

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 Konzertort 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 Raumerfrischer 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