl hat, könnte derselbe Duft durch dieses Gerät später im Gedächtnis gleichsam heitere Gefühle auslösen.

Düfte mit gemeinsamen Erinnerungen und Emotionen

Positive Wahrnehmungsreaktionen auf Düfte, die man in der Fachsprache auch als »hedonische Reaktionen« bezeichnet, werden durch Assoziationsmechanismen erlernt und sind nicht angeboren. Das bedeutet, dass es abgesehen von allgemeinen kulturellen Lern- und Assoziationsmechanismen wie beispielsweise die Konnotation von Lavendel als Entspannungsduft die besonderen Emotionen und Erinnerungen sind, die durch bestimmte Düfte hervorgerufen werden, spezifisch für jede Person.

⁴ Dies., Art. »Olfaction«, in: *Sensation and Perception*, hrsg. von Jeremy Wolfe et al., New York 2024 (im Druck)

Eine Gruppe von Freund:innen beispielsweise, die im Alter von 18 Jahren gemeinsam einen Plattenladen besucht, dort Schallplatten abspielen und sich über Musik unterhalten, können Jahre später gemeinsam geteilte Erinnerungen an ihre gemeinsamen Erlebnisse auslösen, wenn sie denselben Duft wahrnehmen: das Durchblättern von Plattencovern, Gespräche über Musik, das Entdecken neuer Künstler:innen und das Schwelgen in Erinnerungen an die Musik, die diesen Menschen in ihrer Jugendzeit wichtig war. Der Duft wirkt als Stichwort, das diese gemeinsamen Erfahrungen und die emotionalen Verbindungen, die sie in dieser Zeit aufgebaut haben, wieder ins Gedächtnis ruft.

Gerüche als kulturelles Erbe: zu einer Bibliothek der Düfte

Jene Düfte, die gemeinsame Emotionen und Erinnerungen auslösen können, könnten zu wichtigen Artefakten des immateriellen Kulturerbes werden. Die Anerkennung von Düften als Teil des kulturellen Erbes hat in der Forschung zum Kulturerbe große Aufmerksamkeit erregt. Dort werden Gerüche als eine Form von Gemeinschaftswert betrachtet, der die kollektive Identität der Menschen prägt.⁵ Düfte werden nicht bloß als ein Aspekt der Wertschätzung neuer, bisher nicht erkannter Attraktionen des ständig sich erweiternden Kulturerbes wahrgenommen, sondern vielmehr als ein wesentliches Instrument der Kommunikation, des Rituals und des Hervorrufens entfernter Erinnerungen betrachtet. So leitet beispielsweise Idelfonso Nogueira von der Norwegischen Universität für Wissenschaft und Technologie ein internationales Netzwerk von Wissenschaftler:innen, das Technologien zur Identifizierung kulturell wertvoller Düfte entwickelt, die gemeinsame Erinnerungen auslösen und durch Klimaveränderungen gefährdet sind.

Musik und Duft und Konsum?

Natürlich wird die Kombination aus Musik und Geruchssinn umfassend in Bezug auf das Verbraucherverhalten im Einzelhandel untersucht – und die Ergebnisse auch angewendet. Anna Mattila & Jochen Wirtz legten 2001 eine bahnbrechende Studie vor, in der sie die Kongruenz zwischen Musik und Düften in einem Einzelhandelsumfeld untersuchten. Sie spielten den Proband:innen erregte und sanfte Entspannungsmusik vor. Außerdem verströmten sie im Geschäft zwei Düfte: einen »niedrig-erregenden Duft« (Lavendel) und einen »hoch-erregenden Duft« (Grapefruit). Die Ladenbesucher:innen bewerteten ihr Erlebnis dann am positivsten in Bezug auf Zufriedenheit und Vergnügen, wenn der Musikstil und der Duftstil übereinstimmten. Bei inkongruenten Kombinationen waren die Erlebnisbewertungen deutlich niedriger. Noch interessanter ist aber die Tatsache,

⁵ Cecilia Bembibre / Matija Strliž, »Smell of Heritage: A Framework for the Identification, Analysis and Archival of Historic Odours«, in: *Heritage Science* 5 (2017), H. 1, S. 1–11

dass bei den beiden kongruenten Bedingungen auch die Zahl der Impulskäufe am höchsten war. Das gilt auch zur Weihnachtszeit, wenn man weihnachtliche Düfte mit Weihnachtsmusik kombiniert.⁶

Ganz am Anfang: Geruchstechnologien

Im Vergleich zu Audio- und visuellen Technologien befinden sich Dufttechnologien noch im Anfangsstadium. Erst in jüngster Zeit gibt es Projekte, die damit begonnen haben, Technologien zur Aufnahme, Wiedergabe und Reproduktion von Düften sowie zur Integration von Duftkomponenten in Systeme der virtuellen und/oder erweiterten Realität zu entwickeln.

Es gibt mehrere Gründe dafür, dass der Bereich der Dufttechnologien hinterherhinkt. Die Interaktion von Geruchsstoffen mit Geruchsrezeptoren ist komplexer als die Interaktion etwa von visuellen Informationen mit unserer Netzhaut – der Ort, an dem Lichtphotonen in einen neuronalen Code übersetzt werden. Durchbrüche der Geruchsforschung auf dem Gebiet der Interaktion von Nase und Duftmolekülen wurden aber erst vor etwa 30 Jahren beschrieben. Auch das Erbe des 20. Jahrhunderts lastet schwer, sahen die vorherrschenden kulturellen, medizinischen und wissenschaftlichen Paradigmen doch keine Bedeutung im Geruch für die menschliche Wahrnehmung.⁷ Erst in den letzten 20 Jahren entdeckten Wissenschaftler:innen die Einzigartigkeit des Geruchssinns im Vergleich mit anderen Wahrnehmungsformen – nämlich die Verknüpfung von Gerüchen mit Emotionen und persönlichen Erinnerungen. Schließlich erfordert die Entwicklung von Dufttechnologien einen interdisziplinären Ansatz – eine Form wissenschaftlicher Zusammenarbeit, die erst in jüngster Zeit an Bedeutung gewonnen hat.

Die Duftkamera

Derzeit entwickelt das Startup-Unternehmen SIA ScentTech in Zusammenarbeit mit verschiedenen Forscher:innen der Universität Lettland und der Technischen Universität Riga den Prototypen eines Duftaufzeichnungsgeräts namens Scent Camera. Die Firma erklärt, dass es möglich sein soll, Düfte aufzuzeichnen (oder einzufangen), diese Düfte zu speichern und sie dann wieder abzuspielen bzw. freizugeben, ähnlich wie dies bei der Aufnahme von Bildern und Tönen geschieht. Grundlage dafür sind die aus der Physik bekannten Prinzipien der Adsorption und Desorption: die Anreicherung oder Austreibung von Gasen, wie sie schon heute häufig für die Erfassung von Abgaswerten in der Luft, bei der Wasserreinigung, der Katalyse und der Speicherung von Gas Anwendung finden.

Bei der Adsorption oder Geruchsaufnahme werden Geruchsmoleküle in Form von flüchtigen organischen Verbindungen gesammelt und gespeichert oder an der Oberfläche eines Adsorptionsmittels gebunden. Das Adsorptionsmittel ist ein spezielles Material, das Duftmoleküle auf

6 Eric R. Spangenberg/Bianca Grohmann/David E. Sprott, »It's beginning to smell (and sound) a lot like Christmas: The Interactive Effects of Ambient Scent and Music in a Retail Setting«, in: *Journal of Business Research* 58 (2005), H. 11, S. 1583–1589

7 Rachel S. Herz/Martha R. Bajec, »Your Money or Your Sense of Smell? A Comparative Analysis of the Sensory and Psychological Value of Olfaction«, in: *Brain Sciences* 12 (2022), H. 3, S. 299



VR-Headsets sollen es in Zukunft ermöglichen, virtuelle Umgebungen auch riechend wahrzunehmen.

seine Oberfläche zieht. Die Desorption oder Duftabgabe wiederum ist das Gegenteil der Adsorption. Bei der Desorption lösen sich die gespeicherten Duftmoleküle von der Oberfläche des Adsorptionsmittels, und diese Moleküle können dann in die menschliche Nase abgegeben werden. Die Desorption wird durch einen Temperaturanstieg oder eine deutliche Abnahme des Luftdrucks begünstigt. Das Startup hat bereits Labordüfte und die Gerüche von Lebensmitteln mit einer hohen Genauigkeit erfasst.

Im Fall unseres Musikkonzerts könnte man so den Duft des Konzerts mit der Scent Camera aufnehmen, dem eine Videoaufzeichnung der Aufführung vom Smartphone hinzufügen und einige Monate später werden beim Anschauen der Aufnahme die Gerüche aus der Duftspeicherkapsel wieder freigesetzt. So lassen sich viel tiefere persönliche Erinnerungen an das Konzert auslösen. Die Scent Camera soll auch dafür genutzt werden, um jene Düfte aufzuzeichnen, die für künftige Generationen ein wichtiges Kulturgut sein könnten.

Künstliche Intelligenz und Duftreproduktion

Idelfonso Nogueira entwickelt mit seinem Team in Norwegen Algorithmen, um Dufterlebnisse zu reproduzieren. Durch Machine Learning würde diese Technologie dann vorschlagen, welche Chemikalien gemischt werden müssen, um einen beliebigen Duft in einer gegebenen Probe zu reproduzieren. Das würde die Digitalisierung und Reproduktion aller wertvollen Düfte auf diesem Planeten ermöglichen. Die große Vision hinter diesem Projekt ist die Schaffung einer öffentlichen Datenbank, die die

Reproduktion jedes kulturell wertvollen Duftes zu jedem beliebigen Zeitpunkt für heutige und künftige Generationen ermöglichen würde. Auch das Google-Startup Osmo entwickelt eine ähnliche Technologie.

Möglich wäre es dann, beispielsweise den gespeicherten Duft des Live-Konzerts in ein Labor zu bringen, wo der chemische Gehalt mit einem Gaschromatographen oder anderen chemischen Verfahren bestimmt wird. Danach werden die Daten in eine Software eingespeichert, die Vorschläge für das Mischungsverhältnis und die verwendeten Chemikalien macht, um den Duft des Konzerts zu reproduzieren. Diese Daten werden dann in die öffentliche Datenbank hochgeladen. Wenn andere Menschen den Duft dieses Konzerts erleben möchten, können sie auf der Grundlage der Algorithmusdaten den Duft mischen und einen Duftspender verwenden, um den Duft freizusetzen.

Gerüche und virtuelle Realität

Noch weiter zielen Startups wie Vaqso, Olorama und OVR, die derzeit Technologien von Dufterlebnissen in der virtuellen Realität entwickeln. Das gemeinsame Ziel hinter diesen Projekten ist es, die virtuelle Kommunikation durch Geruchsempfindungen zu verbessern, indem Technologien zur Freisetzung von Düften entwickelt werden, die mit verschiedenen Virtual-Reality-Headsets kompatibel sind. Bei diesen Technologien wird eine Reihe vorgegebener Duftmoleküle in Kartuschen gespeichert und durch virtuelle Kommunikationsereignisse in den Nasen der Benutzer freigesetzt. Diese Technologien könnten nicht nur zu Unterhaltungs- und Bildungszwecken eingesetzt werden, sondern auch zur Therapie von Patient:innen mit Gedächtnisproblemen und sogar zur Stimmungsaufhellung: Virtuelle Geruchstechnologien sind sichere und wirksame Hilfsmittel bei der Sicherstellung der psychischen und physischen Gesundheit.⁸ Wenn man beispielsweise Musik komponieren würde, die in Virtual-Reality-Headsets erlebt werden kann, man als Künstler:in dem Klang aber nicht nur visuelle Elemente, sondern auch einige Gerüche aus Duftkartuschen hinzufügen, können Nutzer:innen dieser Geräte diese erweiterte Komposition in ihren eigenen Headsets erleben.

Elektrische Signale: Zukunft des Duftmoleküls?

Einige Wissenschaftler:innen erforschen auch Alternativen zu chemischen Molekülen, um Geruchserlebnisse für die Bedürfnisse der digitalen und virtuellen Kommunikation auszulösen. Adrian Cheok von der Universität für Informationswissenschaft und Technologie Nanjing sowie Jas Brooks von der University of Chicago experimentieren zum Beispiel mit der Auslösung des Riechkolbens oder der Trigeminusnerven durch elektrische Signale. Diese Technologie befindet sich noch in einem sehr frühen Stadium, aber wenn sie erfolgreich ist, wird sie die Komplexität digitaler

⁸ David Tomasi et al., »Olfactory Virtual Reality (OVR) for Wellbeing and Reduction of Stress, Anxiety and Pain«, in: *Journal of Medical Research and Health Sciences* 4 (2020), H. 3, S. 1212–1221

Duftkommunikation verringern, da sie die Verwendung von Duftmolekülen überflüssig macht und die Anzahl der Duftempfindungen erhöht.

Ein Nasenpad könnte dann bestimmte Dufterlebnisse auslösen. Sie hören Musikstücke und wählen aus, welches Dufterlebnis stimuliert werden soll, um das Hörerlebnis zu verbessern. Als Komponist:in wiederum könnte man programmieren, welche Duftempfindungen ausgelöst werden sollen, wenn jemand ein Musikstück hört.

Neue Formen: Medien der Emotionsspeicherung

Eine der ehrgeizigsten Visionen im Bereich der Dufttechnologien ist die Entwicklung von Emotionsmedien, die es den Nutzer:innen ermöglichen würden, ihre körperlichen Emotionen mit Hilfe von Düften aufzuzeichnen, zu speichern, wiederzugeben und digital an andere Nutzer:innen zu senden. Die Grundidee besteht darin, ein Gerät zu entwickeln, das die Freisetzung neuartiger Düfte in jenen Momenten ermöglicht, in denen die Benutzer:in eine bestimmte Emotion empfindet, sodass das Gehirn eine Verbindung zwischen diesem Duft und dieser bestimmten Emotion herstellen kann. So kann der Geruch verwendet werden, um beispielsweise eine Glücksemotion erneut auszulösen oder um diese Emotion an andere Menschen zu senden, die wissen, welche Düfte jeweils mit der Glücksemotion der anderen Person verbunden sind. Dieses Projekt befürworten vor allem Sandris Murins und Rachel S. Herz.

Das Komponieren würde so nicht nur die Musik umfassen, die Integration visueller Elemente, sondern auch die Einbeziehung von Emotionen als musikalisches Material, das durch Düfte ausgelöst wird. Damit können die Nutzer:innen solcher Virtual-Reality-Headsets und neuartiger Emotionsmedien Musik hören, deren Wirkung durch starke persönliche Gefühle noch verstärkt wird. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker

Rachel S. Herz ist Neurowissenschaftlerin und Expertin auf dem Gebiet der Geruchswissenschaft. Sie ist Assistenzprofessorin (apl.) für Psychiatrie und menschliches Verhalten an der US-amerikanischen Brown University.

Kai-Markus Müller ist Neurowissenschaftler und Professor of Consumer Behavior an der Fakultät Wirtschaft der Hochschule Furtwangen im Schwarzwald.

Sandris Murins ist ein Expanded Music Influencer und Erfinder im Bereich Geruchstechnologien, Mitbegründer der Geruchskunstgalerie Nāsī in Riga. Er hat bereits mehr als 100 Komponist:innen aus aller Welt interviewt und arbeitet zurzeit an einer Geruchskamera.

Unsichtbare Musik

Daniel Gianfranceschi im Gespräch mit dem Parfümkünstler Meo Fusciuni über die Herstellung von Düften und ihr Verhältnis zur Musik.

DANIEL GIANFRANCESCHI Bevor wir mit dem Interview beginnen: Wir sprachen gerade darüber, dass du jetzt bei dir zuhause aus Salsomaggiore Terme in der Nähe von Parma zugeschaltet bist und ich in München sitze. Du meinstest, du hättest eine besondere Beziehung mit Deutschland. Kannst du uns mehr darüber sagen?

MEO FUSCIUNI Auf jeden Fall! Es gibt sogar viele Dinge, deretwegen ich mich Deutschland sehr verbunden fühle: Das ist meine Liebe zu deutschen Autor:innen, zu deutschen Musiker:innen und vielleicht auch meine eigene Vergangenheit. Im Moment bin ich zum Beispiel von dem deutschen Komponisten Nils Frahm fasziniert – du hörst seine Musik gerade im Hintergrund spielen, während wir sprechen. Ich bin fasziniert von seiner Arbeitsweise und finde viele Parallelen zwischen ihm und meiner eigenen Arbeit. Die Art und Weise, wie er eine gewisse Spontaneität, Gemischt mit seinem tiefen Gefühl

für den künstlerischen Augenblick, und sein Gespür für selbst die kleinsten Emotionen vermittelt, hat wirklich etwas damit zu tun, wie ich Düfte und die damit verbundenen Erfahrungen sehe.

DG Hast Du ihn schon einmal in einem Konzert erlebt?

MF Ja, zweimal. Einmal in Mailand und vor einigen Wochen im Anfitreatro del Vittoriale am Gardasee. Ich war in meinem Leben schon auf vielen verschiedenen Konzerten, aber seine gehören mit Abstand zu den besten, die ich je erlebt habe – ohne Zweifel. Ich liebe seine Musik einfach. Ich höre auch häufig Musik, während ich meine Parfüms komponiere, weil sie den gesamten Prozess bis zum fertigen Duft stimmungsvoll untermalt. Wenn diese Arbeit abgeschlossen ist, habe ich – metaphorisch gesehen – so viele Verbindungen zwischen Musik, Erfahrungen und Gerüchen hergestellt, dass ich ein tiefes

Gefühl der Verbundenheit zwischen mir und dem Menschen verspüre, dem ich für diesen speziellen Duft zuhöre. In den letzten paar Wochen war dieser Jemand Nils Frahm.

DG Wo wir gerade von Musik sprechen: Liege ich richtig mit der Annahme, dass euer Duft Odor 93 in irgendeiner Weise mit der Alternative- und Indie-Folk-Band Current93 verwandt ist?

MF Ganz genau. Nicht viele Leute haben mich das gefragt. Meine Verbindung zu Current93 geht sehr tief und ist eine sehr persönliche. Ich bin mit ihrer Musik aufgewachsen, David Tibet hat mich im Geiste immer schon begleitet. Als ich den Duft Odor 93 kreierte, entstand er aus diesen sehr dunklen und intimen Momenten, die unser Leben und unseren Geist umhüllen, und mein erster Gedanke galt dann natürlich Current93 und ihrem Vermächtnis – dem, was sie für mich bedeuten. Ich hatte nie mit jemandem darüber gesprochen, bis ich vor drei Jahren beschloss, David Tibet über Instagram zu kontaktieren. In meiner Nachricht sagte ich ihm, wie viel mir seine Musik bedeutete und das ging sogar so weit, dass ich seiner Band und ihm ein Parfüm widmete. Ich hatte nicht damit gerechnet, dass er überhaupt darauf antworten würde und war deshalb umso überraschter, als er es selbst tat. Ich schickte ihm Odor 93 und einige weitere Düfte. Ich war überglücklich!

DG Abgesehen vom Effekt eines Parfüms auf den eigenen Geruchssinn, welche Beziehungen stellen Düfte in deinen Augen zu der Welt her, von der sie umgeben sind?

MF Unser olfaktorisches Vokabular muss versuchen, andere Bereiche unseres Lebens zu erfassen und so Erinnerungen und Verbindungen zu schaffen. Das kann Malerei, Musik, Literatur sein. Eine Symphonie von Emotionen und Erfahrungen, die sich zu einem Ganzen zusammenfügen. Auch der Duft selbst

ist eine Symphonie aus Noten, Gerüchen und vor allem aus den Materialien der Kopf-, Herz- und Basisnote. Es wird immer eine Verbindung zwischen Duft und Welt geben.

Ich habe Parfüms eher wie Bücher verstanden, bei denen die Kopfnote die Einleitung, ja sogar der Buchdeckel ist, die Herznote der Hauptteil der Erzählung und die Basisnote die Erinnerungen, die einen auch dann begleiten, wenn man die Buchdeckel schon wieder geschlossen hat. In gewisser Weise ist ein Duft also wie ein Buch über seine Träger:in.

Natürlich muss man auch bedenken, dass der Beruf des Parfümeurs eine Profession ist. Technisch gesehen bin ich alles andere als ein Dichter – ich bin Chemiker. Meine erste Liebe galt der Anthropologie, sodass mein Hintergrund durch mein Wissen über Pflanzen und Ressourcen geprägt ist. Das ist vielleicht etwas, was man nicht gern erzählen möchte, weil es am wenigsten poetisch klingt, aber letztendlich ist es die Technik, die dazu führt, dass das Produkt tatsächlich hergestellt wird. Das Erste, was mir einfällt, ist immer der Name des Dufts und die Reise, auf die er mich mitnehmen soll. Danach geht es aber viel um Logik, Wissenschaft und Formeln. Es ist eine Suche nach der Art von Gleichgewicht, die ich mir bei einer Musiker:in oder Maler:in vorstelle, eine Kombination aus technischem Können und emotionaler Integrität.

DG Das heißt, es geht dir um eine ganzheitliche Erfahrung von Gerüchen?

MF Ganz und gar einheitlich. Wenn ich zum Beispiel auf Odor 93 zurückkomme, gibt es so viele Aspekte, die bei der Entstehung zusammenkommen. David Tibet, Current93, vielleicht Aleister Crowley, vielleicht sogar Gemälde von Hieronymus Bosch oder Marc Chagall – all diese sehr persönlichen Überlegungen und Referenzen fließen in die Kreation des endgültigen Dufts ein. Das alles kommt, gefühlsmäßig gesprochen, aus dem Inneren, aus dem, was uns zu Menschen macht. Schon

Goethe hat in seinem Faust die Beziehung zwischen Wissenschaft und Kunst beschrieben und wie sie manchmal zur Besessenheit werden kann. Die Suche nach einem neuen Parfüm ist für mich all das.

DG Ich finde es interessant, dass du das Wort »Gleichgewicht« vor allem in Bezug auf die Kunst verwendest. Welche Rolle spielen da Kontrolle und Intuition? Ist das wie eine Ambient-Komponist:in, die nicht weiß, wann die Komposition endet, aber darauf vertraut, die richtigen Antworten auf dem Weg dorthin zu finden?

MF Wenn du diesen Punkt erreichst, den du soeben beschrieben hast, bist du vielleicht gerade auf eine Synergie kos-

mischer Energie gestoßen, die mit wissenschaftlichen Maßstäben allein nicht zu erreichen wäre. Alles beginnt mit Intuition. Ich weiß nicht, wie es bei anderen Leuten ist, aber oft kann diese Intuition zu einem großen Leidensdruck führen, weil man vielleicht erkennt, dass sie größer ist als man selbst. Deshalb muss man paradoxerweise die Demut und die Kraft haben, sich selbst loszulassen. Für mich ist es ganz natürlich, auf diese Reisen zu gehen und diese Erfahrungen zu machen, sie in meinem Herzen zu behalten, solange sie nötig sind. Wenn ich sie aber in Düfte umsetzen muss, kann es entweder genauso einfach sein, wie bei L'Oblio, das sich auf meine Reise nach Kambodscha bezieht, oder ich kann feststecken, weil man sich nach der Reise daran erinnert, dass ein Duft eben produziert und dann auch verkauft und kommerzialisiert werden muss. Deshalb ist es sehr schwierig, dieses Gleichgewicht zu



Mit jedem seiner Düfte verbindet er eine Musik, der Parfümeur Meo Fusciuni

finden. Mittlerweile versuche ich bis zu dem Punkt zu experimentieren, an dem ich mich physisch zurückziehen muss, um dem Duft

nach langen Nächten des Mischens und Diskutierens neues Leben einzuhauchen.

Gleichgewicht bedeutet für mich auch Ästhetik: Die Ästhetik eines Dufts und, um auf die Malerei zurückzukommen, die Ästhetik einer Komposition sind sich sehr ähnlich, finde ich.

DG Gleichgewicht hat man also oder man hat es nicht. Denkst du, man kann dieses Gleichgewicht erlernen oder hat es eher mit etwas Meta-physischem zu tun?

MF Ich meine, wenn man sich zu sehr anstrengt, kann es passieren, dass man Gleichgewicht und Intuition ganz und gar verliert. Ich meine, in jeder Komposition sind gewisse Kompromisse im Spiel. Wir müssen auch Dinge wie die Normen der International Fragrance Association (IFRA) und der Euroasian Conformity sowie kosmetische Metriken mit sehr wenig Verhandlungsspielraum einhalten. In gewisser Weise arbeiten wir also zwischen Intuition und Parametern, an die wir uns halten müssen. Ohne Regeln wäre es zu einfach! Wenn man zum Beispiel mit Rauchnoten arbeitet, können schon 0,025 Gramm einen Duft ausmachen oder zerstören, so wie ich es mir bei den Einstürzenden Neubauten vorstelle. Eine Mischung aus Balance und Kakophonie, das klingt doch gut, oder?

Ich bin auch mit dieser Gruppe aufgewachsen und sie sind für mich immer noch der Inbegriff von Experimentierfreude in der Musik. Als ich sie zum ersten Mal live sah,

konnte ich nichts anderes tun, als mir fast die ganze Zeit die Augen auszuweinen, so stark war meine Reaktion. Ich sagte immer wieder: »Wow, wie ist dieses Gleichgewicht im Chaos überhaupt möglich?« Ich glaube, ihre Musik hat auch mein Verständnis von Intuition und deren Fehlen geprägt, wenn es nötig ist.

DG Und vielleicht sind diese Parameter, dieses *Gleichgewicht im Chaos*, fast schon eine Erleichterung? Überhaupt keine Regeln zu haben, scheint ja sehr einschüchternd zu sein.

MF Auf jeden Fall. Häufig, vor allem wenn es um Maßeinheiten wie die 0,025 Gramm geht, driftet man fast in eine Art von Minimalismus ab, den ich sehr mag. Eine bestimmte, sehr spezifische Art von Minimalismus, die für mich von Jahr zu Jahr wichtiger geworden ist. Ich denke, es ist eine symbiotische Reaktion auf die äußere Welt – eine Welt, die, wie es scheint, die unsere ist, aber ich möchte weder zu ihr gehören, noch in ihr existieren. Ich liebe mein anachronistisches Wesen, denn ich gehöre weder zu dieser Zeit, noch fühle ich mich ihr auf irgendeine sinnvolle Weise verbunden. Dieses ständig quälende Gefühl, immer und überall dabei sein zu müssen, ist für mich sehr schmerzhaft und vor allem nicht praktikierbar. Ich möchte meine eigene Art von sozialem Minimalismus praktizieren.

DG Bringt es etwas, gegen dieses Gefühl des Unbehagens anzukämpfen oder macht man es vielleicht nur noch schlimmer, indem man es verdrängt?

MF Je schneller man sich dessen bewusst wird, desto präziser wird die Vorstellung davon, was »Freiheit« eigentlich für einen selbst bedeutet. Freiheit nicht nur von der Norm, sondern gleichzeitig auch vom Chaos, das uns sonst verschlingen würde. Als wir uns gerade zu Beginn des Interviews begrüßten, sagtest du: »Danke für deine Zeit an diesem schönen Samstagmorgen« – für mich

ist es ein großes Glück, den Samstag wie jeden anderen Tag betrachten zu können, frei von den kollektiven Vereinbarungen darüber, was eine »Arbeitswoche« bedeutet. Dank meines Berufs, den ich liebe, habe ich zum Glück nicht das Gefühl, dass ich die Wochenenden brauche, um mich von einer möglicherweise langweiligen Arbeitswoche zu erholen. Ich bin dankbar, dass ich immer arbeiten kann. Ich arbeite an meiner eigenen privaten Welt, die ich dann gelegentlich mit anderen teile.

Wir, also meine Frau Federica und ich, stellen seit fast 13 Jahren Parfüms her, und ich kann mich an keinen einzigen Tag erinnern, an dem ich nicht gearbeitet hätte. Ich erinnere an ein Gespräch mit einem meiner großen Mentoren, der mir sagte: »Wissen Sie, ich fühle mich, als wäre ich 60 Jahre lang im Urlaub gewesen.« Das ist, geistig gesehen, mein Ziel: Sich in jedem Abschnitt und Moment dieser Reise, die wir irgendwie gemacht haben, auszudrücken. Dennoch ist das alles Arbeit, was ich tue – das weiß ich. Ich denke, damit es funktioniert, muss man jede Kleinigkeit auf dem Weg als eine Notwendigkeit betrachten – als etwas, das man tun muss. Außerdem ist es für mich eine große Ehre, wenn ich durch unsere Düfte eine sehr tiefe Verbindung zu den Trägern herstellen kann. Es macht mich metaphorisch zu einem Teil von unzähligen anderen Leben und das ist für mich unbezahlbar. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker

Daniel Gianfranceschi ist ein multidisziplinärer Künstler und Autor, studierte Modemanagement und setzt nun sein Studium in Malerei und Ton an der Akademie der Bildenden Künste unter Prof. Florian Pumhösl und Prof. Florian Hecker in München fort. 2023 gründete er den Online-Blog Subject Change.

Giuseppe Imprezzabile, besser bekannt unter seinem Pseudonym und durch sein gleichnamiges Label Meo Fusciuni, ist ein Parfümeur, der im italienischen Salsomaggiore Terme lebt und arbeitet.

iii: Exzellente Zusammenarbeit rund um ein offenes Ende

Zu Besuch bei der instrument inventors initiative
in Den Haag

SVEN SCHLIJPER-KARSENBERG

Aus schwarzen Säulen, die auf weißen Bodenplatten stehen, ragen dünne Glasstäbe heraus, auf deren oberen Enden bogenförmige Glasröhren balancieren. Wie Brustkörbe, die sich auf das Bein eines Flamingos stützen. Strahlendes Sonnenlicht fällt durch die hohen Fenster ringsum und unterstreicht die flüchtige Zerbrechlichkeit des Glases. Sanft beginnen die gläsernen Nester zu vibrieren. Insgesamt sind es, über den ganzen Raum verstreut, ungefähr zehn. Von unsichtbarer Hand in Bewegung gesetzt, singt das Glas leise in einem einzigartigen Chor. Dann bricht von einer der Röhren ein Stück ab und zerbricht auf der weißen Platte in kleine Fragmente. Die Skulptur, von der etwas abgebrochen ist, vibriert weiter.

Mitten in Den Haag, während des Festivals Rewire, bin ich auf einem Rundgang durch eine Sammlung von Klangkunstwerken. Diese Ausstellung mit dem Titel »Proximity Music: States of Fragility« ist nur eines der vielen Pendants von iii. Hinter diesem Namen –

instrument inventors initiative – steckt eine selbstverwaltete Organisation, die, auch wenn der Name etwas anderes vermuten lässt, keineswegs nur aus Menschen besteht, die sich als Werkstatt-Akademiker:innen verstehen und sich auf die Entwicklung neuer Musikinstrumente konzentrieren. Sie tun viel mehr.



Chime von Jeanine Verloop

**Es erzeugt Klänge,
aber sind diese Klänge Musik?**

Es stellt sich also durchaus die Frage, was genau Jeanine Verloops Glasarbeiten sind, sein wollen oder sein können. Einerseits ist es einfach Glas, ein visuelles Kunstwerk, das

für sich selbst steht. Andererseits erzeugt es Klänge, aber sind diese Klänge musikalisch? Oder tendiert *Chime* – so der Titel dieser Installation – eher in Richtung Klangkunst?

Spielt es überhaupt eine Rolle, welches Etikett man ihm aufdrückt? Kann man das, was man in diesem Raum sieht, als Chor oder Orchester auffassen, oder projiziert man dann zu sehr eine musikalische Sicht auf die Skulpturen?

In Ausgabe #135 der Positionen habe ich eine Ausstellung von Cevdet Ereğ in der Amsterdamer Galerie Akinci besprochen. Auch in den dort gezeigten Arbeiten spielten Glas bzw. Gläser die Hauptrolle. Durch das Setting und durch das, was zu hören war, wurde jedoch sofort klar, dass das Werk keine Musik war oder sein wollte. Der Ton kam zwar aus einem iPhone, einem Gerät, das Millionen von Menschen täglich zum Musik-

hören benutzen, aber das machte ihn nicht gleich zu Musik.

Wir sehen und hören Verloops Werk jedoch im Rahmen eines Festivals, das sich vor allem mit Musik in all ihren zeitgenössisch-progressiven Erscheinungsformen beschäftigt. Von Gitarren und Verstärkern über Flöten und präparierte Klaviere ist das gesamte mittlerweile übliche Instrumentarium vertreten, einschließlich der erforderlichen Elektronik, die heutzutage selbstverständlich als eigenständiges Instrument etabliert ist. Verloops Werk wirkt jedoch nicht unmittelbar wie ein Instrument an sich.

In den Stäben, auf denen die Glasröhren ruhen, befinden sich Lautsprecher, die für Menschen unhörbare Frequenzen erzeugen und auf diese Weise die Glasskulpturen in Schwingung versetzen. Was wir hören, sind Resonanzklänge – die Glasskulpturen bilden den Resonanzkörper dieses ›Instruments‹, das letzte Glied in der Klangerzeugungskette dieser Installation. Aber er ist auch von ihr getrennt und kann vollkommen stillstehen und einfach nur sein, ohne zu klingen und doch agierend.

Das Glas der Annea Lockwood

Im Mittelpunkt der diesjährigen Ausgabe des Festivals Rewire stand die neuseeländische Komponistin Annea Lockwood. Mit ihren ›Glass World‹-Konzerten brachte Lockwood bereits in den 1970er Jahren Glas auf die Konzertbühne. Wie Autechre *avant la lettre* spielten sich die Konzerte größtenteils in völliger Dunkelheit ab, sodass der Klang an sich (wie von Lockwood gewünscht) ohne direkten sichtbaren Bezug zu seiner Quelle die Hauptrolle spielen konnte. Auf diese Weise wollte sie die Besucher:innen ihrer Veranstaltung mitnehmen in ihre physische Faszination für die Komplexität einzelner Klänge: das Klopfen auf einer dicken Glasplatte, das klangvolle Singen eines Bleikristallglases, das kurze Aufblitzen beim Platzen einer Glühbirne.



Chime von Jeanine Verloop

Annea Lockwood arbeitet seit sechzig Jahren mit ansteckendem Enthusiasmus daran, die Vielseitigkeit und Fluidität von Klang und dessen Existenz (oder Nicht-Existenz) deutlich zu machen, in Form von Musik und darüber hinaus. Erstaunen und Verwunderung sind eine Konstante in ihrem Werk. In *Glass World*, vor allem in den kürzeren Stücken, die auf Schallplatte veröffentlicht wurden (und vor kurzem als CD beim australischen Independent-Label Room40 erschienen sind), macht sie das Gewöhnliche zu etwas ganz Besonderem. Wir wissen alle, was Glas ist, aber so wie Lockwood es uns in seiner ganzen Materialität präsentiert, haben wir es noch nie gesehen, geschweige denn gehört.



Glass World von Annea Lockwood

Das Ritual der Präsentation

Bei Annea Lockwood, die sich eindeutig als Komponistin bezeichnet, fragt man sich kaum, ob ihre Fluss-Stücke nun Klangkunst oder komponierte Musik sind. Ihre Glass World-Werke können wir also ohne Weiteres in die Kategorie »Musik« einordnen. Und man wird es mir wohl auch verzeihen, wenn ich behaupte, dass Verloops *Chime* im Rahmen dieses Festivals in einem unmittelbar musikalischen Framing präsentiert wurde. Was auch daran gelegen haben mag, dass ihr ein Komponist dabei geholfen hatte, die klingenden Glasbilder auf kohärente Weise aufeinander abzustimmen. (Der Komponist wird später noch ausführlich zu Wort kommen – bei iii greift eben alles ineinander).

Aber noch einmal zurück zur Art und Weise, wie die Werke von Lockwood und Verloop präsentiert werden. Bei Lockwood geht es um Konzerte, und Konzerte sind nun einmal Rituale: Es gibt einen Aufführungsort,

Besucher:innen, Anfangszeiten, Künstler:innen, Applaus, und so weiter. Auch wenn sie sich teilweise im Dunkeln abspielen, finden ihre Performances doch immer noch im Rahmen eines Konzerts statt und können schon allein aus diesem Grund problemlos als Musik empfunden werden.

Verloop hingegen präsentiert ihre Arbeit in einem sonnendurchfluteten Raum mit großen Fenstern auf zwei Seiten. Es gibt keine Anfangs- oder Schlusszeiten, abgesehen von den Öffnungszeiten des Ausstellungsraums. Man fühlt sich auch wie eine Museums- oder Galeriebesucher:in, was etwas ganz anderes ist als die Konzertbesucher:in, in die man sich ein paar Stunden später wieder verwandeln wird. Und doch scheinen die Skulpturen in einem vielstimmigen Chor zu singen, und doch drängen sich musikalische Assoziationen auf – vielleicht steckt eine Komposition hinter dem Ganzen; die Skulpturen scheinen – auch – Instrumente zu sein; zusammen bilden sie ein Orchester. Und mit diesem Sowohl-Als-Auch bringt *Chime* auf den Punkt, wofür iii steht und womit es sich beschäftigt.



Website von iii

Breite und tiefe Praxis

iii ist kein Labor oder eine Werkstatt, kein Club von Erfinder:innen oder wirklichkeitsfremden Akademiker:innen, sondern ein Kollektiv in Form eines Vereins. Mit einer Mission, die so vielfältig ist wie die vielen Fragen, die das Werk von Jeanine Verloop aufwirft. Und mit einem Staunen und einer Leidenschaft dahinter, die an den mitreißenden Enthusiasmus von Annea Lockwood erinnern. All das spiegelt sich in dem Füllhorn wider, das iii präsentiert und das es ist.

Am Beispiel zweier repräsentativer Erscheinungsformen von iii möchte ich zeigen, wie breit- und tiefgefächert die künstlerische Praxis dieses Kollektivs ist. Erstens die Ausstellung Proximity Music beim Festival Rewire 2024, die dieses Jahr von Yannik Güldner von iii kuratiert wurde und mit dem ich gesprochen habe. Und zum anderen ein Interview mit einer der Haupt- und Inspirationsfiguren von iii, Ezequiel Menalled (den man übrigens auch als Komponist, Lehrer und Dirigent z.B. vom Ensemble Modelo62 kennt).



Trailer von iii zum zehnjährigen Bestehen

Bei iii könnte man an Harry Partch denken, oder an Nic Collins. Oder an Iannis Xenakis, der mit Les Percussions de Strasbourg völlig neue Keramik-Schlaginstrumente entwickelt hat. Ja, in gewisser Weise schon, sagt Güldner: »Aber die Frage ist doch, was ist ein Instrument? Es ist ein Werkzeug, das in verschiedenen Zusammenhängen eingesetzt werden kann – um Klänge und Musik zu erschaffen, aber auch um Temperaturen zu messen oder die Welt und das Universum auf mikro- oder makroskopischer Ebene zu untersuchen. Und auch unser Körper kann ein Instrument sein, mit dem wir Sprache messen oder verstehen. Andererseits ist es ein Handwerk – ein Handwerk, um etwas zu produzieren, zu spielen, zu benutzen und etwas Neues zu schaffen. Daher glaube ich, dass der Prozess der Entwicklung eines Instruments von Natur aus genauso kreativ ist wie das Malen eines Bildes, die Komposition eines Musikstücks oder die Weiterentwicklung der Physik durch den Bau eines Instruments wie CERN, mit dem wir unsere Existenz in der Welt zu beweisen versuchen.«



Trailer von Proximity Music

Welten verbinden

An welchem Punkt geht Erfindung in Kunst über? »Ich denke, es gibt da keinen Unterschied – man drückt sich nur in einem anderen Medium aus. Etwas Neues zu schaffen, etwas, das noch nicht gemacht wurde, das in unserer Realität noch nicht existiert, erfordert ein enormes Maß an Willenskraft, Glauben und Kreativität«, sagt Güldner: »Für mich ist ein Wissenschaftler, der eine Arbeit schreibt und im Labor arbeitet, genauso kreativ wie ein Künstler in seinem Atelier. Aber wo Wissenschaftler:innen an das Rationale und den Beweis gebunden sind, haben Künstler:innen die Möglichkeit, sich davon zu lösen und ihre Vorstellungskraft zu nutzen. In einer Zeit, die immer komplexer und verwickelter wird, ist eine zweiteilige Klassifizierung zwischen Wissenschaft und Kunst oder Musik ohnehin nicht mehr angemessen. Wir sehen heute Praktiken, die schon an der Wurzel interdisziplinär sind. Nicht mehr Ingenieure, die mit Künstlern arbeiten, Künstler, die mit Wissenschaftlern arbeiten, und Maler, die mit Musikern arbeiten, sondern Kreative und Forscher, die zwischen ehemals getrennten Bereichen navigieren und diese miteinander verbinden.«

Unterschiedliche Welten verbinden ist nicht der einzige, aber ein wichtiger Aspekt des Konzepts hinter Proximity Music, erklärt Güldner: »Der rote Faden der Show ist für mich, Umgebungen zu schaffen, in denen man sich auf die Welt einstimmen und sich mit ihr auf eine neue Weise verbinden kann. Durch die Linse persönlicher, kreativer und manchmal unorthodoxer Ansätze entwickeln die Künstler:innen Instrumente, mit denen man die verschiedenen Ausprägungen menschlichen und über-menschlichen

Wissens erkunden kann. Sie laden uns dazu ein, neue Beziehungen zu unserer unmittelbaren Umgebung, zu anderen Geografien und zu komplexen ökologischen Systemen aufzubauen.«

Der Kurator führt weiter aus: »Ich habe mich inspirieren lassen von der Natur des Klangs als unersättliches Medium und seiner Kraft, Wissen zu vermitteln, und habe nach Künstler:innen gesucht, die sich in und durch ihre Arbeit damit auseinandersetzen. Ich wollte Umgebungen schaffen, in denen wir entschleunigen und uns auf neue Weise mit unserer Umgebung verbinden können und Raum zum Nachdenken haben – um ein Gleichgewicht in einer Welt voller Unsicherheiten und Ungewissheiten zu finden. Indem wir verstehen, dass Fragilität keine Schwäche ist, sondern eine Quelle der Stärke sein kann.«

An der Kreuzung

Im Herzen von Den Haag erzählt mir Louis Braddock Clarke, wie er für sein Werk *UNDER BOOM*, das auch Teil von Proximity Music ist, geologische Tonaufnahmen von langwelligem Infraschall so in den hörbaren Bereich beschleunigt hat, dass die Stoßwellen menschlicher Aktivitäten (man denke an Minenexplosionen, aber auch abbrechendes Polareis) den Soundtrack zu einem Techno-club-ähnlichen Setting mit hämmernden Beats bilden, die wiederum die Visuals triggern, wodurch das Werk die Hyperfokussierung auf das Visuelle und damit die Optik-Dominanz, die unsere Gesellschaft kennzeichnet, nachdrücklich in Frage stellt.



Text zu *UNDER BOOM*

Man kann Clarke kaum als Instrumentenerfinder bezeichnen. In vielerlei Hinsicht

sind seine Werke jedoch typische iii-Produktionen. An der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft entstehen Arbeiten, die Klang in eine Erfahrung einbinden, die musikalisch interpretiert werden kann, dies aber überhaupt nicht anstreben, obwohl sie auf rituelle Elemente der Clubszene verweisen und diese mit dem Idiom post-neo-postmodernen anthropozentrischen Denkens verknüpfen. Und genau an diese Kreuzung gehen iii eben nicht den Weg, den Robert Johnson gegangen ist – statt dem Teufel seine Seele zu verkaufen, sucht, betont und feiert iii das Kollektiv in einer Suche, die eine Suche bleiben darf und bei der Scheitern, Misserfolg oder das Fehlen dessen, was man normalerweise als ›Endprodukt‹ bezeichnen würde, überhaupt kein Problem sind.

Nicht nur für die Ohren

»Der Name kann Verwirrung stiften, weil der Begriff ›Instrument‹ Assoziationen an Musik weckt. Unsere Arbeit ist aber breiter aufgestellt«, sagt Menalled: »iii arbeitet nicht ausschließlich musikalisch, sondern wir verstehen unter ›Instrumenten‹ alles, was man braucht, um ein Werk aufzuführen. Das können auch Licht oder Gerüche sein. Unsere Intention ist, ›den Blickwinkel zu gestalten‹, um eine neue Perspektive zu eröffnen: interdisziplinär und nicht nur für die Ohren.«

»Im Mittelpunkt steht dabei der Körper: die körperliche Erfahrung und Wahrnehmung. Und auch Rituale und Formate spielen bei uns eine wichtige Rolle. Wir veranstalten nur selten Konzerte. Performative Events? Ein klares Ja, aber Konzerte, wie man sie kennt? Nein«, erklärt der iii-Frontmann: »Das kann eine Klangperformance sein oder ein Vortrag, eine Ausstellung oder eine Choreographie. Bei uns gibt es da keine Hierarchie, wir haben sogar spezielle Programmreihen, die nach der Prämisse arbeiten: ›Teilen, was noch nicht fertig ist.«

Aus diesem Grund und zu diesem Zweck möchte iii das Gefühl einer Werkstatt erhalten, in der das Experimentieren, das Ausprobieren im Vordergrund steht, in der Dinge gemacht werden. Kein Theater oder Konzertsaal, in dem ein fertiges Produkt präsentiert wird, sondern ein Ort, an dem der Entstehungsprozess selbst, die Idee hinter den Kulissen, zu sehen ist; wo Kunst in ihren verschiedenen Entwicklungsphasen gezeigt wird, nicht nur der endgültige Schnitt des Films, sondern auch das Schneiden selbst und das, was auf dem Boden des Schneiderraums landet.



Text zu *Naphtha, They Said*

Die Autonomie des Klangs

In einer Kapelle im Zentrum von Den Haag hängt eine riesige Metallplatte von einer Trägerkonstruktion herab. Eine teerähnliche Substanz tropft von der Platte auf den Boden. Rund um diese Skulptur, die sofort alle Aufmerksamkeit auf sich zieht, hat ihr Schöpfer Andrius Arutiunian vier Lautsprecher aufgestellt. Die Metallplatte schwingt tief und langsam und füllt den Raum mit einem sirupartigen Klang, zähflüssig wie fließende Lava. Aus den Lautsprechern erklingt eine Komposition, die in einen Dialog mit der Skulptur tritt. *Naphtha, They Said* ist der Titel des Werks, in dem nicht-westliche Stimmungen den sakralen Raum in einer Installation erfüllen, die sowohl musikalisch als auch politisch ist – sie sucht nach alternativen Wegen der Ordnung und Anordnung, jenseits einer rein westlichen Vorstellungskraft.



Naphtha, They Said von Andrius Arutiunian

Ein Ort auch, an dem Arutiunian enigmatische Formen von Musik zu finden hofft, ein Ort der Dissonanz gegenüber den vorherrschenden Vorstellungen von Zeit, Rhythmus und Stimmung.

Das Ganze klingt sehr musikalisch. Arutiunians Werk ist ja auch von Natur aus musikalisch, und es ist auch nicht schwer, die Metallplatte als ein Instrument zu sehen. Was fehlt, ist das Ritual eines Konzerts. *Naptha, They Said* berührt das Sakrale (durch die Ortswahl), aber auch das Museale – die Besucher:innen verhalten sich, als ob sie ein Gemälde betrachten (nicht zu nahe herantreten) oder sich einer Skulptur nähern (sie von allen Seiten betrachten) würden. Die Autonomie des Klangs und der Klangerarbeit wird von Arutiunian vergrößert und thematisiert und beinahe wie ein Schauspieler in einem Theaterstück eingesetzt.

»iii ist ein Zusammenschluss von Mitgliedern, Workspace-Mitgliedern, Festangestellten: Es ist ein Rhizom, ein sich überschneidendes Netzwerk aus lauter brillanten Menschen, die ihr Fachwissen in den Dienst der iii-Gemeinschaft und der anderen stellen«, erklärt Menalled. Der Club wird von gemeinsamen Werten angetrieben: Großzügigkeit, Liebe, Engagement, Fürsorge und Wachstum. iii bietet Residenzen an und zahlt dann auch ein monatliches Honorar, Material-, Reise- und Unterbringungskosten und so weiter. »Auf diese Weise können wir talentierten Menschen aus der ganzen Welt eine Chance geben und die Hegemonie der reichen Länder durchbrechen. Die Teilnahme an iii hängt nicht von ihren finanziellen Möglichkeiten ab, und wir schaffen eine integrative Gemeinschaft, die auf einer künstlerischen Übereinstimmung beruht.«

iii bietet auch Fortbildungsprogramme an, um zusätzliches Publikum anzuziehen und zu informieren. Sie veranstalten Workshops für Erwachsene und Kinder und vieles mehr. Die Organisation ist vielschichtig und funktioniert, laut Menalled, nicht wie ein Konzertsaal, wie man ihn kennt, sondern eher wie

eine Plattform oder ein Ort zum Teilen, Zeigen, Machen, Scheitern und Lernen. »Letztes Jahr haben wir 150 Leute unterstützt, und der größte Teil unseres Budgets ging an diese Leute, worauf wir unglaublich stolz sind, denn normalerweise ist es genau umgekehrt. Aber wir glauben an unsere Vorstellung von Fairness und nehmen das sehr ernst, indem wir versuchen, gleiche Bedingungen für alle unsere Aktivitäten schaffen.«



Das Instrument Ouroboros

Gutes Scheitern

iii ist ein Inkubator, aber ebenso wichtig ist seine Rolle als Vermittler. »Und das alles aus einem hoch entwickelten Sinn für Exzellenz heraus. Nicht elitär, indem wir Möglichkeiten ausschließen, sondern indem wir unsere Türen für jeden öffnen, der hereinkommen möchte. Unsere Philosophie ist: »Wenn wir etwas machen, versuchen wir, es so gut wie möglich zu machen, auch wenn wir dabei scheitern«, und unser Motto lautet: »Do it yourself – aber nicht allein.«

Jeanine Verloop: »iii hat meine Ideen von Anfang an unterstützt. Ich bewarb mich für eine Forschungsresidenz, aber sie sahen mehr in meinem Vorschlag und boten mir eine Produktionsresidenz an. Das Fachwissen bei iii war von unschätzbarem Wert; Ezequiel half bei der Komposition und andere berieten mich in technischen Fragen. Als Menschen und Künstler:innen verstehen sie die Balance zwischen Unterstützung, Vertrauen und Herausforderung, die während des Schaffensprozesses notwendig ist und ebenso jetzt bei der Präsentation, bei der Dokumentation und später bei der Nachbereitung.«

Denn: Das Werk mag nun fertig sein, aber es ist noch nicht beendet. iii steht nicht nur

für Konzept, Produktion und Präsentation, sondern auch für »Agency«, womit gemeint ist, dass iii mit Hilfe seines Netzwerks rund um die Welt nach Orten sucht, wo die Arbeiten seiner Mitglieder präsentiert werden können. Überall sollen Türen aufgestoßen werden. Denn iii ist viel mehr als ein paar Räume in Den Haag und reicht weit darüber hinaus.



Second Self

von Myriam Bleau & Nien Tzu-Weng

Jeden Tag Zeuge sein von etwas Neuem

Brauchen wir wirklich ständig neue Instrumente? Güldner: »Immer! Jedes neue Instrument hilft uns, die Welt auf eine neue Weise zu verstehen und etwas zu entdecken, das wir vorher nicht sehen konnten. Und jedes Instrument hilft uns bei diesem Prozess. Bei iii haben wir das Privileg, dies jeden Tag zu erleben, mit jeder Künstler:in, jeder Residenz und jedem Programm. [...] Die Schönheit, die in der Vielfalt der Ansätze steckt, ist meiner Meinung nach das, was iii zu etwas Besonderem macht, die Bereitschaft, zu experimentieren und die Grenzen des Möglichen auszuloten.«

Das Instrumentarium von iii kann buchstäblich atemberaubend intensiv werden: In *Second Breath* von Myra-Ida van der Veen werden die ätherischsten Schwingungen in unserem Körper und der Körper selbst durch Ein- und Ausatmen befragt: temporäre Stimmen, temporäre Atemzüge – ausgehend von einer Faszination für die Anatomie von Fröschen hat sich dieses Werk zu einer lebendigen Installation irgendwo zwischen Chor, Performance und Choreografie entwickelt.

Kommen wir ganz zum Schluss noch einmal auf Annea Lockwood und Jeanine Verloop zurück. Annea Lockwoods Bemerkungen über Glas können eins zu eins auf iii

übertragen werden: »Ich wollte damit andeuten, dass jeder Klang eine komplexe innere Struktur hat, die in jeder Hinsicht genauso interessant und beachtenswert ist wie eine vollständige Komposition. [...] Ich verliebte mich in das Material selbst, ich liebte es, es in Schwingungen zu versetzen und dann zu spüren, wie viel Intensität es ertragen konnte. Vor allem konnte ich nie genau vorhersagen, welche Klänge entstehen würden, sodass das Material eine gewisse Autonomie hatte und ich eher mit ihm zusammenarbeitete als es zu benutzen.« Kein Benutzen oder Missbrauchen, sondern Zusammenarbeit, in Resonanz, aus aufmerksamer Leidenschaft.

Das Glas, das Jeanine Verloop in *Chime* verwendet, befindet sich in ständigem Wandel. »Im Werden«, könnte man sagen. Das ultimative iii-Material. Das Unfertige. Der Glaube an das Machbare: an das Sein-Können in fragiler Form. Es kann einfach zerbrechen, und das ist dann auch Teil des Werks – ein dem Material inhärenter Wesenszug, der auch iii selbst im Innersten ausmacht. ■

Aus dem Niederländischen übersetzt von Michael Steffens

Sven Schlijper-Karsenberg ist Teil der Creative Cloud von Positionen und schreibt auch Beiträge für Vital Weekly und Written in Sound. Außerdem ist er der Autor des fünfbändigen Werkverzeichnisses des schwedischen Konzeptkünstlers Leif Elggren.

Der Komponist und Musiker Kaj Duncan David

»Das kleine Kind ist noch offen und sieht die Welt als ein Wunder. Das wollte ich gerne feiern«

HENRIK FRIIS

Kaj Duncan David hat sich mitten im Berliner Kulturleben mit seinen vielen parallelen Musikszenen irgendwo zwischen Tanztheater und elektronischer Musik etabliert – und mit einer kleinen Familie. Ende Mai kam sein tiefes Interesse an Bewusstsein und Künstlicher Intelligenz in Form spielerischer Konzerte in Dänemark und Deutschland zum Ausdruck.

Die Stimme ist digital, die Musik elektronisch, und doch klingt Kaj Duncan Davids Album *All Culture is Dissolving* (2021) überraschend nach zutiefst menschlichen Schaffensprozessen. Es ist, als wären die sonst so eindeutigen digitalen Nullen und Einsen auf einmal unsicher, zögerlich. Die Klänge biegen sich wie durch Wasser gefiltert, die Polyrhythmen schaffen ein wiegendes Fundament, und die spröden, abrupten elektronischen Sounds – Synthesizer und futuristische Klänge – verleihen dem Ganzen eine spielerische Note.

Kreativität, sagt die Hirnforschung, ist die Fähigkeit, Ideen und Assoziationen zu Erfahrungen, die im Gehirn an ganz verschiedenen Orten gespeichert sind, zu neuen Mustern zu verbinden und Altvertrautes originell und auf neue Weise sinnvoll erfahrbar zu machen. Bleibt die Frage – wo im Gehirn kommt die Musik her?

»Im Lauf der Jahre habe ich so einige bewusstseinserweiternde Substanzen genommen. Das war eine faszinierende und für mich sehr wichtige Erfahrung. Zu erleben, wie sich meine Sicht auf die Welt und die Natur von Grund auf ändert und eine tiefe Verbundenheit – je nach Situation – mit Bäumen oder Dingen zu spüren, zum Beispiel einem Stuhl«, erzählt Kaj Duncan David offen, als ich neugierig und zugleich vorsichtig frage, was für »mystische Erfahrungen« er meint, als er erklärt, warum das Album so wurde, wie es ist. Erfahrungen dieser Art – und das Leben mit einer kleinen Tochter:

»Das Kind hat einen ganz ähnlichen Zugang zu den Dingen. In der Schule und beim Erwachsenwerden lernt man, alles auszusortieren, was nicht wichtig fürs Überleben ist, oder um ein zivilisierter Mensch zu sein. Das kleine Kind ist noch offen und sieht die Welt als ein Wunder. Das wollte ich gerne feiern.«

Ich treffe den 36-jährigen Komponisten an einem Frühlingsvormittag via Zoom. Er wohnt im Wedding im Norden Berlins zusammen mit seiner Partnerin, einer Choreografin mit brasilianischen Wurzeln. Und der gemeinsamen zweijährigen Tochter, die gerade mitten in ihrer sprachlichen Entwicklung zwischen den drei bis vier Sprachen steht, die im Alltag der Familie eine Rolle spielen.

Die »mystischen Erfahrungen« und die Sprache der kleinen Tochter laufen in einem generellen Interesse für menschliches Bewusstsein – und künstliche Intelligenz – zusammen, wichtige Elemente seiner Musik, sowohl in seinem letzten Album als auch seiner aktuellen Arbeit, die diese drei Stränge in einem Universum bündelt, das er mit *All Culture is Dissolving* aufgetan hatte. Das Resultat sind elf unter dem poetischen Titel *Only birds know how to call the sun and they do it every morning* versammelte Lieder, die Ende Mai beim SPOR-Festival in Aarhus, beim Frequenz Festival Kiel und in Davids Berliner Lieblings-Location, KM28, aufgeführt wurden. Im November ist Kopenhagen an der Reihe, und noch etwas später im Jahr erscheint die Musik auch bei dem kleinen Berliner Label Hyperdelia.

Die ganze Kultur löst sich auf

Ehe Kaj Duncan David sich an *All Culture is Dissolving* wagte, hatte er das Zusammenspiel von Licht und Klang schon in für Ensembles komponierten Stücken erforscht. Stücke wie das Solo *Relay* (2015) für Laptop und drei Glühbirnen, in dem die Klänge das

Licht aktivieren und mit dem Raum in einer Art interagieren, die sich irgendwo zwischen Musik und Musiktheater bewegt. Ein Genre für »kulturelle Grenzgänger:innen«, um einen (sehr deutschen) Ausdruck für jene Art Komponist:innen zu gebrauchen, die in der Neue-Musik-Szene der letzten 15 bis 20 Jahre so stark vertreten waren.

Aber dann trafen seine Erfahrung mit dem Komponieren elektronischer Musik und die generelle Lust, ein Album zu machen, mit der sehr speziellen Situation während der Pandemie zusammen, als endlich Zeit war, sich ganz in die Studioarbeit zu vertiefen.

Das Album hat einen durchsichtigen Kopf auf dem Cover. Dort, wo sonst das Gehirn sitzt, sieht man die Krone eines üppigen Baums. Der Titel »All Culture is Dissolving« ist ein Zitat des amerikanischen »Gurus der Rave-Ära« (so Wikipedia) und Ethno-Botanikers Terence McKenna, und drei Songs des Albums enthalten mit einer synthetischen Stimme gesungene Zitate von ihm. Die Verbindung von Bewusstsein, Natur und Maschine ist wohlüberlegt.



Der Komponist Kaj Duncan David



MINT: An Opera on Money, zusammen entwickelt mit Sheena McGrandles, HAU 2024 © Dorothea Tuch





»Also sprach Golem« mit Scenatet bei Ultraschall Berlin 2020

»McKenna hat psychedelische Pflanzen und ihre Anwendung in verschiedenen Kulturen auf der ganzen Welt erforscht. Aber als Autor ziemlich abgefahrterer Bücher und Vorträge wurde er auch eine Art Prophet für jene Segmente der Silicon Valley-Kultur der 1980er und 1990er Jahre, in denen sich Technologie und Mystik vermischten, zum Beispiel bei der Entwicklung von Virtual Reality. Seine unverkennbare Stimme wurde in einigen Songs der elektronischen Musik, die ich liebe und von der ich inspiriert bin, gesampelt, vor allem dem englischen Psytrance der 1990er und 2000er Jahre.« Ein McKenna-Zitat lautet: »All culture is dissolving in the face of the drug-like nature of the future.« (*Psychedelics in the Age of Intelligent Machines*, 1990)

David gestaltet diese ›Auflösung‹ in dem Album als eine ganz eigene elektronische Musik, die klingt wie eine humorvolle Mischung aus Sci-Fi-artigen Experimenten mit spröden, digitalen Klängen und einer Computer-

stimme, die tastend versucht, aus Phonemen, also minimalen Sprachlauten, Wörter zu formen. Und dazu jede Menge natürliche Umgebungsgeräusche.

»Ich wollte mit Musik spielen, die auch einen diskursiven Charakter hat. Das Album ist eine Musik aus vielen Schichten von Dingen, die miteinander kommunizieren. Es gibt die Stimme, die zu sprechen versucht, musikalische Klänge und auch ziemlich viele Tierlaute. Ein redendes Universum. Eine Art gemeinsame Sprache der verschiedenen Entitäten des Klanguniversums. Das hängt mit der Idee zusammen, dass sich alles in *einem* Zustand auflöst. Denn das endgültige Ziel von Digitalkultur und Künstlicher Intelligenz ist ja, die komplette Existenz sprachlich zu repräsentieren, also die Welt ganz auf Einsen und Nullen zu reduzieren.«

Künstliches Bewusstsein in der Debatte

Vor vier Jahren schuf Kaj Duncan David das Stück *Also sprach Golem*, dessen Titel (mit seinem Anklang an Friedrich Nietzsches Idee des Übermenschen) einem Roman von Stanisław Lem entlehnt ist. In dem 1981 erschienenen Buch des polnischen Schriftstellers geht es um Künstliche Intelligenz. Ein Phänomen, das gewöhnlichen Technologie-nutzer:innen damals weit weniger geläufig war als heute, aber durchaus schon im Blickfeld von Schriftsteller:innen, Forscher:innen, Informatiker:innen und einzelnen Philosoph:innen lag. Lems Buch und Davids Stück handeln von einem superintelligenten Militärcomputer, der die Menschheit zur Einsicht bringen will, wie dumm es ist, dass wir unsere Kräfte auf sinnlose Kriege verschwenden.

Also sprach Golem schildert den Weg der Intelligenz in den Kosmos: Leben entsteht auf dem Planeten und folgt dem unvermeidlichen Pfad, immer mächtiger zu werden, bis es sich selbst vernichtet und in der Materie des Universums auflöst. Eine Zukunftsdystopie, in welcher der Mensch am Ende intelligente Maschinen kreierte, die so viel Energie verbrauchen, dass sie die Sonne leersaugen, bis sie kollabiert – woraufhin alles von vorn beginnt.

Millionen von Bakterien und Mikroben im Menschen

In Duncans Werk erzählt ein Wissenschaftler die Geschichte vor einem großen Computer, aus dem im Lauf des Stücks die Musiker kommen. Sie selbst sind dieser Computer.

»Ich mag Science-Fiction und ich interessiere mich für das menschliche Bewusstsein. Ich lese gern spekulative Philosophie

und Eco Philosophy à la Donna Haraway oder Timothy Morton, die versuchen, das Verhältnis von Menschlichem und Mehrals-Menschlichem neu zu denken. Kann man überhaupt von Intelligenz als etwas spezifisch Menschlichem sprechen?«, fragt Duncan rhetorisch. »Es ist eine eigentlich eine merkwürdige Idee, dass wir über eine Intelligenz verfügen, die weit über andere Lebewesen erhaben sein soll. Der Mensch trägt zum Beispiel Millionen verschiedener Mikroben und Bakterien in sich, und letztlich können wir unser Leben oder unsere Intelligenz oder unser Bewusstsein nicht scharf von all den anderen Bewusstseinsformen in uns trennen. Einige der Philosophen, die ich lese, primär aus der Welt der Wissenschaft, versuchen mit der Idee zu brechen, dass der Mensch die ›Krone der Schöpfung‹ ist«, erzählt er, und knüpft an das Albumcover von *All Culture is Dissolving* an: »Es gibt schon lange den Gedanken, Maschinen zu programmieren, um zu schauen, ob sie ein Bewusstsein erlangen können, und genau das passiert jetzt gerade – oder jedenfalls vielleicht. Eine Maschine kann etwas Tiefsinniges sagen, aber ist es auch wirklich Tiefsinn, wenn sie nicht den Kontext versteht und bloß Wörter nach statistischer Wahrscheinlichkeit zusammensetzt? Und umgekehrt: Wie sehr werden wir Menschen eigentlich von unbewussten Mustern gesteuert? Also, ich bin zu gleichen Teilen skeptisch, aber auch fasziniert von Künstlicher Intelligenz und den Fragen, mit denen sie uns konfrontiert. Und da passieren gerade ganz viel spannende Sachen.«

Bei aller Spontanität und Verspieltheit merkt man, das hinter der Art, wie David seine Gedanken und Erfahrungen in Musik verwandelt, sehr bewusste Prozesse stehen: »Das sind die drei Ideenwelten, die mich inspirieren: Meine Erfahrung mit meiner kleinen Tochter, die völlig von der Welt fasziniert sprechen lernt, etwa wenn wir sie im

Kinderwagen schieben und sie zum ersten Mal in ihrem Leben einen Vogel oder ein Flugzeug oder einen Hund sieht. Man kann dieselbe Erfahrung auch in mystischen Trancezuständen machen – man sieht eine Tasse, und es ist, als hätte man noch nie eine Tasse gesehen – und mit künstlicher Intelligenz. Also die Diskussion der letzten fünf Jahre, wie jetzt gerade mit ChatGPT, ob da eine Art Bewusstsein entsteht oder uns zugänglich wird«, erklärt er.

Künstliche Intelligenz im Baby-Stadium

Diese drei Welten werden bei den kommenden Konzerten, aus denen auch ein Album entsteht, miteinander verschmelzen:

»In erster Linie erlebt man es durch die Stimme, weil ich singe, und dann auch mittels einer dramaturgischen Steigerung. Das Stück beginnt wieder mit Phonemen, die schließlich zu Wörtern werden. Ich habe für die Texte mit Maikon K zusammengearbeitet, einem brasilianischen Performer und Schriftsteller, der hier in Berlin lebt. Eine der ersten Aufgaben, die ich ihm stellte, war, sich vorzustellen, er wäre eine künstliche Intelligenz im Baby-Stadium, die eine mystische Erfahrung gehabt hat und erzählen soll, wie es die Welt wahrnimmt«, sagt David mit einer Mischung aus Humor und Ernst. »Ich habe mich entschieden, auf Licht und Video zu verzichten. Es soll ein reines Musikkonzert mit elf Liedern sein. Ich spiele gemeinsam mit drei anderen Musikern auf einer Reihe von elektronischen Instrumenten. Ich spiele Synthesizer und singe mit Talkbox und Vocoder. Die Talkbox ist ein fantastisches akustisches Instrument, das es mir erlaubt, eine Melodie, die ich auf dem Keyboard spiele, mit einem Schlauch in die Mundhöhle zu leiten, sodass ich die Klänge mit dem Mund zu Worten formen kann.«

Musik und Bewegung

In früheren Arbeiten, bei denen Licht und Klang eng in Mustern miteinander verknüpft sind, ist die Musik an Bühnen und Live-Aufführungen gebunden. Die so entstandenen Werke lassen sich nicht sinnvoll nur mit dem Gehör erfassen, etwa als Radiosendung, weil eine Hälfte der inneren Logik fehlt.

Die letzten fünf, sechs Jahre hat David abwechselnd damit verbracht, elektronische Musik rein zum Hören und Stücke für die Bühne zu komponieren – und auch in hohem Maß selbst als Musiker auf der Bühne mitzuwirken. Wenn er an diesem Vormittag Ende März auf dem Bildschirm also etwas müde aussieht, sind das die Nachwirkungen eines längeren Schaffensprozesses bis zur Premiere der neuen Tanzperformance *MINT: An Opera on Money* mit Sheena McGrandles am HAU1 Hebbel am Ufer, bei der er mit einer Gruppe am Schaffensprozess beteiligter Musiker:innen auf der Bühne stand. Die Aufführung des Vorabends steckt ihm noch in den Knochen.

»Ich habe mehr und mehr das Interesse an diesen traditionellen ›Neue-Musik-Konzerten‹ mit einem Ensemble und fünf Stücken zu zehn Minuten Länge verloren. Gleichzeitig bekam ich die Möglichkeit, viel längere Sachen zu schreiben«, erklärt er und erwähnt seine beiden Bühnenwerke *Up Close and Personal* aus dem Jahr 2018 und *Also sprach Golem* aus dem Jahr 2020, die jeweils mehr als eine Stunde dauern. Er führt näher aus:

»Im Theatersaal hat man alles – Licht, Klang, Text, Bewegung – und so konnte ich in den letzten Jahren neben meinen Alben auch mit Tanz arbeiten, sowohl mit meiner Partnerin als auch mit anderen, die mich gefragt haben. Für mich als Komponist ist das unglaublich befreiend, weil ich nicht im Mittelpunkt stehe. Man ist da, um dem Tanz zu dienen, und das Publikum kommt nicht deinetwegen. Die Leute kommen für die Tanzperformance.«

Vor zehn Jahren zog David nach Berlin. Zufälligerweise genau in dem Moment, als er für das dänische Magazin Seismograf eine begeisterte Reportage aus Berlin über das Festival MaerzMusik schrieb – das just in dem Jahr den vielen Komponist:innen gewidmet war, die sich in Berlin niedergelassen haben. Er genießt die vielen parallelen Musikszenen der Stadt, die von Rock über Techno bis zu den kleinen experimentellen Bühnen das ganze Spektrum abdecken.

Frei von Erwartungen

Das Arbeiten mit Tanz, die kreative Zusammenarbeit mit Performer:innen und die Befreiung vom Erwartungsdruck des Publikums haben ihm viel gegeben. Zum einen ganz konkret im Sinn künstlerisch befriedigender Arbeit, zum anderen als Teil eines Befreiungsprozesses von der Studienzzeit und den Erwartungen, die im akademischen Kontext herrschen. Der Tanz hilft ihm, als Komponist freier zu werden:

»Hier konnte ich Musik machen, die nicht in einen Kunstmusik-Kontext eingezwängt ist. Ich bin sicher stark von Simon Steen-Andersen inspiriert, bei dem ich in Aarhus studiert habe, der viel mit dem Zusammenspiel von Bewegung und Licht gearbeitet hat. Für mich begann alles mit dem Zusammenspiel von Licht und Klang, und wenn ich heute mit Tanz arbeite, spiele ich live, folge den Tänzer:innen auf der Bühne und variiere die Musik mit ihren Bewegungen. Kein direktes Mickey Mousing – aber ich spiele gern mit der gegenseitigen Beeinflussung und dem Dialog, der zwischen Musiker:in und Performer:in entstehen kann.«

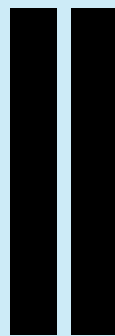
Keine Frage, der Kopf dieses so philosophisch interessierten wie theoretisch bewanderten Komponisten sitzt auf einem Körper, der nicht minder gern mit Musik arbeitet. Der Energiepegel unseres Gesprächs steigt:

»Oft bin ich schon recht früh mit den Performern im Studio, wo wir zusammen improvisieren, sodass manche Klänge aus der Bewegung kommen, und umgekehrt. Improvisation als kompositorisches Werkzeug ist mir sehr wichtig. Ein Großteil des Materials kommt einfach so«, erzählt er mit heftigem Kopfschütteln und wild gestikulierenden Armen. »Die Arbeit besteht dann vor allem darin, zu sortieren und justieren und zu verfeinern. Da ist wohl das Unterbewusstsein oder das Überbewusstsein am Werk«, erklärt er, und spannt am Schluss den Bogen zurück zu seiner Studienzzeit: »Im Kompositionsstudium lernt man viel über rationale, deutsche Musikkultur. Gefühle und Intuition sind eigentlich ein No-Go. Aber das war schon immer das, was ich wollte. Ich bin mutiger geworden und habe mehr Erfahrung – und ich habe gelernt, diese Kultur abzuschütteln.« ■

Aus dem Dänischen übersetzt von Hannes Langendörfer.

Henrik Friis ist seit 20 Jahren als freiberuflicher Kritiker für zeitgenössische und klassische Musik in Kopenhagen tätig. Derzeit arbeitet er für die Tageszeitung po und schreibt regelmäßig für Seismograf.

SPECIAL



Sara Glojnaric̄ × Meo Fuscioni

Nur einen Duft stellt der italienische Parfümeur Meo Fuscioni pro Jahr her, verarbeitet in ihm die Gerüche seiner ausgedehnten Reisen in die entlegensten Winkel der Welt oder widmet ihn Menschen und Künstler:innen, die ihn zeit seines Lebens besonders geprägt haben. Wenn Meo Fuscioni sich in die Einsamkeit seiner Werkstatt im italienischen Salsomaggiore Terme nahe Parma zurückzieht, wird er auf Monate hin abgeschottet von der Welt an der komplexen Zusammensetzung seiner Parfüms tüfteln, umgeben nur – von Musik: Einzelne Songs und Alben begleiten in Endlosschleife den gesamten Entstehungsprozess dieser Düfte, so wie der italienische Künstler auch immer wieder von der Literatur beispielsweise einer Emily Dickinson und Mariangela Gualtieri oder eines Henry David Thoreau und Yasunari Kawabata angeregt wird. So sind in den letzten Jahren 15 Parfüms entstanden, deren bedeutsame Titel der Parfümeur durch gleichsam semantisch hoch aufgeladene Diskurse konzeptuell fasst, in denen modernste Chemie auf tiefempfundene Romantik und eine melancholische Sicht auf die Welt treffen.

Für Positionen hat Meo Fuscioni Proben seiner 15 Düfte bereitgestellt, die wir der Komponistin Sara Glojnaric̄ mit der Aufgabe weitergaben, ihrerseits die Parfüms als Anregung für musikalische Assoziationen zu nehmen. Der Clou: Glojnaric̄, die bereits mit Düften gearbeitet hat und in diesem Heft über ihre Installation *confession box* (2016) spricht, wusste nichts von Meo Fuscionis Beschreibungen und der Musik, die ihn bei seiner Arbeit an den jeweiligen Parfüms begleitete. So zeigt dieses Special der Positionen #141 ein weitverzweigtes Netzwerk von Assoziationen, in dem jede Parfümkomposition eine Duftlandschaft entfaltet, die durch Glojnaric̄s intuitiven Zugang völlig neue Klangräume entstehen lässt – eine künstlerische Verschmelzung, in der Parfüm und Musik eine gemeinsame Sprache sprechen, ein dichtes Gewebe aus Erinnerungen, Gefühlen und Eindrücken.

Auf den folgenden Seiten sind Düfte, Inhaltsstoffe, Zitate und musikalische Inspirationen von Meo Fuscioni weiß, Zitate und musikalische Inspirationen von Sara Glojnaric̄ schwarz gesetzt.



1# Nota di viaggio (rites de passage)



Abida Parveen
»Tu Jhoom«

Geranie

Rauchwerk

schwarzer Pfeffer
Rosenholz

Ich fühle mich sofort in mein 13-jähriges Ich zurückversetzt, als ich den Klavierzyklus *Das Leben der Blumen* der kroatischen Komponistin Dora Pejačević hörte. Irgendetwas an diesem Duft erinnert mich an eine Person, die ich einmal kannte.

Patschuli

Vetivergras

Sandelholz

Jasmin

Bergamotte
Ylang-Ylang



Dora Pejačević
Das Leben der Blumen

Grapefruit

Benzoeharz

Verbene

Zitronengras

Zitrone

2# Nota di viaggio (shukran...)

Litsea cubeba



Erik Satie
»Gymnopédie Nr. 1«

Marokkanische Zwergminze

Eukalyptus

Irgendetwas an diesem Duft fühlt sich für mich »weiß« an, im Sinne der Farbe – sauber, eine leichte Kälte, schwer und doch weich, ein Gefühl von Ferne erzeugend. Außerdem aß Satie anscheinend nur weiße Lebensmittel (!?)



Gnawa Diffusion
»Ombre elle (Live)«

Marokkanische Kamille

Tabak

Sandelholz

»Ich esse nur weiße Lebensmittel:

Eier, Zucker, Kokosnüsse, in weißem Wasser
gekochtes Hühnchen, Obstschimmel, Reis,
Rüben; kampferartige Blutwurst, Nudeln,
(weißen) Käse, Zuckerwattensalat und einige
Fischsorten (ohne Haut).

Ich koche meinen Wein,
den ich kalt mit Fuchsiensaft trinke.

Ich habe einen guten Appetit;
aber ich spreche nie beim Essen,
weil ich Angst habe zu ersticken.

Ich atme sorgfältig (aber wenig auf einmal).

Seit langem abonniere ich eine Modezeitung.
Ich trage eine weiße Mütze, weiße Strümpfe
und eine weiße Weste.

Mein Arzt hat mir immer gesagt, dass ich rauchen soll.

Er fügt seinen Ratschlägen hinzu:

»Rauchen Sie, mein Freund: Wenn Sie das nicht
tun, wird ein anderer an Ihrer Stelle rauchen.«

Éric Satie, La Journée du musicien (1913).



3# Nota di viaggio (ciavuru d'amuri)

Feige

Jasmin

Rauchwerk

Ich denke dabei Blumen, an Wien und was ich über die Stadt in Geschichtsbüchern gelesen habe. Dabei muss ich an das Finaltrio aus dem dritten Akt von Richard Strauss' *Rosenkavalier* denken. Diese unendlichen Melodien fühlen sich an, als wäre ich mitten in der bekannten psychedelischen Mission des Videospiele GTA V, in der Michael so high auf Acid wird, dass er zu »Shine a Light« von The C90s über San Andreas fliegt.



Franco Battiato
»Stranizza d'amuri«

Ylang-Ylang

Zeder

Benzoeharz

Sandelholz

Beifuß

Bergamotte



The C90s
»Shine a Light«

Notturmo

Rhum

Ananas

Bei diesem Duft muss ich mit seinen dunklen Noten und einem Hauch von Nagellack sofort an Grunge denken. Der Geruch erinnert mich an eines meiner absoluten Lieblingsalben: *Ten* von Pearl Jam.

Tintenakkord

Moschus

Rauchwerk

Ambra

Birke

Leder

Sandelholz

Zeder



Anathema
The Silent Enigma



Pearl Jam
Ten

Benzoeharz

Birke

Tabak

Moschus

Vanille

Tanne

Patschuli

Leder

Luce

Zeder

Sandelholz

Nenia
Hospes

Ambra

Ivo Robić
Samo jednom se ljubi
(*Du liebst nur einmal*)

Die Zwetschgenknödel meiner Mutter und ein wunderbarer kroatischer Oldie aus den 1960er Jahren, gesungen von Ivo Robić *Samo jednom se ljubi (Du liebst nur einmal)*.

Patschuli

Narcotico

Tonka-Bohnen

Rauchwerk

Galina Ustwolskaja
Sechste Klaviersonate

Benzoeharz

Labdanum

Oud

Guajak-Holz

Ganz klar: Galina Ustwolskajas Sechste Klaviersonate. »Auf die Frage, was sie werden wolle, wenn sie groß sei, antwortete sie: Sie wolle ein Orchester sein.« – ein Auszug aus Kate Mollesons *Sound within Sound*.

Thymian
Vetivergras







Current93
Aleph at
Hallucinatory
Mountain

Odor 93

Tuberose

Narzisse

Guajak-Holz

Patschuli

Kümmel

Als junge Teenagerin dachte ich, so könnte Avril Lavigne 2003 riechen. Der Duft wirkt direkt, jugendlich und vertraut. Er erinnert mich an kommerzielle Musik aus den späten 1990er Jahren und frühen 2000ern. Natalie Imbruglias *Torn* könnte am besten passen.



Natalie Imbruglia
»Torn«

Iris

L'oblio

Rauchwerk

Sandelholz

Mate

Tabak

Palo Santo-Holz

Orange

Italienische Immortelle

Hier denke ich an die kleinen Freuden im Leben – Cafés, Gebäck, Butter, Vanille, Gemütlichkeit. Der Song, der mir dazu einfällt, ist *Fade into You* von Mazzy Star.



Mazzy Star
»Fade into You«



Anathema
Eternity

Little Song



Nick Cave &
The Bad Seeds
Murder Ballads

Kaffee
Rosen
Tabak

Dieser Duft riecht für mich gelb, und als jemand, die Synästhesie selbst wahrnimmt, gehen mir viele Dinge durch den Kopf, wenn ich gelb »fühle«. Musikalisch passt die »Mondnacht« aus Robert Schumanns Liederkreis op. 39, wie sie Dietrich Fischer-Dieskau interpretiert hat.



Robert Schumann
»Mondnacht«
aus *Liederkreis* op. 39

Little Song brachte mich dazu, mich mit meiner
Einsamkeit als Mensch auseinanderzusetzen.
Die Einsamkeit ist in meinem Leben, sie ist ein
Bestandteil, der in meinem Atem lebt, aber ich war nicht immer
dazu in der Lage, mit ihr zu sprechen.
Das habe ich jetzt getan.

Spirito

Engelwurzeln

Kamille

Zeder

Elemi

Guajak

Zypresse



Brambles
Charcoal

Lavendel

Myrrhe

Ysop

Dieser Duft riecht wie eine Mischung vieler verschiedener Parfüms, die typischerweise für Männer vermarktet werden. Aus irgendeinem Grund musste ich sofort an Bernhard Langs *The Cold Trip II* denken, fantastisch gespielt von Magdalena Cerezo Falces und Johanna Vargas.




Bernhard Lang
The Cold Trip II

Tonka-Bohnen

Vetivergras

Karottensamen



Der frühere Zustand des Vergessens ist nun
einer Welt der Erinnerungen gewichen,
wie ein plötzlicher Erdbeben.
Ich bin immer noch da, in einem kleinen Raum, und warte.
Draußen vergeht die Zeit, vergehen die
Jahreszeiten, vergehen die Menschen.
Regenschirme fliegen im Innenhof der Stille.



Varanasi

Oud

Kirche, Kirche, ganz klar Kirche! Besonders zu Ostern. Ich denke an Kirchenchöre auf dem Land, in denen Jung und Alt mitmachen, die Kraljice neba, raduj se singen (Regina caeli, laetare) – leicht verstimmt, wobei der Chor ständig eine halbe Sekunde hinter der Orgel herschleppt.

Ambra

Lederakkord

Rauchwerk
Vetivergrass
Ambrette
Nagarmotha
Muskatnuss
Kardamom
Jasmin
Rose
Gurjum
Saffran



Markus Stockhausen &
Alireza Mortazavi
Hamdelaneh.
Intimate Dialogues



Kraljice neba,
raduj se
(Regina caeli, laetare)

Narde

Encore du Temps



Sebastian Plan
Impetus

Mandarine

Bergamotte

Osmanthus

Tee

Mate

Champaka

Magnolie

Sandelholz

Benzoeharz

Dieses Parfüm gibt mir ein Gefühl von Leichtigkeit und den Raum, um über diese Musik nachzudenken. Sofort die Assoziation mit Maurice Ravel's *Jeux d'eau* – die ein unglaublich sanftes Gefühl für die Tasten der Klaviatur, Leichtigkeit und doch absolute technische Perfektion erfordern.



Maurice Ravel
Jeux d'eau M. 30

Sogni

Reis-Absolut
 Bambus
 Kōdō-Rauch
 Tatami
 Zedernholz
 Tabak
 Vetivergrass
 Moschus
 Ambra
 Gerösteter grüner Tee
 Sandelholz
 Rauchwerk



Ryuichi Sakamoto
async

Piniennadeln

Pfingstrose

Guajak-Holz

Dieses Parfüm hat etwas sehr Beruhigendes an sich. Es vermittelt mir ein Gefühl von Weihnachten, Festlichkeiten, Lebkuchen, Butter, Zimt. Ich kann keine Musik damit verbinden – außer dem Geräusch, wie Truthahn und die köstliche, braten-saftgetränkte kroatische Mlinci-Pasta im Ofen brutzeln, außer den Klängen von klappernden Tellern, Besteck und Menschen, die die Zeit gemeinsam genießen und sich unterhalten – für mich persönlich der schönste Soundtrack, den es zu Weihnachten geben kann.

Veilchen
 Iris
 Weihrauch
 Eichenmoos
 Moschus
 Vetivergrass

Schwarze Johannisbeere

Cognac



My Dying Bride
*The Angel &
 The Dark River*

Viole Nere

Ylang-Ylang

Dieses Parfüm hat etwas unglaublich Klassisches an sich und ich habe hier am längsten gebraucht, um eine musikalische Verbindung zu ihm zu finden. Dieser Duft schließt so viel ein: Ich denke an die Jugendstil-Ästhetik, Alfons Muchas Plakate, Gustav Mahler, aber auch Alban Berg und Nadia Boulanger. Ich kann mir vorstellen, dass so ein klassischer Geruch zu ihrer Biografie passen würde.

Sandelholz

Maiglöckchen

Jasmin

Rose

Vanille

Patschuli



»An fernem Ort,
 Durch stille Wälder
 Und natürliche Schatten,
 Schloss ich meine Augen und dachte:
 »Wonach riecht die Stimme der Natur?«

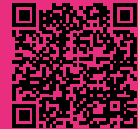
Last Season



David Darling
Dark Wood



Sehr grasig, wie Erde, Waldboden. Dieser Duft hat auch etwas Erdendes an sich, vor allem im Zusammenhang mit all den anderen 14 Parfüms. Er erinnert mich an *Hidden Brains*, einen NPR-Podcast, den ich immer höre, wenn ich spazieren gehe und mich im Wald neben meinem Haus entspannen muss.



NPR-Podcast
Hidden Brains

Mutter Natur, ich habe alle Meere überquert,
 um dich zu sehen, alle Wälder durchquert,
 um mit dir zu sprechen, um deinem Duft zu lauschen,
 und jetzt, wo ich hier bin, bin ich sprachlos,
 ich schließe die Augen und lausche deiner Essenz,
 in dieser letzten Jahreszeit.







2025

klubkatarakt¹⁹

Festival für experimentelle Musik

15. – 18. Januar

Kampnagel

Hamburg

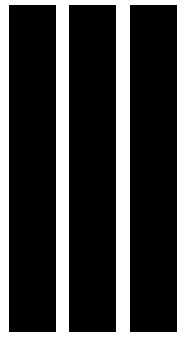
gefördert von:



Partner:



POSITIONEN



KUNSTBIENNALE

60. Biennale Arte

20. April–24. November 2024, Venedig

Alle zwei Jahre zieht die globale Kunst- und Kulturwelt nach Venedig, um die aktuellen Trends und Diskurse auf der Biennale Arte zu erfahren. Besonders die Preview dieser ältesten Kunstschau ihrer Art hat sich in den jüngsten Jahrzehnten zu einem beliebten Branchentreff mit festivalähnlichem Charakter entwickelt: Warteschlangen umspannen nahezu das gesamte Giardini-Gelände, Hangouts mit Drinks und Snacks markieren den Eröffnungsreigen. Dabei ist in und um einen Großteil der Länderpavillons Sound in diversen medialen und performativen Formen zugegen. Diese quantitative Präsenz des Klanglichen ist keine neue Erscheinung, denn die Orte der bildenden Kunst entwickeln sich längst zu Schauplätzen einer eventhaften Entgrenzung. Nehmen Musik und Klang endgültig eine kontextualisierende, anziehende und einende Schlüsselrolle ein, die dem Visuellen entlockend vorausseilt?

Einerseits täuscht dieser Eindruck, denn es ist bemerkenswert, dass die von Adriano Pedrosa kuratierte Hauptausstellung nahezu vollständig auf Sound verzichtet und Malerei in den Vordergrund stellt. Angesichts des Titels und Themas »Foreigners Everywhere« und des antkolonialen Überbaus ist dies überraschend: Wurden nicht ephemere Künste jüngst zum Vermächtnis unterdrückter und vertriebener Menschen erhoben? Im Gegensatz zur Hauptausstellung ist die Liste der Länderpavillons, die Klang involvieren und verhandeln, gefühlt länger als die derjenigen, die dies nicht wagen. Und doch stellt sich die Frage, ob diese quantitative Präsenz des Klanglichen den Präsentationen substantielle ästhetische oder konzeptionelle Qualitäten verleiht oder ob Sound die scheinbar fehlenden Eindrucksebenen lediglich als Geschmacks-

verstärker abrundet? Is silence (still) sexy or not sexy at all?

Einige Länderbeiträge setzen vehement auf Sound als Verstärkung und stehen stellvertretend für ein kaum übersehbares Phänomen des Konsumismus. Zum Beispiel die Präsentation des Fotografen Inuuteq Storch im Dänischen Pavillon, die von einem Soundtrack bestehend aus Musik und anderen Geräuschen aus dem Leben des Künstlers untermalt wird. Hier wird Musik im schlechtesten Sinne zum Möbelstück, das eben nicht in Satie'scher Manier den Hintergrund animiert und Zusammenhänge kritisch enttarnt, sondern eine shoppingmallhafte Funktion einnimmt. Diese sirenenartige Anlockung umweht auch den US-Pavillon. Mit Jeffrey Gibson wird zum ersten Mal eine indigene Position in diesem Kontext präsentiert, deren Praxis die Stereotype über indigene Völker dekonstruieren will. Leider entkräftet die ständige Präsenz musikalischer Untermalung die formal und inhaltlich durchaus spannende Präsentation. Inhalte heiligen eben nicht unbedingt alle Mittel. Ebenso sticht der von Márton Nemes bespielte Ungarische Pavillon mit einer Gebrauchsästhetik hervor: Unter dem Titel »Techno Zen« spielen in bunten Schleiern gekleidete Wände und Speaker-Objekte einen Soundtrack ab, wobei man sich in einer Melange aus Vergnügungspark und Einrichtungshaus wähnt. Die Liste der Beiträge, bei denen kritische Brüche und Wendungen ausbleiben, ließe sich leicht fortsetzen.

Anderen Pavillons gelingt hinsichtlich des Einsatzes von Sound ein Wurf. Allen voran dem von Çağla İlk kuratierten Deutschen Pavillon, der unter dem Titel »Thresholds« Klang zum verbindenden Medium werden lässt. Im Giardini-Pavillon begegnet man Ersan Mondtags biographisch-narrativer Monumental-Installation, die über 24 Speaker von Beni Brachtels Kammerorchestersuite belebt wird. Diese sieht sich mit der kabbalistischen Sci-Fi-Welt von Yael Bartana konfrontiert, die mit Daniel Meir ebenfalls die Zusammenarbeit mit einem auf Klang spezialisierten Künstler in den Vordergrund des Taktile stellt, wobei technoide Bässe im

Deutschen Pavillon den stets zur Disposition gestellten Nazi-Bau exorzieren. Wundersamerweise pendeln sich die entgegengesetzten Atmosphären auf einem extrem schmalen Grad produktiv ein, sodass die Besucher:innen kritisch gefordert, aber nicht überfordert werden.

Auf der Nachbarinsel La Certosa – der zweiten Spielstätte des Pavillons – entsteht, was im dicht gedrängten Biennale-Kontext nur selten gelingt: Ein Moment, in dem Sound viel Weite zur Ausbreitung eingeräumt wird. Die weitgehend wild bewachsene Insel wird von vier mit Klang arbeitenden Künstler*innen (Robert Lippok, Jan St. Werner, Nicole L'Huillier und Michael Akstaller) bespielt, wobei der Parcours mehrere Kilometer umspannt und einen Bogen zwischen der dumpf im Hintergrund verbleibenden Lagunenstadt und einer narrativ-poetischen Klanglandschaft spannt: eine dialektische Cohabitation zwischen Utopie und Dystopie, Natur und zweiter Natur.

Im italienischen Pavillon entsteht mit »Due Qui/ To Hear« ein Fluidum zwischen natürlichen und konstruierten Klangräumen. Inmitten eines monumentalen Gerüst-Labyrinths verschränkt Konzeptkünstler Massimo Bartolini eine dekonstruierte und autonom spielende Orgel und involviert mit Kali Malone und Caterina Barbieri zwei der umtriebigen jungen Klangkünstlerinnen der Gegenwart mit einer immersiv-physischen Komposition. Der am Pavillon angrenzende Garten wird von Gavin Bryars' Vokalkomposition bespielt, die aus in den Bäumen hängenden Lautsprechern tönt und dem Drone im Innenraum eine sanft schwebende Komponente entgegensetzt. So gelingt Bartolini eine generationenübergreifende Kollaboration (Bryars ist 81 Jahre alt, Malone 30), die sowohl die transdisziplinären Diskurse der Postmoderne erweitert und den gegenwärtigen Klangästhetiken gerecht wird. Man könnte den Italienischen wie auch den Deutschen Pavillon als latent didaktisch empfinden oder schlichtweg festhalten, dass gut definierte, aber nicht abgeschlossene Spielfelder einen fruchtbaren Empfangs- und

Rezeptionsraum für Sound ermöglichen: Sie wirken nicht konsumistisch oder geschmacksverstärkend, sondern prägen die darin wahrnehmenden Körper holistisch und nachhaltig.

Inmitten der Summe (über-)fordernder Präsentationen vergisst man leicht, dass – John Cage folgend – vermeintliche Stille manchmal am lautesten und eindrucksvollsten sein kann. So erscheint der Australische Pavillon (Goldener Löwe für den besten Länderbeitrag), in dem Archie Moore einen 65.000 Jahre umfassenden Stammbaum der Geschichte der Aborigines mit Kreide von der Decke bis zum Boden nachgezeichnet hat, als ultimative Antipode zum Wettlauf des explizit Klingenden. Die Stille dieses Counter-Mausoleums bürstet im Benjamin'schen Sinne Geschichte gegen den Strich und ermöglicht den Widerhall jener, die aufgrund von hegemonialen Verhältnissen zum Verstummten verdammt waren. »Silence is not sexy at all« (Einstürzenden Neubauten) und das ist gut so, denn ebensolche tief einwirkenden Projekte erschaffen einen dringend benötigten, unspektakulären Negativraum. Im Kontext der Biennale erweisen sie allen überladenen Präsentationen einen großen Dienst, denn ohne solche präzise gesetzten Ruhepole blieben im kakophonischen Gewimmel auch die ambitioniertesten Outputs schlichtweg unwirksam.

Kalas Liebfried

F E S T I V A L

Another Sky

20.–22. September 2024, London

Was kann Musik leisten? Another Sky ist ein Festival experimenteller Musik von Künstler:innen aus Südostasien und Nordafrika, die entweder dort oder in der Diaspora leben. Kuratiert wird es vom Komponisten und künstlerischen Leiter des Distractfold Ensembles, Sam Salem. Gerade einmal eine Woche vor dem Angriff der

Hamas auf Israel am 7. Oktober des letzten Jahres fand es zum ersten Mal statt und in diesem Jahr eröffnet ein sichtlich bewegter Salem eine Kufiya tragend sein Festival mit einer Widmung an das palästinensische Volk. Die Frage, die an diesem Abend gestellt wurde, war also klar: Was kann Musik im Angesicht solcher Schrecken leisten?

Das erste Stück des Programms war dabei überhaupt nicht experimentell: die Aufnahme eines Lieds, das Mitte der 1920er Jahre vom palästinensischen Komponisten Thorayya Kaddoura geschrieben wurde. Es aber in einer katholischen Kirche mit der ihr eigenen Ikonographie und den Zeichen ihrer alltäglichen Nutzung zu hören, gab dem Ganzen eine ganz andere Note. Ausgehend davon erklimmte das Konzert immer höhere Ebenen der Abstraktion: Kareem Samara improvisierte mit der Oud, einer Loopstation und Elektronik, integrierte mühelos Minimalismus und musikalische Ausbrüche à la Sonic Youth, begleitet von Filmaufzeichnungen aus Damaskus und Palästina, die Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden sind; Colin Alexander und Soosan Lolavar verhandelten Klänge des Gemeinsamen und des Anderen mit einem Duo für Violoncello und dem iranischen Hackbrettinstrument Santur. Die britische Erstaufführung von Zeynep Toramans *Castle Terraces in Barry Lyndon* durch das Distractfold Ensemble erkundete schließlich Ideen der Wiederherstellung und Beständigkeit in einem zweigeteilten erweiterten Tonraum, zwischen dem eine Schauspielszene des türkischen Regisseurs Burak Çevik vermittelte, in dem zwei Charaktere über das Werk Cézannes diskutieren. Hier gefiel mir vor allem das Fehlen didaktischer Predigten, das fehlende Angebot simpler Lösungen, obwohl der größere zeitpolitische Rahmen des Festivals nie ganz ausblenden war. Unmissverständlich kehrte es in Salems *Waves of Crashing Blackness* zurück, ein Stück, das sich unmerklich einnistet wie der unsichtbare Qualm einer Kohlenmonoxidvergiftung und das hier von Mark Knoop uraufgeführt wurde. Salems Werkkommentar

verweist auf »342 Nächte voller schlechter Träume und Wahnsinnsausbrüche«, und genau diese emotionale Bandbreite spiegelte sich auch im präparierten Klavier wider, wo scheinbar zufällig verteilte Objekte die Erschaffung und Aufrechterhaltung eines stabilen pointillistischen Felds unmöglich machten. Vollends bannte der Begleitfilm die Aufmerksamkeit: Ein orangener Fleck auf einer schwarzen Leinwand, der unendlich langsam wuchs. Zu was? Eine Karte, ein Schädel, eine Flamme, eine Explosion, ein Inferno, ein Raketenschlag, ein Feuerball? Als der orangene Fleck verblasste, wurde er mit Aufnahmen von Wellen am Strand ersetzt – in der gleichen kränklichen orangenen Farbe, die an die Lavaflüsse der Hölle erinnert.

Die zweite Nacht des Londoner Festivals im Café Oto war nicht so offensichtlich auf regionale Konflikte und Fragen der Gewalt ausgerichtet. Zein Majali, Cerpintxt, Dakn und Sote präsentierten jeweils elektroakustische Sets, die sich sowohl in avantgardistischen als auch in cluborientierteren Gefilde wagten. Die konkreten Elemente blieben jedoch dieselben: Filme, Aufnahmen, Stimmen – ohne eine entsprechende Sozialisation vieles undurchschaubar. Dennoch gab es eindeutig einen Sinn, weil die Herausforderung darin bestand, eben nicht zu errahnen, was er sein könnte. (Nichtsdestoweniger war die digitale Abscheulichkeit von Majalis Collage aus Sex, Gewalt, Memes und extremistischer Politik universell im Anspruch und unmissverständlich fürs Publikum.)

Auf dem Heimweg dachte ich an Salems *Waves of Crashing Blackness* zurück: eine ohnmächtige Tat angesichts eines unaufhaltbaren Grauens. Was kann Musik also leisten? Nicht viel. Aber gleichzeitig kann sie Ausdauer, Solidarität signalisieren, Erinnerung an das, was einmal war, und die Hoffnung auf das, was noch sein könnte. Und das ist auch eine ganze Menge.

Tim Rutherford-Johnson

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker

F E S T I V A L

Münchener Biennale Festival für neues Musiktheater

31. Mai – 10. Juni 2024

In der bayerischen Landeshauptstadt München wird alle zwei Jahre die Musiktheaterbiennale gegeben – und das schon seit 1988, als Hans Werner Henze sie gründete. Daniel Ott und Manos Tsangaris haben seit 2016 als Zweiergespann die künstlerische Leitung inne und bringen die elf Produktionen bei der diesjährigen 19. Ausgabe des Festivals »On the Way«: Ausschnitte aus fiktiven Metrokarten, farbige Linien und weiße Punkte als Haltestellen zieren Pressematerial, Plakate und Programmhefte, um zu zeigen, wie die Gegenwart – in den Worten von Ott und Tsangaris – von einer zuvor ungeahnten Wahlfreiheit der künstlerischen Mittel zehren kann, sich dann aber doch in den vorgezeichneten Bahnen der Poetiken, Normen und Menschen bewegen muss, die ihr heute immer noch vorgegeben sind.

Wie gerade Tsangaris' Ästhetik einen immer stärkeren Einfluss auf die Produktionen des Festivals hinterlässt, wird gerade an den drei Produktionen des Berliner Kollektivs Novoflot deutlich, die vor dem Staatsopernbau in Containern und auf Gerüstbauten, am Eingang fiktiver U-Bahn-Stationen und auf digitalen Werbeflächen allerlei Schabernack trieben: Architektonische und stadtplanerische Manifeste an der Grenze zum Non-Sense, eine Band, die eigentlich zu gut spielt, um die Lederhosen zu entschuldigen, in denen sie auftritt. Im öffentlichen Raum auf dem Max-Josephs-Platz wird dem allen jedoch der Stachel gezogen: Man sitzt auf der Treppe des Nationaltheaters, steht inmitten des Spektakels, manche trauen sich auch auf die kleinen Tribünen, die Novoflot über den Platz verteilt hat; aber was hier Eindruck macht, sind eher die Bekanntschaften

und Erlebnisse im städtischen Raum, für die das Ensemble nicht mehr als einen bloßen Rahmen schafft.

Arm an Eindrücken war die Münchener Biennale in diesem Jahr aber nicht – im Gegenteil: Da noch im Festivalverlauf die ersten Hochrechnungen der Europawahl eintrudelten, muss man dankbar sein, dankbar, dass man so etwas noch erleben kann – so lange wie möglich. Da gab es zum Beispiel *Searching for Zenobia* über den Versuch der jungen Leyla, anhand des Tagebuchs ihrer Mutter Zeina das Leben dieser syrischen Archäologin zu rekonstruieren, deren Forschungsarbeit sich in der Gestalt der antiken Königin Zenobia immer wieder in die Gegenwart drängt. In der Alten Utting, einem alten Kahn, der es wie auf magische Weise vom Ammersee einige hundert Meter jenseits der Isar auf einen Hügel geschafft hat, gibt es schwindelerregende VR-Experimente, zu denen musikalisch Interessantes geschieht, während gesanglich eigentlich herausragende Darsteller:innen bisweilen bloß wie gluckende Hennen durch den Bauch dieser Kulturarche stolzieren.

Das und viel mehr sind alles bloß die kleinen Ereignisse dieser elf Festivaltage. An Größe wie auch konzeptionellem Tiefgang gab es aber auch ausladende Produktionen – allen voran: *Shall I Build a Dam*, komponiert von Kai Kobayashi, inszeniert von Simone Augtherlony. Intuitive Reaktion? – Unglaublich. Man betritt den Schweren Reiter, darin kleebüttrig angeordnete Bestuhlung, die in vier Kreisen je einen Teil der Bühne umfasst: einen Flügel, ein Akkordeon, eine Posaune, eine Kontrabassklarinette, in einem der Kreise hängt eine Bratsche von der Decke, in wieder einem treibt eine Schauspielerin vor dem Flügel ihr Unwesen. Darüber: ein verwirrendes Geflecht von Schläuchen, einige enden auf dem Boden des Saals, manche scheinen ins Nirgendwo zu gehen. Dann: Musik, Schauspiel, Klang, Geräusch, Bewegung – die Aufführenden in Neoprenanzügen, manche wie der Kontrabassklarinettist Theo Nabicht in Priestergewändern einer Religion, die Kevin Costners WATERWORLD

entsprungen zu sein scheint. Auf dem Boden gleiten schuhkartongroße Eisblöcke, auf manchen von ihnen werden sich rittlings die Beteiligten setzen, viele sollen im Verlauf der Aufführung auf wunderbare Weise vor den aufgestellten Strahlern in Drehung versetzt werden, um aberwitzige Lichteffekte im Zuschauerraum zu erzeugen. Schauspielerisch wie musikalisch werden hier die eindrucklichsten Momente des ganzen Festivals zustande gebracht – besonders in der Mitte des Stücks, nachdem in den einzelnen Kreisen für sich und in der Kommunikation zwischen ihnen schon viel geschehen ist: Die beiden Sängerinnen befinden sich plötzlich im Zentrum des Kleeblatts, halten in ihren Händen eine nicht enden wollende Papierrolle, darauf ein Duett, das sie gemeinsam vortragen. Assoziationen: Toilettenpapier, Schriftrolle, Papyrus, Thora, Wissen, Tradition, Hohelied – Schönheit, unsagbare Schönheit. Größtes Manko dieses Werks, das mit der Flutung des Saals durch fluoreszierendes Wasser endet: Es ist immer dort am schwächsten, wo es am konkretesten ist. Wieso muss eine solche Aufführung, die durch vokale und instrumentale Meisterschaft, kompositorischen Scharfsinn und inszenatorischer Intuition mehr als genug Stoff zum Fühlen, Ahnen und Denken bereithält noch billige Versatzstücke von Viktor Frankl draufschlagen? Wieso muss an einer Stelle ernsthaft der Name »Friedrich Nietzsche« fallen? Angespanntes Bürgertum? Entweder ich versuche mich vorm Absaufen zu bewahren oder ich sitze da mit einem Facepalm. Beides geht nicht!

Ganz ohne solche Oberflächlichkeit kam Nico Sauer's *Rüber* aus. Als *Traffic Opera* unterteilt, spielt der Name auf den bekannten Taxidienstleister an. Drei Leute bloß konnten je einer Aufführung von *Rüber* beiwohnen, weshalb das Stück im Verlauf der Biennale gleich gut 80-mal gegeben wurde. Check-In im Gasteig (dem alten), man folgt einer wild umherspringenden Gnomfigur in die Tiefgarage und steigt in ein beeindruckendes Auto, dessen Fahrer dann für die nächste Dreiviertel-

stunde zum schweigenden Chauffeur durch den (Groß-)Stadtjungle Münchens wird. Langsam bahnt sich der Wagen seinen Weg durch Münchens dichten Verkehr, ein Bildschirm auf der Mittelarmatur spielt Videos ein, während sich von allen Ecken und Enden Performer dem Auto nähern, mal bloß blitzartig in der Ferne zu sehen sind, mal sogar über das Dach klettern oder sich auf den Beifahrersitz setzen, um die Fahrt für eine Weile zu begleiten. Das alles macht einen ungeheuren Eindruck; so aufmerksam ist noch niemand Auto gefahren, der Kopf streckt sich in alle Richtungen, und man will bloß nichts verpassen. Zentralfarbe des Ganzen: Gelb. Gelbe Krawatten, gelbes Make-up, aber gehört der gelbe Pakettransporter noch dazu, der andere gelbe Roller am Straßenrand? Ist das Plakat einer Kleinstpartei mit dem eingängigen Slogan »Unendlich leben« Kunst oder... Leben? Die Grenze zwischen Wirklichkeit und Performance verschwimmt. Das Alles ist großes Theater, von dem man nicht genug bekommen kann.

Groß, aber gar nicht intim ist auch Patrick und Andreas Eduardo Franks gut vierstündiges Happening *Wie geht's, wie steht's?* Das bespielt gleich mehrere Etagen im Gasteig, Patrick Frank selbst macht den hunderten Gästen Kaffee mit seiner eigenen Maschine, überall ertönt Musik, später gibt es Suppe. Dazwischen kann man sich von einem Live-ASMR verwöhnen lassen, der Wurm – der Hauptprotagonist in einem beeindruckenden, glitschigen Kostüm – bietet einen Workshop an, wie man selbst in der engen Hülle seiner selbst glücklich werden kann. Das alles geschieht unter der Leitung des Regisseurs Georg Schütky, der im überlebensgroßen Bärenkostüm über die Lautsprecheranlage des Hauses die nächsten Ereignisse dieses Happenings ausruft.

Begleitet wird das Festival durch ein nicht minder ambitioniertes Diskursprogramm namens Campus, das dankenswerterweise nicht wenigen Studierenden die Teilnahme und Anreise ermöglichte (unter den widrigen Umständen des Hochwassers), was sie der Biennale mit der Vorführung eigener kleiner

Musiktheaterentwürfe dankten. Dazu gab es einige Panels und Vorträge wie den von Mieke Bal, die mit ihrem immergleichen Material zurzeit durch Europa reist – und es ist vielleicht nur dieses erschreckende Arbeitspensum im hohen Alter, das einige ihrer Dummheiten und unbedachte Invektiven entschuldigt. Komplettierend hat das Festival beim Wolke Verlag einen Band namens *Schnee von Morgen* publiziert, bei dem die Beteiligten Standortbestimmungen des Musiktheaters mit Zukunftsentwürfen verbinden. Manches Poetische ist dabei (Chaya Czernowin, Kaj Duncan David, Achim Freyer, Thom Luz, Brigitta Muntendorf, Trond Reinholdtsen), auch manches Dumme (Carlos Gutiérrez Quiroga), die schlauesten Sätze stammen aber von Alexander Kluge, obwohl der im Gespräch mit Malte Uben auf nur über Franz Lehárs *Giuditta* von 1932 spricht. Über das Musiktheater von Morgen kann man sich heute schon einige Gedanken machen. Dass die Zukunft aber noch Einiges bereithält, wird alle zwei Jahre auf der Münchener Biennale bewiesen.

Patrick Becker



B U C H

Die Politik des Kritischen Komponierens

Lena Dražić

Transcript 2024

In der überarbeiteten Fassung ihrer 2020 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien angenommenen Dissertation widmet sich

Lena Dražić der »Politik des Kritischen Komponierens« am Beispiel von Helmut Lachenmann. Sie richtet ihr Augenmerk nicht auf die Musik selbst, sondern auf den begleitenden Diskurs, der – so das Urteil der Autorin – das Kritische Komponieren als ästhetische Strömung überhaupt erst hervorbringt. In ihrem Ansatz, nicht normativ festschreiben zu wollen, was Kritisches Komponieren zu leisten habe, möchte sie sich selbst der Teilnahme am Diskurs enthalten. Stattdessen soll allein »von außen« analysiert werden, mit welchen Aussagen bestimmten musikalischen Phänomenen die Fähigkeit der Kritik zugeschrieben wird. Einen besonderen Akzent legt sie in ihrem methodischen Ansatz auf die von Ruth Wodak und Norman Fairclough entwickelte »Critical Discourse Analysis«, mit der sich die im Diskurs getroffenen Aussagen im Wechselverhältnis zu ihren soziokulturellen Rahmenbedingungen begreifen lassen.

Das Buch ist in drei Abschnitte gegliedert. Im ersten (»Innenansicht«) soll der Diskurs selbst ohne jeden Kontext dargestellt werden. Hier werden zentrale Denkfiguren und grundlegende Konzepte Lachenmanns (wie insbesondere der Materialbegriff) zusammengetragen und Bezüge zu György Lukács und Theodor W. Adorno benannt. Der zweite Abschnitt widmet sich ideologischen Elementen des Diskurses und fragt nach impliziten und unhinterfragten Grundannahmen, deren Ursprünge die Autorin in der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts verortet (wie etwa »Elitismus«, »Universalismus« oder »Eurozentrismus«). Im dritten Abschnitt (»Außenansicht«) erfolgt nun die mit der Critical Discourse Analysis anvisierte Verknüpfung von Diskurs und sozialer Wirklichkeit. Es ist nachvollziehbar, dass die Autorin im Rahmen ihrer Studie hierzu keine selbstständige empirische Forschungsarbeit leisten kann und sich daher auf sozialwissenschaftliche Untersuchungen zum Sozietop der neuen Musik stützt.

Zu den Vorzügen der vorliegenden Studie gehören neben der Transparenz und der Stringenz des methodischen Vorgehens die

quellengesättigte und nüchtern-distanzierte Darstellung sowie die präzise Argumentationsweise. Der Autorin gelingt zudem etwas, das im Schrifttum zur neuen Musik – vorsichtig formuliert – zumindest keine Selbstverständlichkeit ist: einen unparteiischen – und damit einen umso erhelleren – Zugang zu den Scharmützeln zu gewinnen, wie sie in den Zirkeln der Avantgarde ausgetragen werden.

Auf der materialreichen Grundlage ihrer Darstellung kann es der Autorin dann auch leichtfallen, prägnant die Diskrepanzen zwischen Anspruch und Praxis des Kritischen Komponierens zu identifizieren, denn die gesellschaftskritische Attitüde und die demokratischen, partizipativen und egalitären Ideale stehen dem elitären Anspruch der Komponist:innen und des Publikums allzu offensichtlich schroff gegenüber. Diejenigen, die das Kritische Komponieren erreichen sollte, bleiben ausgeschlossen. Dies zu monieren, ist zwar berechtigt, aber – so wäre hinzuzufügen – nicht so neu, wie es die Autorin bisweilen nahelegt. Dies gilt gleichermaßen für ihre offensiv vorgetragene Forderung, es sei an der Zeit, die Überzeugung, Musik könne kritisches Denken provozieren, zu historisieren und zu kontextualisieren. Vollständig ist ihr dagegen beizupflichten, wenn sie auf bislang fehlende empirische Untersuchungen verweist, aus denen hervorgehen könnte, ob oder inwieweit das Kritische Komponieren tatsächlich die Wirkung bei den Rezipient:innen erreicht, die sich seine Verfechter:innen erhoffen.

Dass der sozial, kulturell und ökonomisch privilegierte Status der Diskursteilnehmer:innen mit den elitären Tendenzen im Diskurs über das Kritische Komponieren korrespondiert und mit einem ebenso normativen wie exklusiven Kunstbegriff sowie einem pejorativen Blick aufs Populäre einhergeht, ist unstrittig. Freilich bleibt hier die Frage offen, ob oder inwiefern die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Milieu tatsächlich schon die Affinität zur neuen Musik hinreichend erklärt. Diese Frage drängt sich nicht zuletzt auf, weil die *Critical Discourse Analysis* gerade die Suche nach

entsprechenden Erklärungsansätzen nahelegen könnte. Ein wenig bedauerlich ist es auch, dass ideologisches Denken in dieser Studie zwar zu Recht eingehend untersucht wird, aber der Ideologiebegriff nirgendwo explizit geklärt wird. Denn was »Ideologie« im Rahmen der Untersuchung meinen soll, ist – mit Blick auf die lange Geschichte der Ideologietheorie – durchaus nicht selbstverständlich.

Andreas Domann



B U C H

New Music and Institutional Critique Brandon Farnsworth & Christian Grüny (Hg.)

J. B. Metzler 2023

Stark institutionalisiert und in konkreten, sich wiederholenden Praktiken zementiert, scheint die neue Musik besonders resistent gegen Diskussionen über ihr Dispositiv zu sein. Die Veränderungen innerhalb dieser Szene, die sich unter dem Einfluss kultureller und technologischer Faktoren vollzogen haben, geben heute allerdings Anlass, über die Rahmenbedingungen der neuen Musik intensiver nachzudenken. Brandon Farnsworth und Christian Grüny greifen dieses heiße Thema auf: Die unter ihrer Herausgeberschaft erschienene Anthologie *New Music and Institutional Critique* ist vielleicht das erste musikwissenschaftliche Buch, das die musikalischen Kontexte eines Phänomens aufzeigt, das – obwohl es mindestens seit den 1960er Jahren die Bedingungen der Kunst

prägt und nachhaltig verändert – in der neuen Musik bisher eher eine Ausnahme bleibt. Lassen sich überhaupt Beispiele für Institutionskritik in der neuen Musik ausmachen? Was ist Institutionskritik aus der Sicht dieser Szene? Die eingeladenen Autor:innen geben interessante und vielfältige Antworten auf die oben genannten Fragen.

Schon die Einleitung ist sehr informativ: Die Herausgeber des Buches skizzieren in klarer Weise einen Rahmen für die Untersuchung der Institutionskritik in der neuen Musik, wobei sie sowohl theoretische Konzepte als auch historische und zeitgenössische Manifestationen im Bereich der künstlerischen und institutionellen Praktiken untersucht: Die Beispiele aus dem Werk von Mauricio Kagel, Cornelius Cardew, Hannes Seidl, Trond Reinholdtsen oder Johannes Kreidler führen zur Beobachtung, dass die von Shannon Jackson erforschte Interdisziplinarität von Musik, Bühne und, im engeren Sinne, Theatralität der Künste vielleicht das naheliegendste und effektivste Instrument ist, um das Dispositiv der neuen Musik auf dem Boden ihrer Praxis zu untersuchen und zu hinterfragen. Auf der Ebene der Organisation beobachten Farnsworth und Grüny die sich verändernden Funktionen von Musikinstitutionen, die im Laufe der Jahrzehnte von Orten der Stabilisierung und Normalisierung der Neuen-Musik-Praxis in den bahnbrechenden Initiativen und Schulen von Arnold Schönberg, Pierre Boulez oder Karl Amadeus Hartmann zu Orten wurden, die nun reif dafür sind, ihren eigenen Status in Frage zu stellen und einen Prozess der Transformation und »Aufweichung« zu beginnen: Sowohl Experimente und Unvorhersehbarkeit als auch die Vertreter:innen verschiedener marginalisierter Gruppen sollen in die institutionelle Praxis integriert werden – je nach den Bedürfnissen der Betroffenen. Dahinter steht ein Motiv, das von den Herausgebern deutlich gemacht wird: Institutionskritik wird hier als Versuch verstanden, zu verstehen, wie sich Institutionen verändern können, und nicht als Kritik an den Institutionen als solchen.

Das Buch ist in drei Teile gegliedert, die den Perspektiven von Theoretiker:innen und Praktiker:innen entsprechen. Im ersten theoretischen Teil sticht vor allem der Text von Martin Iddon positiv hervor, der die Geschichte der Institutionskritik in Darmstadt darstellt: Iddon identifiziert einen Moment in den 1970er Jahren, als eine kleine Gruppe von Komponist:innen und Musiker:innen um Fernando Grillo, Moya Henderson, Christina Kubisch und Davide Mosconi versuchte, die Darmstädter Ferienkurse zu verändern, indem sie neue Themen, Ausdrucksformen und Praktiken in den Diskurs einbrachten. Trotz der Preise, die sie gewannen, und der allgemeinen Aufmerksamkeit, gelang es ihnen nicht, den Charakter der Kurse und der dort gespielten Musik selbst dauerhaft zu verändern. Sie kamen nach zwei oder drei Auflagen nicht mehr nach Darmstadt und ließen ihre »Revolution« unvollendet. Die Institution wurde befriedet und konnte im nächsten Jahrzehnt das Interesse der Teilnehmenden auf traditionelle und sogar konservative Tendenzen umlenken, um ihre Position zu verteidigen. Iddon lädt dazu ein, sich vorzustellen, wie die neue Musik ausgesehen hätte, wenn die Hauptprotagonist:innen von Darmstadt das Komponist:innenquartett Fernando Grillo, Moya Henderson, Christina Kubisch und Davide Mosconi und nicht Brian Ferneyhough, Gérard Grisey, Helmut Lachenmann und Wolfgang Rihm gewesen wären. So zeigt Iddon auch, wie die Institution die gegen sie gerichtete Kritik austrägt, abfedert und neutralisiert, bis sie völlig gezähmt worden ist.

Benjamin Piekot hingegen beschreibt in seinem Text andere Realitäten der Institutionskritik aus der Perspektive eines anderen ästhetischen Systems, nämlich Musik von Afroamerikaner:innen in den USA. Sie richtete sich nämlich an ganz andere Institutionen als die »weiße Avantgarde« und betraf den Musikmarkt, Musikclubs, Plattenfirmen und Radiostationen: »Its artists directed their critiques at the white-owned culture industries that failed to understand, support, or represent the full range of their creative expression.« (S. 109) Pie-

kut gibt aber darüber hinaus auch zahlreiche Beispiele für die kreative Institutionalisierung als emanzipatorische Praxis schwarzer Musiker:innen in den USA: Vereinigungen und Organisationen, die in 1960er und 1970er von Schwarzen für Schwarze gegründet wurden. Dabei betont der Autor, dass die vorherrschende Aufgabe der schwarzen Institutionskritik darin bestand, etwas Neues aufzubauen, zu überarbeiten oder zu verteidigen und nicht Bestehendes zu demontieren.

Erwähnenswert ist in diesem Teil des Buches auch ein Artikel von Patrick Valiquet, der eine Institutionskritik aus der Sicht eines Musikwissenschaftlers vorstellt und eine faszinierende Geschichte der Musikabteilung des Centre Universitaire Expérimentale de Vincennes an der Université Paris 8 liefert. Diese Einrichtung wurde nach den Ereignissen vom Mai 1968 gegründet, wobei Valiquet eine Bilanz ihres Erbes zu ziehen und die Mechanismen aufzuzeigen, die zum Konkurs eines einstmals als fortschrittlich und inspirierend gerühmten akademischen Zentrums für die Pionierforschung in der experimentellen Musik führten.

In der zweiten Sektion ergreifen Künstler:innen das Wort, die für ihre institutionenkritische Kunstpraxis bekannt sind: Trond Reinholdtsen, Ari Benjamin Meyers, Manos Tsangaris und Rosana Lowell von der Gruppe Gender Relations in New Music (GRINM). Überraschenderweise plädiert Sandeep Bhagwati für Institutionen als Errungenschaften der liberalen Demokratien und argumentiert, dass nur sie selbst ihre eigene Kritik ermöglichen und in der Lage sind, sie aufzunehmen und durch Veränderungen zu verwirklichen. Diesem Standpunkt kann ich nur zustimmen, denn als in Polen lebende Kritikerin weiß ich sehr wohl, wie sinnlos die Kritik an schwachen und politisch korrupten Institutionen sein kann. Abgerundet wird das Buch durch Interviews mit Künstler:innen und Kurator:innen im dritten Teil, darunter Berno Odo Polzer, Hannes Seidl, Peter Meanwell und Tine Rude, Samson Young sowie meLêyamomo.

Nun ist aber die neue Musik-Szene das Ergebnis des Zusammenspiels vieler verschiedener Gruppen, die oft unterschiedliche und sogar gegensätzliche Interessen haben. Diese Gruppen handeln ihre Bedingungen aus und versuchen in erster Linie, ihre eigenen Bedürfnisse zu befriedigen und zu sichern. Die Institutionalisierung der neuen Musik wird von den Komponist:innen, den Kurator:innen oder Musikwissenschaftler:innen anders gesehen als von den Interpret:innen oder sogar vom Publikum. Mir fehlen die Stimmen wenigstens der Vertreter:innen der beiden letztgenannten Gruppen. Ich habe den Eindruck, dass hier mit einem größtenteils fiktiven Konzept von Publikum und Ausführenden gearbeitet wird, wo es doch so lohnend wäre, die einen oder anderen Ensemblemitglieder zu fragen, wie ihres Erachtens sich Institutionen verändern können, um ihnen mehr kreative Freiheit und Handlungsspielraum zu geben. In den Interviews mit den Komponist:innen wird das Publikum als stummes, unpersönliches Subjekt der künstlerischen Kommunikation bezeichnet. Deren Reaktionen werden erwähnt, die Erwartungen interpretiert, aber eine Stimme kommt nicht wirklich zu Wort. Es wäre interessant diese Gruppe zur Diskussion einzuladen, auch wenn es nicht klar ist, in welcher Form das Publikum zu Wort kommen könnte. Nach der Lektüre der Artikel von Christa Brüstle zur Genderthematik muss man darüber hinaus feststellen, dass die Autorin die einzige Theoretikerin – und eine von nur vier Frauen (neben Rosanna Lovell, Tine Rude und Theresa Beyer), die sich äußern – ist; die insgesamt fünfzehn männlichen Theoretiker, Komponisten und Kuratoren dominieren den Diskurs. Man hätte sich für mehr Vielfalt und Diversität einsetzen und wenigstens Künstlerinnen wie Pia Palme und Terre Taemlitz, die von Brüstle zitiert werden, eine Stimme geben können. Die Auswahl der Autor:innen und Künstler:innen ist dennoch ebenso treffend wie offensichtlich und überrascht nicht: Sie alle sind dem institutionellen neue Musik-Zirkel der westeuropäischen Festivals bekannt. Das Buch ist

sowohl eine Pioniersammlung als auch eine Zusammenfassung dessen, was im letzten Jahrzehnt in der Neuen-Musik-Szene passiert ist und was in der Zwischenzeit wahrgenommen und als Teil des Mainstream-Diskurses anerkannt worden ist. Warum blicken die Herausgeber des Buches nicht über den Mainstream hinaus? Hinterfragen oder unterstützen sie die Stimme der Institution? Nun gut, sie schreiben, dass Institutionskritik ihrer Meinung nach Teil der Institution ist, aber wird sie dann nicht zahnlos?

Monika Pasiecznik

F E S T I V A L

Lisa Streich Weekendfestivals

11.–14. April 2024, Stockholms konserthus

Die schwedische Komponistin Lisa Streich hat vor allem im deutschsprachigen Raum ihre Karriere aufgebaut. Dass sie nun mit dem wichtigsten Festival, das sich auf eine einzelne schwedische Komponist:innenpersönlichkeit konzentriert, dem Weekend-Festival im Stockholmer Konzerthaus, geehrt wird, könnte als eine Anerkennung für den Erfolg interpretiert werden, den sie im Ausland erlangt hat. Streich baut ihre Werke auf einigen Grundideen auf, die in verschiedene Formen in mehrere Kompositionen wiederauftauchen. Und gleich beim ersten Orchesterkonzert mit dem Königlichen Philharmonischen Orchester, also dem Hausorchester und Veranstalter des Festivals, wurde deutlich, wie bestimmte Ideen wiederkehren und von Streich entwickelt werden.

In *Sege!* ist das Orchester in Streicher, Bläser und Schlagwerk aufgeteilt, wobei gerade letzteres den Rhythmus betont. Die dichten, diffusen Akkorde sind leise, werden aber wiederholt; es gibt eine klare Struktur, man hat Zeit, in die feinmaschigen Klangnetze hineinzuhören.

Flügel ist figurativer, mit Arpeggien und kurzen Skalen – etwas, das in mehreren Stücken wiederkehrt –, aber auch hier gibt es ein Denken in episodenhaften Abschnitten. Es ist nicht repetitiv, obwohl die Motive wiederholt werden. *Ishjärta* (Eisherz) erinnert wiederum ein wenig an *Flügel* mit den dichten, flüsternden Akkorden, denen Skalen und Arpeggien gegenüberstehen, die wiederholt werden, und einem hämmernden Puls. Gegen Ende geht das Ganze in eine langgezogene, melodische Kontur über.

In dem uraufgeführten Trompetenkonzert *Medusa* erklingen wieder die komplexen wie auch reizvollen Akkorde, denen ein Puls, die bekannten Wiederholungen und Motive aus absteigenden Skalen gegenüberstehen. Die Trompete setzt mit einem einfachen Quartmotiv ein, das später wieder auftaucht, wobei die Trompetenstimme nicht so sehr als Solist, sondern vielmehr als integraler Bestandteil der Klangmasse ist. Aber wie bei den anderen Stimmen in *Medusa*, hat das Soloinstrument eine klare Rolle – man sieht und hört, was auf der imaginären Leinwand des Orchesters geschieht. In diesem etwas längeren Stück gibt es Raum für abrupte Wechsel, mit Abschnitten, die sowohl auf barocke als auch auf andere Musikstile anspielen.

Streich hat relativ viele Werke für Orchester geschrieben. Möglicherweise ist es auf Grund von Einschränkungen wie einer Dauer von ungefähr zehn Minuten und vielen Instrumenten, dass ihre eigentliche Stärke in den etwas kleineren Formaten liegt, wo die Dauer nicht auf wenige Minuten beschränkt ist und Streichs feine Instrumentierung noch sorgfältiger vom Ensemble herausgearbeitet werden kann.

Das Konzert mit verschiedenen Mitgliedern des Norrköping Sinfonieorchesters beginnt mit *Mantel*, wo wieder die Formel aus Puls und Akkorden erklingt, deutlich verteilt geschichtet zwischen Schlagzeug und Streichern. Das kleinere Format macht die Variationen und Details im Klang noch schärfer – man hört wirklich jedes einzelne Instrument. *Himmel* ist in ähnlicher Weise angelegt, mit leichten, spärlich hintereinander gesetzten

Einsätzen, aber mit größerer Betonung auf Zitaten, Anspielungen und dem Melodischen.

Zitate und Anspielungen tauchen in mehreren Werken auf, und es ist verständlich, warum Streich-Extrannummern von »eklektischen« Komponisten wie Gustav Mahler (*Blumine*) und Johann Strauss für das Festival ausgewählt hat (und sich vielleicht sogar mit ihnen verwandt fühlt?). Die Idee, in *Händeküssen* eine Reihe von imaginären Tänzen aus der Musikgeschichte zu komponieren, kommt möglicherweise Streichs Temperament besonders entgegen. Da gibt es natürlich das Rhythmische, das Diffuse – »wo befinden wir uns in der Geschichte?« – Klänge und Wiederholungen. Hier halte ich es besonders berechtigt, zwischen Episoden, Abschnitten und Ideen zu springen, was Streich generell gerne tut. Manchmal wird es allerdings fast albern mit direkten Zitaten und Anspielungen, wie im Gitarrenkonzert *Augenlider*, wo Streich es sich nicht verkneifen konnte, direkt aus dem berühmtesten spanischen Gitarrenrepertoire zu zitieren. Ansonsten aber ist es ein sehr feines, zurückhaltendes Stück, in dem die Gitarre eine fein kalibrierte Komponente unter vielen weiteren Instrumenten ist und in dem der Klang in einer gelegentlichen Lachenmann'schen Abstraktion oszilliert, die ihre 18 Minuten braucht, um einzusatmen, bevor sie in einem weiten Bogen langsam ausatmet.

Im Abschlusskonzert mit KammaresembleN aus Stockholm und dem Duo Hellqvist/Amaral ist das Format weiter geschrumpft, und ich würde fast sagen, je kleiner das Format, desto stärker erscheint Streichs Musik: *Falter* für Violine solo basiert auf Bewegung, auf Choreografie. Acht Minuten lang erkundet Karin Hellqvist mit federleichtem Bogendruck die »Flügelchoreographie« in Form von harmonisch erforschenden Arpeggien über die vier Saiten. Die kompositorischen Elemente der Bewegung, der Arpeggien und der harmonischen Klangfarbe werden hier eins. *Safran* mit dem Duo Hellqvist/Amaral ist in gewisser Weise ein Parallelstück zum Solo, in dem fortgesetzte harmonische Arpeggien der Violine, die oft *col legno* gespielt werden, dem motori-

sierten Klavier gegenübergestellt werden, das die Grenze zwischen Rhythmus, Harmonie und Geräusch auflöst.

Motorisierte Instrumente tauchen in *Zucker* mit KammaresembleN wieder auf. Hier hört und sieht man Papierspinner, kleine motorisierte Pappen, die wie ein Plektrum die Seiten eines Instruments zupfen, die sich im Klavier und in den Streichern drehen und schnappen. Aber dies geschieht leise, nicht pulsierend, sondern eher rhythmisch heterogen und mit fein kalibrierten Klanguntersuchungen. *Francesca*, schließlich, das vielleicht schönste Stück, das während des Festivals aufgeführt wurde, ist eine weitere Erkundung von Klang, Harmonie, Rhythmus und Puls auf der Grundlage von Arpeggien. Das nun etwas größere Ensemble und die Dauer von fast 20 Minuten ermöglichen die Entwicklung eines äußerst raffinierten, komplexen Geflechts dieser Parameter, und man kann sehend nachvollziehen, wie sich melodische Fragmente in einer ausgedehnten Reise langsam zwischen den Instrumenten bewegen.

Aus meinen Kommentaren zu den einzelnen Stücken lässt sich eine gewisse Kritik ableiten, die man wie folgt zusammenfassen kann: Die Werke erinnern aneinander, sie klingen vielleicht sogar recht ähnlich. Gleichzeitig ist die Kehrseite dieser Kritik, dass Streich ihre eigene, unverwechselbare Stimme gefunden hat; ihre Musik klingt, wie nur sie selbst sie schreiben kann, und das ist keine kleine Leistung. Die Tatsache, dass die Musik – die Struktur, die Entwicklung – trotz der fortgeschrittenen Harmonien und der fein geschichteten Instrumentierung und der feinen geschichteten Instrumentierung und Rhythmic deutlich gemacht wird, bedeutet, dass die Hörer:innen in Atem gehalten werden. Es ist eine Form von Pragmatismus: Streich weiß, was sie will, und kann das realisieren. Ausgehend von diesen Fähigkeiten möchte sie mit den Zuhörer:innen kommunizieren. Und jene verstehen, wie Streich komponiert, und hören wie die Musik sowohl auf der Mikro- als auch auf der Makroebene klingt.

Andreas Engström

MINI - FESTIVAL

Topographies

24.-25. Mai 2024,
PAS Berlin

Seit gut einem Jahr hat Irland zweieinhalb Millionen Euro in Deutschland investiert. Die Gründe sind unklar, ob es den anderen europäischen Nachbarn genauso ergeht, ist nicht bekannt – wahrscheinlich hat es irgendetwas mit dem Brexit des Vereinigten Königreichs zu tun, der aus irischer Sicht nun einmal im sprichwörtlichen Vorgarten stattfand und immer noch nicht vollzogen wurde (während hinten raus zur Terrasse plötzlich die Nordirland-Frage wieder auf dem Programm steht, weil die Deppen der britischen Tory-Party, die sich allen Ernstes noch »Politiker« nennen, plötzlich sogar den Karfreitagsakkord torpedieren, mit dem man 1998 immerhin 30 Jahre religiöser Unruhen zwischen protestantischem Norden und katholischem Süden aus der Welt schaffte). Da will man sich im irischen Außenministerium der anderen europäischen Partner versichern. Das Ganze nennt sich Zeitgeist 2024 und soll für eine Saison zeitgenössische irische Kultur nach Deutschland bringen, die eben doch mehr ist als Guinness, Steptanz und Volksmusik. Deshalb bespielt man ganz Deutschland – endlich steht mal nicht bloß Berlin auf dem Programm, sondern genauso beispielsweise Leipzig, Nürnberg und Stuttgart – mit den unterschiedlichsten Kunstformen, mit Musik, experimen-tellem Film, aktueller Lyrik und Bellettristik genauso wie mit bildender Kunst.

Bei der Eröffnung des zweitägigen Mini-Festivals gab ein Vertreter der irischen Botschaft als Motivation an, man wolle Irlands kulturellen »Footprint« in Deutschland stärken (und weil Irlands Nationalfarbe nun einmal grün ist, versteht sich der Fußabdruck natürlich als ökologisch). Dass man in Irland 1916 beim Oster-Aufstand mal vergebens auf

deutsche Gewehre gewartet hat, die vom Kaiser versprochen worden waren, um den irischen Aufstand gegen Großbritannien zur Destabilisierung des englischen Feindes im Ersten Weltkrieg zu nutzen – davon spricht man nicht mehr (den verplombten Zug mit Lenin von Zürich nach Petersburg zu schicken war welt-historisch stattdessen ein viel erfolgreicherer Schachzug). Das Topographies Mini-Festival fand jedenfalls im PAS, dem Petersburg Art Space Berlin, statt, in dem es zwar einen gigantischen Orientteppich, aber keine Spur mehr von Lenin gab. Klein wie der Veranstaltungsort – der zwar in Charlottenburg liegt, mangels nahen U- oder S-Bahn-Stationen aber für Berliner Verhältnisse äußerst schwer erreichbar ist, wenn man zwei Stunden zuvor noch über seine Verhältnisse lebt und auf der Dachterrasse des Hotel de Rome Perrier-Jouët schlürft – war das Publikum im PAS entsprechend erlesen, ein Kreis der Eingeweihten; scheinbar so etwas wie die Expat-Community irischer Improvisationsmusiker:innen. Dazu kamen dann – für eine botschaftsgesponserte Veranstaltung wenig überraschend – natürlich ein paar in Deutschland lebende Künstler:innen: Brad Henkel, Jung-Jae Kim, der beeindruckende Vincent Laju, Eco Masing und Ernst Surberg. – Völkerverständigung? Check!

Nach obligatorischem Empfang wird das Festival eröffnet mit einem Werk Francis Leerys, das im – schön von Michael Kelly designten – Programmheft faszinierend klingt: *Moon Phases*, 2017 komponiert und 2022 für Instrumentalensemble umgearbeitet beruht auf W. B. Yeats' berühmten Klassiker *A Vision*, einem Meisterwerk des Okkultismus, das aus Yeats Séancen mit seiner Frau Georgie hervorging. Dementsprechend basiert Leerys Stück auf den 28 Tagen eines vollständigen Monddurchlaufs, die auf jeweils einer Karte dem Ensemble vorgeben, was musikalisch zu tun ist, während ein »hermetisch aufgeladenes« Drone die einzelnen Teile der Komposition zusammenhält. In der Theorie der Programmheftsprache klingt das alles schön und gut – in der Realität des Konzerts ist zwar ein zugrundeliegender Puls

auszumachen, wie lange nun aber eine Mondphase dauert, ja sogar: ob man in der einstündigen Aufführung alle 28 Teile gehört hat, bleibt unklar. Das Stück laboriert dann also an Aufmerksamkeitsgrenzen, verspricht durch den unterschweligen Klang Beruhigung und suggeriert dann doch immer wieder eine Aufregung an der Oberfläche, die nie erreicht wird. Zur Ruhe kommt man dabei nicht: Soll ich mich in diese Musik versenken oder darauf warten, dass Leery sein Versprechen einlöst und die Klänge seines Stücks sich in einem dramatischen Höhepunkt verdichten?

Bei all der Kürze von zwei Tagen ist das Festival dennoch empfehlenswert, gibt im kleinen Rahmen der drei weiteren Konzerte und einer Gesprächsrunde einen guten Überblick darüber, was experimentell und improvisierend in Irland gerade möglich ist. Zu hoffen bleibt, dass Irland diese Form der Kulturförderung so weiterführt und in der nächsten Zeit sogar weiter ausbaut.

Patrick Becker

C D

Franz Gratowski & Maria de Alvear mature hybrid talking World Edition

Eine Bank ist umgefallen, am Tisch steht noch eine andere. Um diese Gegenstände haben sich fünf Paarhufer versammelt. Umgeben wird dieses Szenario von einer im Hintergrund ersichtlichen Gebirgslandschaft. Vielleicht ein Rastplatz für Wandernde?

Gämsen in den Bergen – das Motiv des Covers lässt sich in dem von Franz Gratowski komponierten und dirigierten Werk *mature hybrid talking* leicht wiederfinden. Aufgenommen wurde dabei ein zusammenhängendes Musikstück, das auf der gleichnamigen CD zu hören ist. Vom Ensemble Modern gespielt, wurde diese im Jahr

2024 in Köln im Verlag Maria de Alvear world edition publiziert.

Wenn man das Cover betrachtet, bleiben die bärtigen Tiere im Gedächtnis, rufen sie doch insgesamt im Verbund mit der Musik starke Naturassoziationen hervor. Diese Assoziationen lassen das Cover und seine Gämsen im Sinne einer vermeintlich programmatischen Handlung wirklich lebendig werden: Die Tiere hüpfen in der Frische eines sonnigen Morgens, umrahmt von Vogelgezwitscher, fröhlich herum. Dabei klingt alles nach einem friedlichen Tagesbeginn, bis plötzlich ein Sturm aufzieht. Der Himmel verdunkelt sich, die Gämsen springen zurück in ihren Unterschlupf – alle außer eine. Die hat sich am Sprunggelenk verletzt und schwebt bald darauf in Lebensgefahr: Anmutig gleitet ein Steinadler durch die Lüfte, bis er direkt über ihr schwebt und sich auf die Beute herabstürzt. Eine wilde Verfolgungsjagd über Stock und Stein beginnt – und der Paarhufer knickt noch einmal um. Die Gämse liegt da, ihrem natürlichen Fressfeind völlig ausgeliefert, jault und schreit ängstlich nach Hilfe. Nachdem sich der Vogel abrupt wieder in die Lüfte erhoben hat, gesellt sich eine vom Hilfeschrei angelockte Artgenossin zum verletzten Tier und lenkt es von seinen Schmerzen ab. Es schöpft langsam Hoffnung und wird immer selbstbewusster. Obwohl die Herde gerade weit entfernt ist, machen sie sich nun aber auf die Suche nach den zwei vermissten Tieren, begegnen dabei noch einem Wolf, jaulen und schreien nach Hilfe, kommunizieren mit den zwei anderen Gämsen und warnen vor der ihnen begegneten Gefahr. Das Werk findet sein Ende, am Schluss geschieht minutenlang wenig. In der Assoziation jaulen die Tiere weiter, womit das Werk sein Ende findet – Ende? Es scheint keinen wirklichen Schluss zu geben. Dramaturgisch wird die Musik aufs Minimum reduziert, ohne im kompositorisch opportunen Nichts eines leisen Schlusses zu verklingen. Man fragt sich: Kommt da noch was?

Dass über eine längere Zeit wenig Neues passiert, fällt auch an anderen Stellen auf. Dadurch wird die Einspielung aufgrund einer zu

ähnlichen, teils monotonen Kompositionsweise manchmal zäh und zieht sich in die Länge. Vermutlich könnte man das damit begründen, dass laut des Booklets Teile des Werks improvisiert und nicht vollständig auskomponiert wurden. Aus diesem Grund stellt sich die Frage, ob die improvisierten Teile notwendig sind oder doch besser vollständig auskomponiert hätten werden sollen.

Trotzdem ist positiv zu bewerten, dass das Stück auch für ungeübte Ohren durch die übersichtliche Instrumentation größtenteils durchaus verständlich ist. Die Melodie schlängelt sich auf nachvollziehbare Weise – oder um bei der unterstellten Programmatik zu bleiben – wie ein Wildbach von der ruhigen, sonnigen Morgenstimmung zur drohenden Gefahr und schließlich der umsorgenden Samariter-Gämse zur Hilfe. Daher bietet das Werk durch seine Klangentfaltung – das Cover noch immer im Blick – eine handlungsähnliche narrative Dramaturgie. Eine Chance der Musikvermittlung: Neue Musik wird über Naturereignisse verständlich erfahrbar.

Tabea Hescheler

K O N Z E R T R E I H E

Misfits Gaze, Vol. 2: »Theirstory«

Broken Frames Syndicate

9./21. September 2024,
Netzwerk Seilerei Frankfurt

Misfits Gaze ist die Konzertreihe für politische Themen des Frankfurter Ensembles Broken Frames Syndicate. In der zweiten Auflage der Reihe steht dabei Musik von Komponistinnen im Mittelpunkt, Kooperationspartner ist das Archiv Frau und Musik. Die Entscheidung, ein Programm mit Stücken auf die Beine zu stellen, in dem ausschließlich Kompositionen von Frauen* erklingen, muss man dem künstlerischen Leitungsteam und den Kurator:innen wirklich

zugutehalten, da es von solchen Veranstaltungen verhältnismäßig wenige gibt. Für mehr Sichtbarkeit plädiert das Broken Frames Syndicate und stellt in der Reihe also eine bunte Palette an Komponistinnen vor. Die Hauptveranstaltung nimmt dabei geradezu monumentale Ausmaße an: sechs Konzerte an einem Tag, jedes mit einem speziellen Programm, plus ein Audiowalk, der einzelne Persönlichkeiten biografisch beleuchtet und Kontextwissen zu queerfeministischen Themen liefert sowie eine Lesecke. Wichtig dabei: Das alles bleibt ein Angebot und driftet damit nicht ins distanzierend Belehrende ab – wer möchte kann auch die Musik anhören und einen Nachmittag im weitläufigen Netzwerk Seilerei in Frankfurt verbringen. Am Repertoire mangelt es also nicht.

Die Forderung nach einer kritischen Reflexion des Kanonbegriffes ist ein wichtiges Resultat feministischer Strömungen in der Musikwissenschaft seit den 1990er Jahren (auch besprochen von Marta Beszterda van Vliet in Positionen #140). In einer Pause lese ich dazu bei Marcia Citron nach, deren Buch *Gender and the Musical Canon* im Salon ausliegt und unter anderem eine Neubewertung des Kanons und damit zusammenhängende Aspekte der Professionalisierung fordert. Kriterien für den Kanon seien zunächst einmal Exzellenz, aber die Bewertung der Kategorie Exzellenz sollte ihrer Meinung nach nicht bloß die Partitur und musikwissenschaftlich-philologische Kategorien meinen, sondern auch den sozialen Kontext miteinbeziehen, der die Werke – und die Person, die sie erschafft – umgibt; eine Betonung des kollaborativen Aspekts von musikalischem Schaffen also.

Im Zentrum der Veranstaltung stehen die sechs Konzerte und das Hören, doch gibt das diskursive Potential der Veranstaltung auch einen coolen Vibe, da man hier nicht nur gute Musik überwiegend gut dargeboten bekommt, sondern sich da ganz nebenbei auch noch mit gesellschaftlich relevanten Themen beschäftigt hat. Scheinbar zumindest, denn Gender lässt sich nicht hören – das beweisen die Konzerte. Ein buntes Spektrum der neuen Musik

lässt sich hier erleben, in der Medialität, in der Stilistik, im Instrumentarium, es gibt zupackende, heftige Werke, atmosphärische Klangflächen, spektrale, krautige, sperrige Stücke, große Besetzungen und Soli – die Suche nach Stilvergleichen muss ins Leere laufen. Ob das jetzt erleichternd oder beunruhigend sei, dass hier alles so klassisch zeitgenössisch tönt, ist eine andere Frage. Schließlich scheint doch ein ästhetischer Wandel ebenso Indiz für eine sich wandelnde Kulturlandschaft, ja vielleicht sogar Gesellschaft zu sein. Hier tönt Vieles sehr »modern«, was bestimmt auch an der Auswahl der Stücke liegt.

Am Ende merkt man dem Ensemble und dem Publikum die Erschöpfung an, nach fast zwölf Stunden Musik braucht man einen langen Atem, um dann noch konzentriert zuhören zu können. Die letzten Töne von Farzia Fallahs *unter Bewunderung der Farben* fliegen eher an einem vorüber, als dass sie Bewunderung auslösen. Der Konzertmarathon ist eben kein Format, in dem das einzelne Erlebnis zählt, sondern eher ein Gesamtkunstwerk, ein klingender Katalog, bei dem die Überforderung Stilmittel und nicht Resultat ist, um die Botschaft zu unterstreichen.

Jonas Harksen

F E S T I V A L

Spor

22.–26. Mai 2024, Århus

Im dämmrigen Ausstellungsraum hängen leuchtende Glaszylinder mit Wasser. Aus den Lautsprechern, die gleichmäßig im Wasser ab- und wieder auftauchen, flüstert leise eine weibliche Gesangsstimme: Bei der Klangskulptur *Sirenes* in der Ausstellung *Breaking the Surface* der Künstlergruppe *Between Music* erforschen die Besucher:innen eigenständig Klangveränderungen, die sich zwischen den Medien der Distribution abhängig von der Hörpositionen im Raum ergaben. Beim diesjährigen Spor

Festival für zeitgenössische Musik und Klangkunst im dänischen Århus begegnete man oft dieser Art von künstlerischer Situation, in die man aus dem Publikum ganz selbstbestimmt und selbstreflektiert eintauchen konnte; und dies auch tun musste – sowohl bei installativen Klangkunstwerken als auch in verschiedenen anderen Präsentationsformen.

Die Räume in der einstündigen Konzertsinstallation *Månekoncert II* (Mondkonzert II) der dänischen Komponistin Mette Nielsen, die durch Elemente wie Schlaflieder und Dauertöne jeweils eine Phase der Schlafroutine repräsentieren sollten, konnten die Besucher:innen auch frei durchwandern. Zu Beginn war es reizvoll, eine Etage voller Inszenierungen und Performances zu entdecken, aber nach ein paar Runden der aktiven Erkundung der Räume stieß ich bald auf die Problematik dieser Präsentationsform mit einer fixierten Spieldauer: Die Ereignisse wurden repetitiv, zunehmend subtil und gaben in der Wiederholung kaum neue Impulse, was das Wandern durch die Räume in der verbleibenden Zeit fraglich machte. Letztlich entschied ich mich für ein passives Hörverhalten, das an ein gewohntes Konzert erinnerte.

Im konzeptuellen und zugleich partizipativen künstlerischen Event *Asking People to Build Things* des dänischen Composer-Performer-Ensembles *Current Resonance* (Dylan Richards, Joss Smith, Matthew Grouse und Michael Hope) hatten die Teilnehmer:innen noch mehr Handlungsspielraum: Einmal kompositorisch, indem sie vor dem Festival in einem Online-Forum Vorschläge machen konnten, wie und mit welchen Materialien oder Performances das Event gestaltet werden sollte. Und auch performativ, indem sie gemeinsam und individuell DIY-Instrumente bauten, an Inputrunden und Performances teilnahmen. Das Ergebnis war ein fünfstündiger, sich organisch verändernder künstlerischer Raum, der die Teilnehmer:innen ständig zu klanglicher Beteiligung und konzeptuellem Gedankenspiel einlud. Unweit von diesem Ort befand sich auch die mehrtägige »Büro«-Installation *Bureau for Listening* – eine imaginäre Hörbehörde, die

interessante Programme wie einen Listening Walk und Listening-Club oder eine Hörberatung anbot. Besonders interessant war die Hörberatung mit ihrem eigenen »Büropersonal«, das eine praktische Gelegenheit schaffte, sich sprachlich mit der eigenen Hörpraxis und -wahrnehmung auseinanderzusetzen.

Das Festival befasste sich nicht nur mit selbstbestimmten, individuellen Klangerlebnissen, sondern auch mit gesellschaftlich relevanten Themen – oft unter Verwendung ungewöhnlicher Materialien. Ein Beispiel hierfür ist die Sprache der Künstlichen Intelligenz, wie sie in der Besetzung des Elektroquartetts mit durch Vocoder und Talkbox stark veränderten Stimmen in *Only Birds Know How to Call the Sun and They Do It Every Morning* von Kaj Duncan David dargestellt wird. Ein weiteres Beispiel ist die Mensch-Tier-Beziehung, die durch selbstgebaute Klangerzeugungsmechanismen und Performances in Simon Løfflers *Animalia* erforscht wurde. Besonders hervorzuheben ist dabei Jessie Marinos Liederzyklus *Murder Ballads: The Positive Reinforcement*, der Gewalt gegen Frauen thematisiert, indem er die nordamerikanische Volksliedtradition der Murder Ballads rekonstruiert und diese mit einer visuellen Präsentation der Bemühungen einer Tennisspielerin auf der Bühne verbindet, deren Aufschläge als metaphorische Darstellung des weiblichen Körpers als Fläche (männlicher) physischer Gewalteinwirkung interpretiert werden können.

Was bei der Kuration dieser Ausgabe ebenfalls berücksichtigt wurde, zeigte sich deutlich in der Fragestellung des Symposiums »How do we co-create change and co-exist in a world in crises?« sowie in zwei Konzerten, die von Musiker:innen mit asiatischem (Migrations-) Hintergrund kuratiert und aufgeführt wurden. Einerseits fand ich diese bedachte Inklusivität in der Kuration bedeutungsvoll, andererseits erkannte ich darin auch eine Gefahr der Marginalisierung und Entfremdung, da nur diese Konzerte – abgesehen von den DJ-Sessions als After Partys – außerhalb des musikalischen Kontexts des Festivals mit seiner eigentlichen

Musikstanden. Zudem gab es Momente, die mir den Eindruck vermittelten, dass das Festival zwanghaft versuchte, alle gesellschaftlich aktuellen Themen aufzugreifen, ohne dabei eine klare Leitlinie zu verfolgen. Besonders auffällig war dies bei Jacob Kirkegaards *Crossfire* und *Mother Soldier* von Sandra Boss und Datterselskab. Beide Werke stellten Krieg in den Mittelpunkt und entwickelten das Thema zu einer Mehrkanal-Tonbandmusik (*Crossfire*) und zu einer Schlagzeug-Performance (*Mother Soldier*). Doch blieb das Thema musikalisch peinlich oberflächlich und naiv. »Aktuell« bedeutet hier, dass wir mit diesen Themen bereits mehr oder weniger vertraut sind. Ist es dann nicht letztlich entscheidend, wie sie musikalisch umgesetzt werden?

Moonsun Shin



C D

Bridges Kammerorchester Complementarity

Eigenvertrieb

Das junge Bridges Kammerorchester gilt in Deutschland als Vorreiter der transkulturellen Gegenwartsmusik. Unter dem Motto »Diversität ist unsere Identität« fanden 2019 gut 25 Musiker:innen aus verschiedenen Regionen der Welt mit ihren traditionellen Instrumenten zusammen. Nachdem ihr erstes Album *Identigration* 2021 den Preis der deutschen Schallplattenkritik in der Kategorie Grenzgänge erhielt, ist Anfang März 2024 ihr zweites Album erschienen. Auch hier stehen wieder

transkulturelle (Eigen-)Kompositionen und Arrangements der Orchestermitglieder im Voraus. *Complementarity*, der Titel des Albums, ist Programm: Verschiedene Musiktraditionen wie die arabische, persische und europäische Klassik, Jazz, zeitgenössische Musik, osteuropäische Folklore sowie diverse Formen zentralasiatischer und lateinamerikanischer Musik werden miteinander verwoben und speisen sich aus biografischen Erfahrungen der Komponist:innen.

Doch wie hört man diese Diversität? Transkulturalität definiert sich als Kulturkonzept, in dem sich Kulturen miteinander verbinden, vermischen und fortan voneinander untrennbar sind. Nicht wegzudenken ist nach den westlichen Werten neuer Musik jedoch auch der Anspruch an »Authentizität« sowie »Originalität« eines Werkes. Welche Bedeutung wird der Frage nach »Authentizität« bei den eingespielten Stücken eingeräumt? Und welche transkulturelle Erzählung offenbart sich den Zuhörenden? An welches Publikum richtet sich das Bridges Kammerorchester?

Das erste Stück des Albums ist ein *Concertino* für Kammerorchester der Komponistin, Flötistin und Ensembleleiterin Johanna-Leonore Dahlhoff, die collageartig verschiedene Musikstile wie Klezmer, europäische Klassik und arabische Musik verbindet – dabei klingen die aufeinandertreffenden musikalischen Traditionen überraschend vertraut. Geht es bei dieser erklärtermaßen transkulturellen Musik überhaupt darum, etwas Neues zu schaffen? Auch wenn die verschiedenen Einflüsse klar erkennbar sind, finden sie nur an einigen Stellen zusammen und bieten somit wenig Raum für wirklich ungewohnte Klangwelten, die aufhorchen lassen.

Jasmin – so riecht Damaskus des syrischen Komponisten und Oud-Spielers Hesham Hamra verbindet Klänge und Rhythmen der arabischen Musik mit dem europäischen Walzer. Dabei verwebt er musikalische Parameter auf eine traditionelle Art und Weise, um Erinnerungen an seine Heimat wachzurufen. Das Werk *am from Nowhere* der iranischen Komponistin

Atefeh Einali verbindet hingegen klassisches persisches Repertoire mit zeitgenössischen westlichen Kompositionstechniken. Dabei verschwimmen die verschiedenen Einflüsse teilweise symbiotisch, wobei insbesondere dichte Streicherklangfarben mit prägnanter Rhythmik zu einer Einheit zusammenfinden.

Auffällig ist, dass weniger Experimentierfreudigkeit als vielmehr traditionelle Spieltechniken, Instrumente und musikalische Stile aus aller Welt das Album prägen. Wirklich gleichberechtigt ist das alles nicht: Man folgt den westlichen Paradigmen von Exzellenz und Präzision – im Gegensatz zu anderen transkulturellen Ensembles wie dem Trickster Orchestra, dem Zafraan Ensemble oder dem Ensemble Constantinople setzt das Bridges Kammerorchester ausschließlich auf auskomponierte Werke. Wäre Improvisation als Möglichkeitsraum für Neues in der transkulturellen Musik nicht eine Chance? Trotz der diversen Musiktraditionen klingen die Werke von *Complementarity* relativ homogen – das könnte kritisiert werden, zeigt aber auch eigentlich die gelungene Verschmelzung verschiedener kultureller Einflüsse zu einem einzigartigen Sound.

Johanna Pohlmann

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

Die Ordnung Der Dinge & Franziska Seeberg Ada Kaleh

23. Mai 2024, Theater im Delphi Berlin

Als *Musiktheater über eine Insel, die es nicht mehr gibt* untertitelt, widmeten sich Franziska Seeberg und das Ensemble für aktuelles Musiktheater *Die Ordnung Der Dinge* in vier Aufführungen Ende Mai Ada Kaleh – einem Ort, den wirklich niemand kennt und bei dem man sich folglich auch gar nicht schlecht fühlen muss, dass man noch nie von ihm gehört hat. Ganz anders für die ehemaligen Bewohner:innen

dieses Eilands und ganze Scharen von Tourist:innengruppen, die einstmals nach Ada Kaleh strömten: In einer der zahlreichen Kehren der Donau gelegen, die sich ruhig und immer weiter verbreitend den Weg durch Südosteuropa sucht, war Ada Kaleh nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs Grenzpunkt zwischen Rumänien und dem ehemaligen Jugoslawien – zwei Länder, die zwar beide vorgaben, sozialistisch zu sein, von denen aber nur Rumänien Stalins Zorn über die Gründung des Non-Aligned-Movements durch Tito entging.

Nun, der Untertitel dieses Musiktheaters sagt es schon: Ada Kaleh ist eine Insel, die es nicht mehr gibt. Als es Ceausescu in einem regionalpolitischen Geniestreich in Abkehr von Moskau gelang, gerade mit Tito den Damm des Eisernen Tors zu bauen, dessen Wasserkraftwerk endlich Lenins Losung wahr machen sollte, dass »Kommunismus = Elektrizität + Sowjetmacht« sei, war die Freude groß und die Insel fort: unter den Wellen der aufgestauten Donau versunken, aber – wenn, dann wollte man es im Sozialismus richtig machen – vorher natürlich noch gesprengt und planiert, damit bloß kein Unglück geschehe, wenn einer der Donaudampfer über das alte Minarett dieses Atlantis aus dem Balkan kratzte. Was bleibt, sind die Erinnerungen der Dörfler:innen und eine verblüffende Zahl schnulzig sentimentaler Schlager der 1960er Jahre, die den Sehnsuchtsort Ada Kaleh besingen. Um die Erinnerungen hat sich Seeborg gekümmert, ist 2017 gefördert vom Berliner Senat in die Gegend gereist und hat Interviews geführt mit hochbetagten Menschen, die sicherlich auch deshalb so von dieser Insel schwärmen, weil Kindheitserinnerungen am besten nostalgisch verklärt werden. Ein »Zufallsfund«, wie sie selbst sagt, Atlantis wider Willen entdeckt.

Die Musik wiederum: Von ihr gibt es an diesem Abend wenig. So wenig, dass man sich fragt, wie viel von diesem Stück eigentlich Musik, wie viel Theater ist. (Manches Schauspiel, ob neu inszeniert oder neu geschrieben, verwendet mehr Musik als *Ada Kaleh*.) Das wird alles schnell zur Grundsatzdiskussion, was

Musiktheater heute denn überhaupt sei, manche erwarten, dass die Dramaturgie sich aus der Musik ergeben müsse, andere sagen, dabei handle es sich um ein ontologisches Problem. Das wird alles erst nach der Aufführung besprochen, denn kurz ist *Ada Kaleh* auch noch: gerade einmal eine Stunde dauert es, da verlässt man das Theater im Delphi schon wieder.

Kurzweilig ist dieses Stück dennoch nicht, es zieht sich und das hat seine Gründe: Ein beträchtlicher Teil gleich zu Beginn fungiert wortwörtlich als Exposition, das Publikum muss erst einmal eingeweiht werden in das Geheimnis der Balkaninsel, Kontext muss erzählt, vielleicht auch Relevanz hergestellt werden, weil man die Frage ja doch nicht beantworten kann, wieso es gerade Ada Kaleh geworden ist und nicht – die Möhnetalsperre, denn Geschichten von versunkenen Ortschaften gibt es zuhauf. Was Cathrin Romeis und Iñigo Giner Miranda schauspielerisch leisten ist dennoch großartig, gegen Ende beinahe schon mitreißend. Gesummt werden da die Schnulzen, die man stilecht vom Schallplattenspieler abspielt, dann werden die Schlager auch gesungen und wenn man bloß den Text kennen würde und eine genauso geschliffene Aussprache hätte, wie sie die beiden einstudiert haben, wäre der ganze Saal mit eingefallen. Ein Intermezzo ist dann im letzten Drittel auch Michael Vorfelds Glühbirnenmusik: Der Staudamm ist schon längst gebaut, Ceausescus Rede trägt Romeis mit großen Gesten von der Bühne herab vor, so eindrucklich, dass man aufspringen und applaudieren will, als stünde der Große Vorsitzende höchstselbst am Rednerpult. Und dann wummert es nur noch, Vorfeld nimmt die elektromagnetischen Schwingungen von dutzenden Glühbirnen ab, um daraus ein immer massiger werdendes Klanggebäude zu schaffen: So muss ein Staudamm klingen, Beton so weit das Auge reicht. Der Clou ist natürlich: Ada Kaleh ist untergegangen, aber was bleibt ist eben auch genau jener Strom des Wasserkraftwerks, für den man das Dorf ursprünglich geflutet hat – der Geist in den Maschinen.

O P E R

Stuart MacRae & Louise
Welsh
Anthropocene

26. Mai 2024,
Salzburger Landestheater

Das belebte Foyer des Salzburger Landestheaters ist von Gesprächen erfüllt, als ich eintrete und einen lauen Abend im Frühsommer hinter mir lasse. Eines der ersten Dinge, die mir auffallen, ist die schiere Opulenz und Selbstsicherheit, die von diesen Wänden auszugehen scheint. Man hört die Absätze von ledernen Oxford-Schuhen auf dem Boden und das Klirren von Gläsern, als ich mich langsam zu meinem Platz begeben. Nach und nach füllt sich der Saal und das Rascheln teurer Kleidung verstummt. Ich bin hier, um *Anthropocene* zu erleben. Während ich auf den Beginn der Aufführung warte, werfe ich einen Blick in mein Presseheft: Ihm kann man entnehmen, dass *Anthropocene* von der Scottish Opera in Auftrag gegeben und 2018 in Glasgow uraufgeführt wurde. Das Stück ist das Ergebnis der langjährigen Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten Stuart MacRae und der Schriftstellerin Louise Welsh. Es erzählt die Geschichte der Besatzung des titelgebenden Forschungsschiffs, der *Anthropocene*, das vom Eis eingeschlossen wird. Nachdem er die Leiche einer Frau geborgen hat, die er unter der Eisdecke entdeckte, kehrt der Wissenschaftler Charles Prentice auf das Schiff zurück. Dort erwacht die Frau plötzlich – der Konflikt ist gemacht.

Während das Orchester im Fortissimo das Geräusch einer Dampfmaschine ertönen lässt, singt Tristan Hambleton in der Rolle des Kapitäns Ross »I wish my father could see me!« Das Thema des Umgangs mit unserem vergangenen Selbst zieht sich durch die gesamte Oper. Dies wird besonders durch die Figur der geretteten Frau namens Ice verkörpert, die schon

jahrhundertlang unter der Eisdecke gefangen war. In die Oper wird der Gedanke der Verwandlung als Ergebnis von Lektionen, die man im Leben macht, sowie von der Unvermeidbarkeit von Gier eingeführt. Die Expedition selbst, so stellt sich heraus, wurde überhaupt erst durch das Abschmelzen der Eisdecke möglich, was zusammen mit dem Namen des Schiffes die Bedeutung des Klimawandels für das historische Anliegen des Narrativs in diesem Stück unterstreicht.

Obwohl das Libretto tiefgreifende Themen behandelt und somit ein außerordentliches Potential besitzt, wird die Möglichkeit ihrer genaueren Erkundung durch die Stummheit von Ice stark eingeschränkt. Es ist beklagenswert, dass Ice nicht mehr spricht, weil ihre Figur selbst eine derart wichtige Rolle beim Brückenschlag zwischen vergangenen und zukünftigen Generationen spielen könnte. Stattdessen wird sie in eine Ecke der Bühne verbannt, ohne einen sinnvollen Beitrag zum sich entfaltenden Dialog leisten zu können. Auch die Figur des Miles wirkt oft eindimensional. Obwohl die Idee, sich dem Egoismus im Angesicht solcher Widrigkeiten wie der Situation im Eis zu widmen, nicht uninteressant ist, wird sie dieser einen Figur oft auf eine Weise aufgebürdet, die Miles cartoonhaft böse erscheinen lässt.

So manches Mal fragt man sich, ob die Botschaft von *Anthropocene* nicht eigentlich auf taube Ohren stößt: Der Kontrast zwischen der Opulenz des Landestheaters und dem Status des Klimawandels als einer Reihe von Katastrophen, die gerade die Arbeiterklasse unverhältnismäßig stark treffen (werden), ließ hoffen, dass dies in der Oper Erwähnung findet – was leider nicht der Fall war.

Während eines großen Teils des ersten Aufzugs ist die Bühne mit Laternen in der Form von leuchtenden weißen Kugeln geschmückt, die einen schwachen violetten Farbton besonderer Schönheit von sich geben. Erst im weiteren Verlauf des Aufzugs zeigt sich, dass diese Kugeln die Spitzen von Eisbergen markieren, deren unheimliche Fernwirkung beinahe einem Traumbild gleichkommt. Auch das Innere des

Schiffsbaus wird später im Stück ähnlich gestaltet: Es taucht scheinbar aus dem Nichts auf, ist von Dunkelheit umgeben und strahlt eine fahle, unwirkliche Aura aus. Das Resultat: Die Figuren scheinen in die Vergangenheit zurückversetzt zu werden, wo ihr Schicksal bereits ausgemacht war und auf dessen Bewahrheitung sie nur noch warten können.

Dennoch lässt sich bemängeln, dass die semantische Bedeutung des Bühnenbilds in der zweiten Hälfte der Aufführung zurückzutreten scheint. In der ersten Hälfte noch ist das Bühnenbild ein zusätzlicher, neunter Protagonist und kommentiert so das Geschehen; in der zweiten wiederum bloß eine leere Leinwand, die von den anderen Figuren benutzt wird, ohne selbst aktiv zu sein.

Die Musik von Stuart MacRae, die das Mozarteum Orchester Salzburg unter dem Dirigenten Leslie Sukanandaraj zum Leben erweckt, ist makellos. Diese Brillanz passt hervorragend zur schneeweißen Leuchtkraft der Kulisse. Das Duett zwischen Ice und Professor Prentice ist vielleicht der beeindruckendste Teil des ganzen Stücks: Es bildet den Höhepunkt der vorangehenden Orchesterturbulenzen, die es dramaturgisch umso ergreifender machen und die stimmliche Virtuosität von Anita Giovanna Rosati und Meredith Hoffmann-Thomson hervorhebt. Nicht selten aber kollidiert der unaufhörliche Fluss neuen harmonischen und instrumentalen Materials mit der emotionalen Einfachheit mancher Szene. Etwas mehr Ruhe zur Verdauung der aufwühlenden Ereignisse auf der Bühne wäre wünschenswert gewesen.

Alles in allem ist *Anthropocene* allein schon wegen des musikalischen und visuellen Glanzes sehenswert. Bühnenbild und Libretto erschaffen gemeinsam ein lebendiges Universum, das die Aufmerksamkeit des Publikums mühelos fesselt. Die Textvorlage hat zwar offensichtlich seinen Charme, ist in manchen Abschnitten aber flach und bleibt so bisweilen ein noch ungeschliffener Rohdiamant.

Gülçin Yüksel

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker

OPERNPERFORMANCE

Florentina Holzinger Sancta

30. Mai 2024, Schwerin

»Für Deutschland ist die Kritik der Religion im wesentlichen beendet«, beginnt Karl Marx seine *Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*. Damit war für ihn die Voraussetzung geschaffen, die Waffen der Kritik auf die irdischen Verhältnisse zu richten: »Die Kritik des Himmels verwandelt sich damit in die Kritik der Erde, die *Kritik der Religion* in die *Kritik des Rechts*, die *Kritik der Theologie* in die *Kritik der Politik*.« Das war 1843. Paul Hindemiths *Sancta Susanna*, das von der phantasmagorischen Emanzipation des Begehrens einer Ordensschwester erzählt, hatte 1922 immerhin noch gereicht, protestierende katholische Frauenvereine auf den Plan zu rufen. 2024 kann im Rahmen einer verballhornten Eucharistiefeyer in Florentina Holzingers an Hindemith anschließendes *SANCTA* auf der Opernbühne realiter Menschenhaut gebraten und verzehrt werden, und das löst selbst im beschaulichen Schwerin allenfalls einen wohligen Schauer aus: Theater eben. Zwei Dinge werden daran schlagartig ersichtlich:

1. Der Gegenstand der Kritik, den Holzinger sich hier vorgenommen hat, die katholische Kirche, ist bereits mausetot und allein deshalb ein »gefundenes Fressen« wie Holzinger offenerherzig im Interview mit dem NDR bekennt. Nur im gemütlich-rückständigen Österreich hat das Stück noch eine pflichtschuldige Pressemitteilung der Kirche inspirieren können, es handle sich um eine »respektlose Persiflage der heiligen Messe«. »Man ist heutzutage zu Recht sehr sensibel dafür geworden, wie Minderheiten in den Medien dargestellt werden. Was soll eigentlich die kleiner werdende Schar katholischer Ordensleute von einem solchen Spektakel halten?«, sekundierte der Theologe Jan-Heiner Tück.

Dass er sich dabei zur Artikulation seiner Kritik des Diskurses identitärer Besonderheit bedient, der freilich Holzingers eigener ist und nicht der eines etwaigen katholischen Patriarchats, macht diese Pointe nur überdeutlich.

2. Das Mittel der Kritik, das Theater, ist ebenfalls mausetot. Wenn auf seiner Bühne auf ein zivilisatorisches Niveau regrediert werden kann, dass schon die Bibel nur noch aus einer mythischen Vorzeit vor der Sintflut kennt, ohne dass es mehr als ein müdes Schulterzucken nach sich zieht, ist das Theater – zumindest als sittliche Institution, zu der die Aufklärung die Bühne gemacht hatte – tot: Theater eben. Empörung, Provokation, Grenzerfahrungen jedweder Art haben zur Voraussetzung, dass es objektive Grenzen gibt, die verletzt werden könnten. Daher sind Holzingers fortgesetzten Versuche, das Theater an irgendeine äußere Grenze zu führen, so müßig: die äußere Grenze des Theaters ist heute schlicht identisch mit dem Strafrecht. Wovon sachliche Ansprüche allenfalls noch ausgehen könnten – der ästhetischen Tradition, die Kunst an ihre innere Grenze zu führen – wird Holzinger derweil zum Gegenstand der Aggression: als Totem des feministisch abzuräumenden katholischen Patriarchats wird ausgerechnet Michelangelos *Erschaffung Adams* zertrümmert. Die Projektion des Freskos auf eine große Kletterwand wird von nackten Performerinnen in Baustellenhelmen mit Hämmern bearbeitet, bis nichts mehr davon übrig ist. Zuvor hatte eine kleinwüchsige Päpstin von einem riesigen Roboter-Arm hängend mit den Worten »Time for a makeover« dazu aufgerufen, die Kapelle, die noch seit Hindemiths Einakter vage den Ort des Geschehens abgab, einzureißen und sich eine feministische, den eigenen Bedürfnissen angemessene Kirche zu errichten. Daraufhin entwickelt sich eine actionreiche Szenerie, nackte Nonnen rollerskateten in einer Halfpipe, zwei Suspension-Performerinnen pendeln darüber an ihrer Haut hängend gegen Donnerblitze, die Rückwand, an der eben noch der Michelangelo prangte, wird mit zittrigem Feuerlöscher-Graffiti überzogen, der Blut-Wein fließt in Strömen,

den Höhepunkt gibt schließlich der Vollzug jener vulvenförmigen Skarifizierung an dem Leib einer Performerin, deren Hautüberreste gebraten und als Hostie gereicht werden. Der trostlos-apokalyptische Charakter dieser auf den Trümmern Michelangelos errichteten Kirche hinterlässt den stärksten Eindruck. Wenn das die verwirklichte feministische Utopie sein soll, als die das Stück sich verkündet, erzählt es unfreiwillig aber durchaus objektiv von der absoluten intellektuellen Orientierungslosigkeit und weitgehenden Verstümmelung des emanzipatorischen Impulses heute.

Leon Ackermann

O P E R

Don Giovanni d'inferno Simon Steen-Andersen

20. April 2024, Königliche Oper
Kopenhagen

Simon Steen-Andersens Oper *Don Giovanni, d'inferno* (Don Giovanni in der Unterwelt), gleicht einem wilden Ritt im apokalyptischen Gewand durch 400 Jahre Operngeschichte. Das Stück wurde als Auftragskomposition von Musica Strasbourg im September 2023 an der Opéra national du Rhin uraufgeführt und im April 2024 im Det Kongelige Teater in Kopenhagen wiederaufgeführt. Der Plot ist schnell erzählt: Steen Andersens Oper setzt an der Stelle an, in der Don Giovanni in Mozarts Original in die Hölle herabfährt, wo er von einer schelmischen Teufelsfigur, Polystopheles, durch eine surreal-groteske Unterwelt geführt wird und allerhand bekannten Gesichtern und Szenen aus der Musiktheaterwelt begegnet. Wie im Delirium streift man als Zuschauer:in durch das fragmentierte Gebilde, einer zu einer Collage zusammengesetzten Abbildung des europäischen Kulturerbes. Nach dem Stück unterhalten sich Katja Heldt und Brandon Farnsworth.

BRANDON FARNSWORTH Insgesamt fand ich vieles an dem Stück sehr gelungen. Vor allem die szenische Darstellung, die Zusammensetzung von Musik, Film, visuellen Elementen, Text, Architektur, Technik – das war alles hervorragend gemacht.

KATJA HELDT Ich habe die Komposition an sich als sehr anspruchsvoll empfunden: diese akribische Archivarbeit durch das Material von 30 Opern und die Einarbeitung von Genres und Spieltechniken aus einer Zeitspanne von 400 Jahren. Dabei hat Steen Anderson Teilstücke aus einzelnen Opern herausgeschnitten, also vertikale Schnitte durch die gesamte Partitur gemacht und diese Stücke – bearbeitet und humoristisch gebrochen – aneinandergereiht. Das bedeutet, dass die Musiker:innen von einem Takt auf den anderen, von einem Genre ins nächste springen müssen. Ich habe gelesen, dass etwa *Polystopheles*, aus 19 verschiedenen Teufelsfiguren aus der Literatur- und Operngeschichte zusammengestellt wurde und er allein in einer einzigen gesungenen Phrase, zwischen mehrere Sprachen springen muss. Neben dem Orchester und den Opernsänger:innen fand ich das Belgische Ensemble Ictus sehr gut platziert, die sowohl die Funktion von Statisterie als auch von Solist:innen einnehmen und in beeindruckendem Tempo sowie virtuos gespielt stetig neue szenische Hintergründe formen. Mal sind sie Teil einer Untergrund-Techno-Party-Szene, mal wird Rachmaninov auf der Säge gespielt oder ein ganzer Orchesterabschnitt für E-Gitarre solo umgeschrieben, die einen durch den Raum schwebenden Dante begleitet.

BF Ein Highlight war, wie er das Operngebäude mit an die Wand projizierten Kamerafahrten durch alle Winkel des Opernhauses als solches fast schon selbst zum Protagonisten der Oper gemacht hat. Das Stück reiht sich ein in Simons langjährige Erfahrung mit Videoarbeiten in der neuen Musik. Diese Tradition von Videowerken oder multimedialen Werken in der neuen Musik der letzten zehn bis 15 Jahre sind mittlerweile ziemlich bekannt, viele von seinen eigenen Studierenden haben den Stil stark

weiterentwickelt. Mir fehlt das Neue daran.

KH Ja, man sieht klar seine Handschrift, die Oper erscheint wie ein Schnelldurchlauf durch sein eigenes multimediales Œuvre, angefangen bei der Miniaturbühne in *Black Box Music* von 2012, über *TRIO* (2019) für Orchester, Big Band, Chor und Video, mit Archivaufnahmen aller Klangkörper des SWR, und nun eben bis hin zur großen Opernbühne.

BF Für mich ist der Transport dieser Techniken von der neuen Musik hinein in eine ganz andere Musikwelt von klassischer Musik und klassischer Oper besonders. Die Techniken und Arbeitsweisen wurden im Bereich der neuen Musik entwickelt und jetzt mit einer gewissen Zeit und Reife in die Opernwelt transplantiert. Es ist eine typische avantgardistische Bewegung nach Bourdieu: Techniken, die sich in der neuen Musik etablieren landen eine Dekade später auf der Opernbühne.

KH Wobei es üblich ist, dass Opernhäuser auch zeitgenössische Oper in ihr Repertoire aufnehmen. Müsste ›Wissenstransfer‹ nicht bedeuten, dass diese Techniken dann innerhalb des Opernbetriebs übernommen und weiterentwickelt würden? Vielleicht ist diese Oper, wie so viele andere moderne Opernproduktionen einfach nur ein Fremdelement, das kurz auf den bestehenden Betrieb übergestülpt wird, und nach sieben Aufführungen geht man wieder zum Tagesgeschäft über. Worin liegt genau dieser Transfer für dich?

BF Der Transfer ist die technische Umsetzung. Ich würde behaupten, dass sie stärker stattgefunden hat als in einem herkömmlichen Bühnenbild oder in einem Stück, wo nur die Noten neu komponiert wurden.

KH Im Programmheft benennt Steen Anderson diese Art, mit musikalischem Material umzugehen, in Anlehnung an Marcel Duchamp *objet trouvé*, bei dem alltägliche Objekte in ein Kunstwerk umgewandelt werden. Hier ist das andersherum. Er nimmt ein bestehendes Kunstwerk, aber begreift es als Objekt, und wandelt das um in etwas, was er weiterverwenden kann. Mit Samples oder dem Konzept ›Musik mit Musik‹ hat ja schon Kreidler in 2000er

Jahren gearbeitet; in dem Stück *product placements* von 2008 beispielsweise, wo er über 70.000 Samples in 33 Sekunden verwendet und jedes einzelne bei der GEMA angemeldet hat.

BF *Objet trouvé* bedeutet eine anti-interventionistische Haltung und normalerweise die Arbeit mit dem, was als ›Nicht-Kunst‹ wahrgenommen wird (z. B. einem *Pissoir*), was hier auf keinen Fall zu sehen ist, auch wenn Steen Andersen jede seiner 70.000 Samples unverändert lässt. Als Zuschauer fand ich an diesem Werk frustrierend, dass angesichts des enormen Aufwands, den es braucht, um eine solche Produktion auf die Bühne zu bringen, die Referenzen so dicht sind, dass man nicht mehr folgen kann, egal wie gut man mit der Operngeschichte vertraut ist. Welches Publikum wird davon angesprochen? Neben mir saß ein Don-Giovanni-Kenner, der sogar aus New York dafür eingeflogen ist und der es auch nicht verstanden hat. Also ist die Oper entweder überflüssig und hat keine Aussage oder sie hat eine Aussage, die so tief verschlüsselt ist, dass man sie als Zuschauer nicht entschlüsseln kann?

KH Ich glaube nicht, dass der Anspruch sein sollte, alle Referenzen zu verstehen, sondern dass dieser Überfluss oder Überfragmentierung gepaart mit Humor sein stilistisches Mittel ist oder als Kommentar über eine Gesellschaft gesehen werden kann, die das schnelllebige Wischen in den sozialen Medien gewohnt ist. Einer meiner klanglichen Lieblingsmomente ist die Arie von Euridice, die mit Autotune bearbeitet wurde. Sie wird filmisch übersetzt und dabei wird selbstreferenziell gearbeitet. Ich habe eher einen humoristischen Spiegel gesehen, verpackt in eine surreale, dämonenhafte Irrfahrt durch die Operngeschichte. Vielleicht könnte man den Wert der Oper nicht nur in der Musik sehen, sondern in dieser Stilistik, multimedial zu arbeiten, um da Steen Andersons Zugriff mitzubekommen, der sich auch selbst nicht so ernst nimmt, indem jede Referenz erkennbar ist, sondern eher die Relevanz von Oper und ihre Rolle im Musikbetrieb etwas spöttisch hinterfragt.

BF Das Stück hat für mich eine Leere und zu sagen, dass diese Leere ein Kommentar auf die Opernwelt selbst ist, finde ich nihilistisch in Hinsicht auf die dafür genutzten Ressourcen. Dann stellt sich mir die Frage, worauf das Stück eigentlich hinauswill. Mein Problem ist, dass der Fokus zu sehr auf der technischen Realisierung und Rekomposition der eigenen Opernstücke liegt und darin für mich als Zuschauer die Aussage nicht wiedererkennbar ist. Vielleicht hätte ich mir die Oper dafür mehrfach anschauen müssen, das werde ich aber nicht machen können, finanziell, technisch, ressourcenmäßig. Aber, ich finde es grundsätzlich gut, dass wir Diskussionen über eine zeitgenössische Oper haben können, die mit so vielen Ressourcen in einem Opernhaus aufgeführt wird.

Katja Heldt & Brandon Farnsworth

V I D E O - O P E R

Moritz Eggert & Broken Frames Syndicate Kairosis Online

In der Pandemie wurden viele Konzerte in den digitalen Raum verlegt. Aber meistens handelte es sich um einen Ersatz für das, was man eigentlich in Präsenz erleben wollte. Der Klarinetist Moritz Schneidewendt vom Ensemble Broken Frames Syndicate war wohl damit nicht zufrieden. Gemeinsam mit dem Komponisten Moritz Eggert entwickelte er ein neues Format, das den digitalen Raum als Zuhause definiert. So entstand die interaktive Video-Oper *Kairosis*. Mit voller Begeisterung für diese Mischung aus Oper, interaktivem Film und Videospiel ließ ich mich mit meinem Laptop auf der heimischen Couch nieder und öffnete die seit Ende Oktober für jeden frei zugängliche Webseite: kairosis-videoopera.de.

Die Video-Oper beginnt in einer Halle, in der gerade ein Ensemble und eine Komponistin

für ein Konzert proben. Hier herrscht jedoch eine seltsame Stimmung, nicht nur, weil sich manche Figuren wie NPCs, also im Game nicht anspielbare, sondern vom Computer gesteuerte Figuren verhalten, sondern auch aufgrund einer gewissen Feindseligkeit gegenüber der Komponistin. In den dunkel gefilmten Szenen voller surrealistischer Elemente herauszufinden, was dahinter steckt, ist nicht nur der Hauptstrang der Geschichte, sondern auch die Aufgabe der Zuschauer*innen. Denn man kann als eben jene Komponistin eine Entscheidung treffen, beispielsweise einem maskierten Mann zu folgen oder zu einem vereinbarten Treffen zu gehen. Aber nicht jede Entscheidung treibt die Geschichte voran. Manche Entscheidungen bringen die Komponistin in Gefahr, so wie ich es bereits mit der zweiten Entscheidung tat, nach der die Komponistin erschossen und zur Anfangsszene zurückgeschickt wurde.

Beim erneuten Ansehen der Titelsequenz bemerkte ich den Widerspruch im Titel: Abweichend vom altgriechischen Begriff des Kairos für den günstigen, aber einmaligen Moment einer Entscheidung, wird bei *Kairosis* die Wiederholung als integraler Bestandteil angedeutet. Durch die unvermeidbaren Wiederholungen von Szenen und die dadurch entstehende spiralförmige Zeitstruktur fühlt man sich, als ob man in einer Zeitschleife gefangen wäre. Diese einzigartige Zeitwahrnehmung, die wohl ausschließlich in digitalen Formaten erlebbar ist, wird auch musikalisch durch die kreisenden Motive und die leitmotivische Behandlung von Themen verstärkt. Besonders an Entscheidungspunkten, an denen der Zeitfluss stoppt, schaffen die Inszenierung und die minimalistische Wiederholung der Klänge mit subtilen Veränderungen äußerst dichte Momente.

Nach knapp einer Stunde erreichte ich eine von sechs möglichen Schlusszenen. Die Neugier auf die anderen Handlungsstränge ließ mich gleich noch einmal von vorne spielen. Doch je länger ich im Labyrinth von Zeitschleifen herumirrte, umso schwächer wurde die immersive Kraft dieses Formats. Denn die kaum nachvollziehbaren Konsequenzen der

Entscheidung, die einerseits eine interessante mysteriöse, videospiegelartige Atmosphäre schaffen, enthüllen andererseits nach und nach das Geheimnis, dass es hier eigentlich keine freien Entscheidungen gibt, die einen direkten Einfluss auf die Handlung haben, sondern nur vorprogrammierte komplexe Handlungsstränge, denen man folgen muss, ohne zu verstehen, warum. Zudem erweckt das Geheimnis-Sammel-System den Eindruck, dass nur der Schluss mit allen zehn Geheimnispunkten das einzige wahre Ende der Geschichte ist.

Als ich irgendwo in der x-ten Zeitschleife zu müde wurde und den Browser schloss, war meine anfängliche Begeisterung etwas getrübt. An die technische und dramaturgische Grenze der Welt von *Kairosis* stößt man früher als erwartet – oder vielleicht, wie erwartet, wenn man den nicht-institutionellen Produktionsumfang berücksichtigt. Aber dennoch zeigt diese Video-Oper das große Entwicklungspotenzial dieses Formats und des digitalen Raums insgesamt und regt dazu an, über das spannende Feld der digitalen Narrativität nachzudenken. Und die experimentelle Einbindung der heutigen individuellen Hör- sowie Konsumgewohnheit von Musik ist wegweisend sowohl für die anderen Produzenten und als auch für das Publikum der Neuen Musik, das bisher in Bezug auf Digitalität tendenziell immer einen Takt zu spät zu reagieren schien.

Moonsun Shin

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

Matter of Facts Studio A(ida) to Z(ero)

14.–16. Juni 2024, Mousonturm Frankfurt

Das letzte Mal in einem Kneipenquiz? Lange her. Doch an diesem Abend betritt die Performance Artist ASJA die Bühne und fordert die Zuschauer:innen zu einem Kneipenquiz heraus. Sie spielt Ausschnitte aus berühmten Opern,

das Publikum soll die richtige Antwort hineinrufen. Während einige Antworten wie Monteverdis *L'Orfeo* oder Händels *Rinaldo* noch den Erwartungen entsprechen, verfremden sich die Beispiele zunehmend. So sind die Version des Walkürenritts aus *APOCALYPSE NOW*, eine ägyptische Version der Rache-Arie aus dem Album *Mozart l'Égyptien 2* und ein Werbejingle über Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt* zu hören. Direkt lockert sich die Stimmung und gleichzeitig deutet sich die Krux des Abends an: die Verstrickung der Oper mit einer Geschichte des Kapitalismus und Kolonialismus. Irgendwann geschieht dann das Erwartbare: der Triumphmarsch aus *Aida* erklingt, vier Instrumentalist:innen erscheinen und ASJA verschwindet, nur um selbst als Aida gekleidet zurückzukehren, damit sie uns von der Sopranistin und Aida-Darstellerin Leontyne Price erzählen kann.

Ausgehend von der Anekdote, dass die Zuhörer:innen bei Prices letzter Performance 42 Minuten geklatscht haben sollen, stellt ASJA Überlegungen über die Energiegeneration eines solchen Publikums an, während ein kniehohes Modelkraftwerk, das mit einer Palme das einzige Bühnenelement bildet, anfängt Rauch abzusondern. Die in der Programmbeschreibung angedeutete Auseinandersetzung mit dem Klimawandel kommt über diese Frage der Energiegeneration jedoch nicht hinaus.

Dann wird eine der ersten musikalischen Nummern eingeleitet, in der diese letzte Performance Prices vom Band erklingt, verzerrt, wie eine sprunghafte Platte ein- und ausblendend, untermalt von einer Klangfläche aus Pauke, Oud, Kontraktarinette und Kontrabass. An einem Punkt hinterfragt ASJA die Stimmungsunterschiede ihres Instrumentariums und resümiert, dass mit der Industrialisierung eine höhere Stimmung bevorzugt wurde, um lauter spielen und somit größere Spektakel bieten zu können, was musikalisch prompt in einen minimalistischen Jam mündet, in dem diese Unterschiede ausgelotet werden.

Leontyne Price ist sicherlich der rote Faden des Abends. Es wird auf die ständige Reduzierung ihrer Opernkariere auf die Rolle der Aida

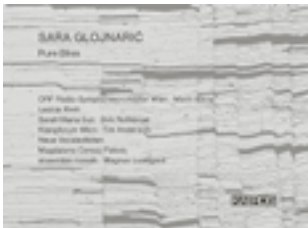
und somit auf ihre Hautfarbe aufmerksam gemacht. Dieses Beispiel von Leontyne Price hat nicht an Relevanz verloren, wie die vier *Otello*-Aufführungen im Rhein-Main-Gebiet diesen Frühling gezeigt haben. Dass die Andersheit gegenüber der Mehrheitsgesellschaft Otellos nicht mehr durch Blackfacing ausgedrückt wird, ist lobenswert. Gleichzeitig wäre das Casting von schwarzen Sängern ebenso reduzierend. Gut nur, dass sich anscheinend keine passenden Darsteller finden ließen, sodass in allen vier Inszenierungen die Hautfarbe Otellos totgeschwiegen wurde.

Schlussendlich verwirft ASJA den Triumphmarsch der Oper. Stattdessen schlägt sie ihre Version des Triumphmarsches vor und mit einer Free Noise Improvisation der Instrumentalist:innen ruft sie in punktigen Shouts T. S. Eliots *Triumphal March* aus; eines von Eliots Gedichten, in dem er sich mit der propagandistischen Macht eines Triumphmarsches auseinandersetzt, die menschenverachtende Wirklichkeit von Kriegen auszublenden. Nach dieser inhaltlichen Schlusslinie wird die Palme auf der Bühne in ihre Einzelteile zerlegt und als eine Insel für den Chor verwendet, der in ruhigen Vokalimprovisationen ausklingt.

Es steht außer Frage, dass man die Oper als Institution und insbesondere die Opern des 19. Jahrhunderts kritisieren kann und sogar muss, wo sie als Repertoirestücke heute noch Aktualität haben. *A(ida) to Z(ero)* zeigt, dass *Aida* auf Grund ihrer Verbindung zur Kolonialgeschichte Ägyptens, zum Suezkanal als ihrem Symbol, aber auch zum überkonsumierenden Weltkapitalismus mit seinen riesigen Schiffsflotten dazu einlädt. Dass dieser Überkonsum damit enden wird, dass wir, wie der Chor, am Ende nur noch kleine Inseln übrig haben werden, ist nicht mehr unrealistisch. Dennoch zeugt die Tatsache, dass sich innerhalb von *A(ida) to Z(ero)* auch nicht inhaltlich mit dem Libretto auseinandergesetzt wird, von mangelnder Differenzierung. Brennende Themen wie der Klimawandel oder der Kreuzfahrkapitalismus werden nur angeschnitten und gehen in der Sprunghaftigkeit des Abends unter.

Eine Kampfansage an die Oper ist *A(ida) to Z(ero)* nicht. Dafür ist es im Inhalt zu zahm und entwickelt keine Alternative zur Oper – außer vielleicht, gar nicht mehr hinzugehen. So verlässt man den Saal zwar durchaus unterhalten und nachdenklich, Dringlichkeit und Agency entstehen jedoch nicht.

Christian Gregori



C D

Sara Glojnaric
Pure Bliss
 Kairos

Popkultur, ihre sozialpolitischen Folgen und ihre Ästhetik, Nostalgie, kollektive Erinnerungen und das große Netzwerk an popkulturellen Daten: mit diesen Dingen setzt sich Sara Glojnaric in ihrer neuen CD *Pure Bliss* – auf Deutsch: reine Glückseligkeit – auseinander. Dabei thematisiert sie nicht nur biografisch bedingte, individuelle Nostalgie, sondern eine Nostalgie zweiten Grades, die im kollektiven Gedächtnis an die nächste Generation weitergegeben wird. Die 33-jährige kroatische Komponistin komponiert sonst Opern, Orchester- und Kammermusikstücke, Videoarbeiten, multimediale und multisensorische Werk.

Die Stücke auf der CD sind um das namensgebende Werk *Pure Bliss* herum symmetrisch gespiegelt: Der erste Track ist aus der Werkreihe *sugarcoating*, der zweite aus *Latitudes*, der nächste aus *Artefacts*. Es folgt das Mittelstück, dann spiegelt sich die Reihenfolge: *Artefacts*, *Latitudes*, *Sugarcoating*.

Durch ein paar Sekunden Stille am Anfang und Ende jedes Tracks kann das Gehörte kurz auf den Hörer wirken, wenn man denn die Platte am Stück hören will – sehr angenehm.

Die ersten Töne des Albums – hölzerne, klappernde Schläge auf dem Rand einer Snare Drum – erinnern, dem Titel *sugarcoating #4* (2022) widersprechend, an die Probendisziplin einer genervten Dirigent:in, die mit dem Taktstock auf ihr Notenpult schlägt. Für Viele das Gegenteil von Glückseligkeit – und genau das beabsichtigt Glojnaric auch: Der Track heißt nicht umsonst *sugarcoating*; diese Werkreihe soll laut Booklet glänzend-süßen Zuckerguss darstellen, der Darunterliegendes verdeckt. Glojnaric nimmt sich dafür das Million Song Dataset zur Hilfe – ein Algorithmus, der Metadaten von Popsongs analysiert und in diesen die Prinzipien von zunehmender Lautstärke und anziehendem Tempo innerhalb der Songs erkannt hat.

In *sugarcoating* sind diese Prinzipien deutlich hörbar: Die neun Instrumente des Ensembles spielen teilweise wild schnatternd durcheinander, teilweise werden sie zusammen kontrolliert lauter und schneller.

Latitudes hat das Annähern an die Partitur durch diszipliniertes Wiederholen als Thema. Dabei ist es das Ziel, die eigene persönliche Bestleistung zu erreichen. Die Saiten des Flügels sind bei *Latitudes* mit Patafix präpariert; auf diese Weise werden konkrete Tonhöhen zweitrangig und die unterschiedlich langen Tonleiter-Strecken rücken in den Fokus.

Artefacts #2 für Drumset und Sopran baut auf den Top 20 Schlagzeugintros berühmter Rocksongs der 1980er und 1990er Jahre auf. Die Komposition ist auf eine aufregende Art unruhig, mit Gesang (expressiv und temperamentvoll), der am Anfang – trotz tadelloser Ausführung und Stimme der Solistin – etwas wie ein quietschendes Gummi-Huhn wirkt, das am Hals gepackt und ordentlich durchgerüttelt wird.

Pure Bliss beschreibt die Komponistin selbst als ein »sehr ehrliches und zartes Stück«. Sie hat das Klangforum Wien nach persönlichen »Gänsehaut-Momenten« in der Musik gefragt

und diese – wenige Sekunden langen – Lieblingsstellen aneinandergereiht sowie zeitlich ausgedehnt. Dadurch ist Nostalgie hier sehr präsent – wohlige Wärme und Freude machen sich breit. Das wird jedoch immer wieder von etwas gruselig anmutenden Einfärbungen unterbrochen – wie als Erinnerung, dass Glückseligkeit nie vollkommen ist.

Sara Glojnaric spielt in den auf *Pure Bliss* zu hörenden Werken mit bereits bekannten Motiven und Prinzipien aus der Popmusik; dabei stellt sie diese in einen gänzlich neuen Kontext. Genauso spielt die Track-Anordnung mit ihrem Wiedererkennungswert. Das Album kann dadurch auch Menschen, die üblicherweise keine neue Musik hören würden, in seinen Bann ziehen. Das Anhören ist trotz knapp 70 Minuten Spieldauer kurzweilig und die Stücke voller erfrischender Ideen. Einige dieser Ideen werden jedoch mit dem Format der CD nicht authentisch übermittelt, da die Werke mit »tape and video«, also mit Audio- und/oder Video-Zuspiel komponiert sind; bei vier der sieben Nummern werden vorher aufgenommene Ton- oder Videospuren parallel zur Live-Performance zugespielt. Die Aufnahmen auf der CD unterscheiden selbstverständlich nicht zwischen Live-Performance und Zuspiel, somit fallen Differenzierungen bezüglich der Klangerzeugung schwer. Während mancher Video-Sequenzen ist auf den Tracks teilweise schlichtweg Stille. Das tut dem Hörerlebnis jedoch keinen Abbruch.

Marla Steiner

F E S T I V A L

Transart

12.–29. September 2024,
Südtirol

Wie viel *l'art pour l'art* darf ein Festival in Kriegs- und Völkermordzeiten vertragen? Diese Frage kam immer wieder auf bei der 24. Ausgabe vom Südtiroler »Festival of Contemporary Culture«

Transart. Ob Louis Andriessens elektronische Verarbeitung von Mussolinis Stimme (*Il Duce*, 1973), die im frisch renovierten und vom italienischen Führer angeregten Bozner Siegesdenkmal wiederhallte, dafür gereicht hat, bleibt fraglich. Man muss wissen, dass dieses urfaschistische, vor Übermut strotzende »Schandmal« (Kosename der deutschsprachigen Einheimischen) vor zehn Jahren zum Sitz eines Dokumentationszentrums umgestaltet wurde, in dem der Faschismus eben nicht explizit verurteilt wird. Nicht vergessen: In Italien und – schwer zu glauben – damit auch in Südtirol sind zurzeit Postfaschisten maßgeblich an der Regierung beteiligt.

Dass man kein jüngerer Zeugnis gegen Totalitarismus als eine 51-jährige Tonbandkomposition finden konnte, spricht Bände, ebenso wie die Fokussierung auf einen vor knapp 80 Jahren gestorbenen Diktatoren, während heute Despoten und Kriegsherren aller Arten wie Pilze aus dem Boden schießen. Mussolinis in einer Endlosschleife geloopten Worte wollten in Andriessens Stück kein Ende nehmen, bis sie schließlich auf der Aufnahme von den Jubelrufen seiner Anhänger überwältigt wurden und nur noch eine dumpfe, unerträglich laute, mörderischen Kriegslärm evozierende Klangmasse übrigblieb.

Immerhin war ein *Wars in Words* betitelter Leseabend der (auch vor Netanjahus Angriff auf den Libanon) brennend aktuellen Kriegsthematik gewidmet. Im Mittelpunkt standen Texte der syrischen Dichterin Kholoud Charaf und des ukrainischen Dichters Yevgenyi Breyger mit anschließender Fragerunde. Eine Publikation dazu ist vorgesehen, um im immerwährenden Wirbel der Kriegspropagandaflut den Standpunkt der Opfer nicht aus den Augen zu verlieren.

Und wie sollte man den exquisiten Dada-Abend der Dalle-Nogare-Stiftung einordnen? Dessen zwei Teile thematisierten das Verhältnis des Klanglichen mit dem Visuellen. Christian Marclays *Shuffle* wurde von einem Bassklarinettenisten und einem Basssänger interpretiert und bot den Zuhörer:innen begrenzte

Möglichkeiten zur Teilnahme an einer Jazz-Improvisation, während in der Tanznummer ohne Tanz *The Act of LemoDada* Akemi Takeya ihre Absicht, eine Antikriegs-Thematik anzu-reißen, weder überzeugend noch wirklich ver-ständlich umsetzen konnte.

Dieses Verhältnis von Klanglichem und Vi-suellem darf man übrigens getrost als (nicht sonderlich originellen) Leitfaden für das ganze Festival betrachten, weg vom auratischen Be-griff der »absoluten Musik«, hin zu Kompromis-sen mit unserer bildlich ausgerichteten Kultur- und Kommunikationslandschaft. In den *Dances for Lucia Dlugoszewski* wurden Choreografien zu Stücken der US-amerikanischen Tänzerin, Choreografin und Komponistin aufgeführt, die jüngst vom Klangforum Wien wiederentdeckt und in einer preisgekrönten CD gefeiert wur-den. Die zu hörenden Klänge selbst waren zwi-schen Gestualismus und den erweiterten Spiel-techniken der 1960er Jahre anzusiedeln – die allerdings 60 Jahre später schon längst Unter-richtsstoff in jedem Kompositionsstudiengang geworden sind.

Am Ende waren von den insgesamt 17 Ver-anstaltungen lediglich sechs eindeutig als rein musikalisch einzustufen: Das *live concert* des russischen Live-Acts Shortparis, der *Ascen-sion* mit Berglifen des ebenfalls russischen Komponisten Alexander Manotskov, das all-jährlich eigens von Montréal aus (Festival Mu-tek) eingeladene Clubbing, das auf der Seiser Alm platzierte Freiluftkonzert *Inaudito/Un-erhört*, eine chinesische Neuvertonung des *Lieds von der Erde* von Xiaogang Ye, schließlich der Höhepunkt im Bozner Siegesdenkmal mit *Ordnung und Struktur* der Komponistin Iris ter Schiphorst zwischen Andriessens *tape music* und Luigi Nonos *Fragments – Stille, An Diotima*.

Die Stille von Nonos Quartett nach der auf-brausenden Stimme des Duce, und dies in ei-nem so unseligen, unheimlichen Ort: Das nenne ich einen guten Wurf von Peter-Paul Kainrath, dem künstlerischen Leiter von Transart. Der Hölderlin'sche Verweis im Titel von Nonos Quar-tett spielte bekanntlich auf das Scheitern der Ideale der Französischen Revolution bzw. der

Utopie des Kommunismus an. 1980 hatte man noch wenigstens eine Utopie, von der man sich verabschieden konnte...

Pierluca Lanzilotta



B U C H

Theodor Lessing Der Lärm

Friedenauer Presse 2023 [1908]

Bereits seit den 1990er Jahren verlegt man bei Matthes & Seitz Berlin Texte von Theodor Lessing. Seit damals müsste also eigentlich bekannt sein, dass dieser Lessing ein unheim-lich breites Feld an Themen beackerte, von denen heute noch viele aktuell sind. Er reflek-tierte literarisch über Blumen und Tiere, war aber genauso fähig, beißend Adolf Hitler und seine Gefolgsleute zu geißeln, als diese an die Macht strebten. Dennoch ist der 1872 in Hannover als Sohn einer jüdischen Arztfamilie geborene und 1933 von Nationalsozialisten in Marienbad ermordete Philosoph und Kultur-kritiker immer noch ziemlich unbekannt. Viel-leicht ändert sich dies bald in Musikkreisen, jetzt wo im M&S-Imprint der Friedenauer Presse Lessings *Kampfschrift gegen die Ge-räusche unseres Lebens* unter dem prägnanten Titel *Der Lärm* veröffentlicht worden ist.

Lärm, das ist für Theodor Lessing eigentlich alles, was ungewollt und ungefiltert ins Ohr ein-dringt, egal ob es sich um Straßengeräusche oder Musik aus dem Grammophon (heute: Smartphone) handelt. Permanenter Klang im All-gemeinen gefällt Lessing eigentlich nicht. Und

warum? Alle Geräusche, die als ungewünschter Lärm auftreten, betäuben ihm zufolge den menschlichen Geist und rauben ihm seine Konzentrations- und Schaffenskraft. In guter frühsoziologischer Manier untersucht Lessing die Geräusche der Welt also in ihrem Einfluss auf »den Menschen« und seine »Kultur«. Kultiviert ist, wer zuhört und nur bedacht spricht: »Kultur ist Entwicklung zum Schweigen! – Selige Ruhe liegt über allem Vollendeten.«

Der unvollendete, immer weiter fragmentierte Alltag des modernen Menschen ist das Gegenteil dieses großen Werkideals einer lärmfreien Ästhetik und Lebensphilosophie, für das Lessing die größten Autoritäten zitiert. Schopenhauer, Dante, Platon, Carlyle, Kant: Die Liste der weißen Eminenzen ist lang. Mit ihnen im Rücken werden im vierten Kapitel einzelne Geräusche wie das Peitschenknallen, der Verkehrslärm oder auch Kirchenglocken penibel und stilecht attackiert. Für Lessing ist das alles lästig, heute samplet man es mit Vergnügen. Aber die Agenda des Kulturphilosophen erschöpft sich nicht in dieser selbsterklärten Denunziation. Für Lessing war der Lärm ein Signum einer komplexen Zeit, ein Phänomen der Moderne, das für unterschiedliche Wissenschaften von Bedeutung sei, die er im Vorwort auflistet: »Tonpsychologie, Musik, Otologie, Physiologie der Sinnesempfindungen, Psychophysik, [...] Hygiene [und] die Wirtschafts- und die Sozialpolitik« – überall lärmt es. Entsprechend ist seine Suada gegen unangenehme Geräusche verknüpft mit einer konkreten politischen Mission, die das fünfte und letzte Kapitel ausführt: Er setzte sich gezielt für einen »Rechtsschutz wider den Lärm« ein, analysierte dafür geltendes preußisches Recht und formulierte einige Verbesserungsvorschläge. Und die waren, wie Jan Thiessen in einem kenntnisreichen rechtshistorischen Nachwort detailliert ausführt, auch tatsächlich einflussreich und notwendig. Lessing blieb also trotz aller Lärmneurosen nicht bei persönlichen Aversionen stehen, sondern hatte immer Wege zur Förderung der menschlichen Gemeinschaft im Blick.

Natürlich wird Lessing dadurch nicht zu John Cage, seine Geräuschphilosophie keine Musikästhetik. Aber sie ist eine Perspektive auf Klang als soziales Phänomen und darin ein wichtiger Text aus einer Zeit, die musikgeschichtlich oft einfach mit den revolutionären Geräuschtheorien des Futurismus, allen voran Russolos *L'arte dei rumori* gleichgesetzt wird. Doch Russolo und Co. lebten eben nicht im luftleeren Raum, sondern in einem größeren Diskursfeld, in dem auch immer wieder deutliche Kritik am Lärm aufkam. Lessing ist ein wichtiger Akteur in diesem Feld. Man muss weder seiner Geist-Alltag-Dialektik folgen noch die heutige »Lärmverschmutzung« der Welt mit ihm im Rücken dämonisieren, um dies anzuerkennen. Lärm ist, das zeigt dieses Buch noch 116 Jahre nach seiner Niederschrift, ein elementares Phänomen sowohl der physiologischen Wahrnehmung wie auch der Gesellschaft – und darin doppelt relevant für das Leben in der Welt. Und mitunter wird er auch Musik, aber das ist noch einmal eine andere Geschichte.

Lukas Hermann



L P

Roj osa
Azbestni krovovi
Kopaton

Mit seinem eindrucksvollen schwarz-weißen Cover ist dieses Album von Roj osa ein Blickfang: Die Gruppe hat sich mit roten Lettern auf dem Sleeve einer LP mit dem bedeutungsschwangeren Titel *Azbestni krovovi* verewigt

– »Asbestdächer« heißt das. Der Stil des Grafikers Danijel Žeželj hat Wiedererkennungswert, spiegelt intuitiv die Poetik hinter diesem Debütalbum des Trios Roj osa wider. Das kleine unabhängige Label Kopaton legt damit seine dritte Produktion vor, für die das Team der komponierenden Musiker Alen und Nenad Sinkauz Material beisteuert. Roj osa, das ist kroatisch für »Wespenschwarm«, ist in der örtlichen Szene experimenteller und improvisierter Musik bekannt: neben Alen (Bass und Effekte) und Nenad (E-Gitarre, Midi-Gitarre, Live-Elektronik) wirkt seit kurzem auch der Schlagzeuger Marco Quarantotto mit. Mit ihm reisen die Sinkauz-Brüder zurück zu ihren Anfängen, als sie in der Band East Rodeo zusammenarbeiteten und in den Räumlichkeiten des legendären Kulturzentrums Roj in Pula an der Adriaküste vor der kroatischen Kreativszene auftraten.

Das Album mit sieben Titeln besticht durch ein reichhaltiges Klangmaterial, das gekonnt miteinander kombiniert wird, dabei charakteristische Elemente der zeitgenössischen elektroakustischen Musikpraxis bewahrt und doch höchst individuelle Profile der drei beteiligten Musiker zeichnet. Der erste Track ist gar nicht kalt, wie sein Titel »Piatto freddo« suggeriert, sondern eine Kaskade energetischer und radiofon klingender Teile, die viel Wirkung dadurch entfalten, dass es in ihnen immer wieder neue, anregende Dinge zu entdecken gibt. »Tu si di si« (»du bist, wo du bist«), das zweite Stück auf der A-Seite der LP, zeigt Roj osa zeitlich ausgedehnt und in Kollaboration mit dem Altsaxophonisten Grgur Savić, gefolgt vom vielschichtigen »Rupe« (Löcher). Die andere Plattenseite beinhaltet drei Tracks: In »Sjena« (Schatten) steuert der frei dahinfließende Strom von Quarantottos Schlagzeugspiel einen dynamischen Hintergrund bei, auf dem sich im Dialog dazu die musikalischen Reflexionen von Nenad Sinkauz' Gitarre bildet. Das ist auch der Mann hinter dem kurzen elektronischen »Intermezzo«, in dem sich viel vom Klanggeschehen des gesamten Albums verdichtet. Die gemeinsamen musikalischen und geografischen Hintergründe der drei Beteiligten verflechten sich in Themen, die Probleme

solcher lokalen Gemeinschaften berühren, deren Identität durch die industrielle Vergangenheit und den anhaltenden Kampf um die Erhaltung einiger der inoffiziellen natürlichen Markenzeichen der Stadt Pula geprägt wurde. Dies spiegelt sich besonders deutlich in dem fast meditativen, leicht dystopischen Schlusstrack »Molo Carbone« wider. Will man das alles unter dem Aspekt von Genres beschreiben, merkt man, dass sie für Roj osa *passés* sind: Gattungsgrenzen sind es nicht, die die Kontur des musikalischen Verlaufs und den Gesamtsound der Band ausmachen. Ganz gleichgültig, ob es um Musik für den Film, das Theater, den zeitgenössischen Tanz oder für Live-Formationen geht: Es sind die Freiheit, Unmittelbarkeit und Intuition im Entstehungsprozess dieser Musik, die den Kern von Roj osa ausmachen. Mit *Azbestni krovovi* haben sich die Initiatoren des ersten kroatischen Plattenlabels für experimentelle Musik auf eine interessante musikalische Reise begeben, deren nächste Stationen sicherlich die unterschwellige mediterrane, gleichzeitig industriell aufgeladene musikalische Bildsprache dieser Band weiterentwickeln wird.

Karolina Rugle

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker

B U C H

Elena Biserna (Hg.)
**Going Out – Walking, Listening,
 Soundmaking**
 umland editions

»Soundwalking« nennt Biserna die künstlerische Disziplin, die sie in der von ihr herausgegebenen Monographie *Going out – Walking, Listening, Soundmaking* untersucht. Dabei wird schnell sichtbar, wie vielseitig und umfassend das Feld ist: Über 500 Seiten erstreckt sich die Zusammenstellungen an Positionen, die sich auf ganz unterschiedliche Art und Weise mit dem Verhältnis von Körper, Umwelt und Sound

beschäftigen und dabei gar nicht nur das Laufen verhandeln, sondern auch die damit verbundenen Modi vom In-Der-Welt-Sein sowie Wahrnehmung und Produktion von Klängen.

Im einleitenden Essay von Elena Biserna werden zunächst die historischen Pfade der Soundwalks nachgezeichnet, die die Autorin in Verbindung mit Walter Benjamins Begriff des Flaneurs und den psychogeografischen Experimenten der Situationisten im Paris der 1950er Jahre bringt. Der Buchtitel *Going Out* verweist dabei auf einen künstlerischen Einsatz des Laufens, der den »urbanen Raum als Kontext« (S. 38) entdecke und damit über den gewöhnlichen Gebrauch des Laufens hinaus gehe. Laufen, so Bisernas Betrachtung, sei eine Praxis der Beziehung zwischen Körper und Umwelt, die die Umgebung erfahrbar mache und gleichzeitig neuen Raum erzeugt.

Die 1960er Jahre mit Fluxus und John Cages Impulsen zu einer Ästhetik des Hörens werden dabei ebenso behandelt wie das World Soundscape Project an der Universität Vancouver, bei dem die Produktion und Archivierung von Field recordings im Fokus steht und dadurch das Laufen eher die künstlerische Praxis ist als tatsächlicher Gegenstand des Produktes. Die Grenzen zwischen Produkt und Produktion verschwimmen im Soundwalk zunehmend und die Teilnehmenden sind nicht selten produzierende und rezipierende zugleich. Etwa in den *site readings* von Pamela Z (2011), bei denen das Publikum angeleitet wird, die Strukturen der Umgebung von Downtown Manhattan als Partitur zu lesen und in Klängen zu interpretieren.

Nach dem einleitenden Essay, in dem die diversen theoretischen Ebenen der Soundwalks anhand von Praxisbeispielen vorgestellt werden, sind im zweiten Teil unter thematischen Schwerpunkten Beiträge in Form von Werkberichten, Arbeitsbeispielen, Partituren, Interviews und Kurzsays zusammengetragen. Arbeiten zu alternativen Kartografien, dem Körper in der Stadt, Alltäglichkeiten und Öffentlichkeit sind einige der Themen, zu denen die Herausgeberin Elena Biserna Texte zusammengetragen hat. Dadurch ergibt sich eine umfangreiche

Materialsammlung, die einen tiefen Einblick in die überraschend üppige Welt der Soundwalks gibt. Die Fülle an Arbeiten ist beeindruckend und wohl selbst als Statement zu verstehen: Der urbane Raum gehört schon längst auch der (Klang-)Kunst! Teilweise durch eigene Recherche der Herausgeberin entstanden, teilweise mittels Open Calls zu spezifischen Themen akquiriert, ist das Kompendium in seiner Vielfalt inspirierend. Die Positionen innerhalb der einzelnen Sektionen wiederholen sich jedoch manchmal oder erscheinen wie Verlängerungen der eingangs ausgeführten Überlegungen von Biserna selbst. Der Schwerpunkt liegt hier eindeutig auf der sozialen Dimension und weniger auf der theoretischen Betrachtung.

In der Übersicht der ganz unterschiedlichen Beiträge und Ansätze, die hier unter dem Aspekt des Laufens in sound-basierten Künsten zusammengetragen werden, fasziniert die unterschiedliche Medialität der Arbeiten zwischen technischen Hilfsmitteln, klassischem Instrumentarium und Körperlichkeit, in der die verschiedenen Performances stattfinden. Dass die Soundwalks schon in den 1960ern politisch waren und die impliziten Machtverhältnisse des öffentlichen Raumes zum Thema nahmen, überrascht dabei nicht. Es lässt sich eine kontinuierliche Arbeit an ähnlichen Themen wie Repräsentation und Sichtbarkeit erkennen; politisch im Sinne des Spiels mit Gewohnheiten und Normen und die Freiheit, diese in Frage zu stellen.

Jonas Harksen

„Sechs Uhr. Aufstehen,
Zähne putzen und dann los.
Butterbrot auf die Hand,
viel zu spät, los zum Bus!“

Uraufführung 16. November 2024
Tischlerei der Deutschen Oper Berlin

immermehr

Musiktheater für, von und mit Kindern, empfohlen ab 8 Jahren

21 Vorstellungen bis 30. Dezember 2024

*Komposition von Gordon Kampe
auf einen Text von Maria Milisavljević
Musikalische Leitung Christian Lindhorst
Inszenierung Franziska Seeberg
Mit dem Kinderchor und Sänger*innen
der Deutschen Oper Berlin*

€ 25 / ermäßigt € 10
Infos und Karten www.deutscheoperberlin.de | 030 343 84 343



ECLAT

FESTIVAL
NEUE MUSIK

IM
THEATERHAUS
STUTTGART

WWW.
ECLAT
.ORG

05.02.-
09.02.
2025

