

P-01/2025 10,50 €

142

POSITIONEN

Texte zur aktuellen Musik

Bühnen bahnen

Brigitta Muntendorf x Dagmar von der Ahe SPECIAL Brigitta Muntendorf

JA, MAI

2.–11.5.2025

Das Festival für frühes und zeitgenössisches Musiktheater

| | | | | |
|----|--------|--|-----------------|--|
| Fr | 2.5.25 | DAS JAGDGEWEHR <i>Premiere des Opernstudios</i> | Thomas Larcher | Francesco Angelico <i>Musikalische Leitung</i> Ulrike Schwab <i>Inszenierung</i> |
| Sa | 3.5.25 | MATSUKAZE <i>Premiere des Opernstudios</i> | Toshio Hosokawa | Alexandre Bloch <i>Musikalische Leitung</i> Lotte van den Berg, Tobias Staab <i>Inszenierung</i> |

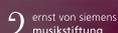
Gareth McConnell/Sorkka, Dream Meadow/12019

BAYERISCHE STAATSOPER

Innovationspartner



Mit freundlicher Unterstützung der



Global Partner der Bayerischen Staatsoper

Voice Killer

Miroslav Srnka

Urauf-
führung

13. BIS 23. JUNI 2025

MUSIK
THEATER
AN DER WIEN

sonic explorations

sound art

contemporary music

Geneva

Archipel festival 4-13.4.25

Inger Hannisdal
Karen Keyrouz
Aya Metwalli
Léo Duplex
Emma Souharce
Younna Saba
Radwan Ghazi Mounneh
Rhodri Davies
Mara Winter
Natasha Barrett
Alireza Farhang
Farzia Fallah
Gwendoline Robin
Margrit Schenker
Eleni Ralli
Axel Kolb
Sébastien Roux
Farnaz Modarresifar
Natacha Diels
Flo Kaufmann
Jean-Philippe Gross
Vanessa Rossetto
Bint Mbareh
Richard Youngs
Tetsuya Umeda
Pascale Criton

Sandra Boss
Jacques Demierre
Alexis Degrenier
Clara Levy
Rudy Decelière
Léo Collin
Manon Fantini
Violeta García
Hampus Lindwall
Mike Cooper
Susan Alcorn
Ailbhe Nic Oireachtaigh
Newton Armstrong
Thierry Madiot
Martina Berther
Philipp Schlotter
Mike Majkowski
Kiko Esseiva
Ensemble Recherche
Phaedrus
Les Certitudes
Many Many Oboes
Ensemble Contrechamps
Eklekto
L'Orgue du voyage
And many more...

From noon
to midnight

Maison communale
de Plainpalais

www.archipel.org

Uraufführung 27. April 2025
Vorstellungen: 30. April; 1./3. Mai 2025
Tischlerei der Deutschen Oper Berlin

Musiktheater der nächsten Generation

Neue Szenen VII

Drei Kammeropern von
Zara Ali, Haukur Þór Harðarson und Huihui Cheng

*Im Rahmen eines internationalen Wettbewerbs
wurden drei Teams aus Komponist*in und Autor*in ausgewählt,
ein neues Musiktheaterwerk zu schreiben,
das als dreiteiliger Abend zur Uraufführung kommt.*

Text Hannah Dübgen / Sophie Fetokaki / Giuliana Kiersz
Inszenierung Sergei Morozov / Anna Sofie Brandsborg / Ruth Asralda
Es singen und spielen
Studierende der Hochschule für Musik Hanns Eisler

Infos und Karten

www.deutscheoperberlin.de | 030 343 84 343

€ 25 / ermäßigt € 10


DEUTSCHE OPER BERLIN
TISCHLEREI



WDR 3

WITTENER TAGE FÜR NEUE KAMMER MUSIK

02. – 04. MAI 2025



wittenerstage.de
wdr3.de

Eine Veranstaltung mit dem:

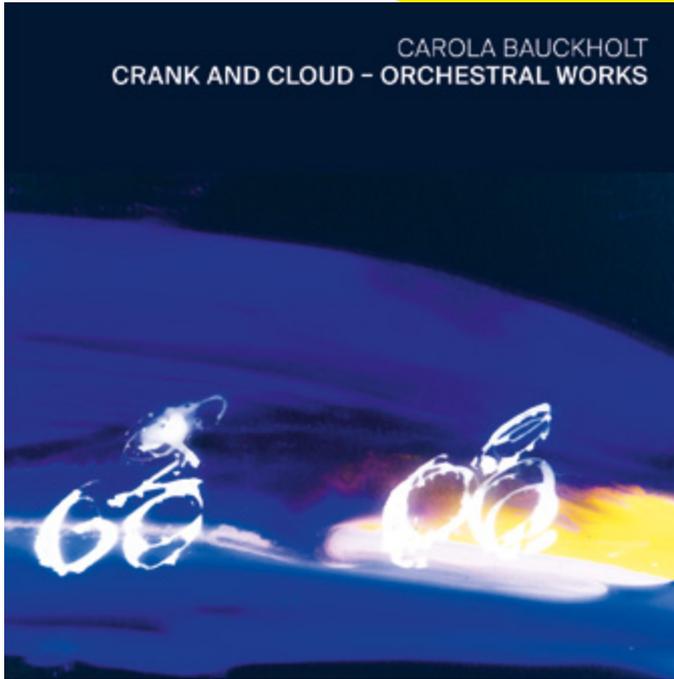
**KULTUR
FORUM
WITTEN**

Gefördert von:
Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



LWL
Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe

Wir sind deins.
ARD 1



CAROLA BAUCKHOLT
CRANK AND CLOUD - ORCHESTRAL WORKS

Doppel-CD Release!
**CAROLA BAUCKHOLT
CRANK AND CLOUD
ORCHESTRAL WORKS**
1996–2018 WE0044

Basel Sinfonietta
Chor und Symphonieorchester
des Bayerischen Rundfunks
Ensemble Resonanz
Janáček Philharmonic Orchestra Ostrava
HR-Sinfonieorchester
Tiroler Symphonieorchester Innsbruck
WDR Sinfonieorchester

Jaap Blonk, David Cordier, Salome Kammer,
Francesco Dillon, Reinhold Friedrich,
Truike van der Poel

Martyn Brabbins, Sylvain Cambreling,
Sian Edwards, Johannes Kalitzke, Emilio Pomarico,
Zsolt Nagy, Muhai Tang



HELLERAU
.org

**28.03. –
18.04.2025**

**32. Dresdner
Tage der
zeitgenössischen
Musik**

SSPORR



**May 14 - 18
2025**

20th Anniversary

Festival For Contemporary
Music & Soundart

**Bára Gísladóttir / Bastard Assignments /
Ensemble Garage / Lasse Schwanenflügel Piasecki
Nolan Lem / Marcela Lucatelli / Olga Szymula
Ragnhild May / Scenatet / Simon Løffler
and many more**

POSITIONEN 142

01/2025 Bühnen bahnen

- 8 **Impressum**
9 **Editorial**
- 11 **I BÜHNEN BAHNEN**
12 **Ämtertheater – Die Freie Musiktheaterszene in Berlin**
 von Konstantin Parnian
20 **Monstera deliciosa – Lettlands Oper des Widerstands**
 zwischen großer Bühne und freier Szene
 von Lauma Mellēna-Bartkeviča
30 **Das uneigentliche Musiktheater? Über digitale Räume im Realen**
 von Kornelius Paede
38 **Inszenierte Bedeutsamkeit: Musiktheater und Mikrotonalität Teil I**
 von Patrick Becker
46 **Horror-Opern. Gordon Kampe und Ulrich Kreppin im Gespräch**
 mit Fabian Czolbe
- 54 **Analyse: Kackophonie. Zur Retroperistaltik der Gedärme von Manuel Zwerger**
 von Jacob Esser
60 **Sechs Interviews mit einer neuen Generation von Musik-Kuratorinnen**
 von Patrick Becker
- 93 **II SPECIAL**
 Brigitta Muntendorf × Dagmar von der Ahe
- 97 **III POSITIONEN**
 68. Biennale di Musica di Venezia; Michel van der Aa, From Dust; Das Libretto
 im zeitgenössischen Musiktheater; Schwimmbadmusik; Handbuch der Oper;
 Music for Culture Wars; Seanaps Festival; 7 Mountain Records; ZfGM-Festival
 Leipzig; Festival Meakusma, Belgien; 67. Warschauer Herbst; dotolim, Seoul;
 Festival Winter Music; I. Baltic Contemporary Opera Network-Treffen; Donau-
 eschinger Musiktage; Maya Verlaak, Vanishing Point; 50. Festival Zeitgenös-
 sicherer Musik, Südtirol; Dystopia Sound Art Biennial; Hold the Line & tvvo:id,
 Kunstquartier Bethanien; Festival Minu, Kopenhagen; Terry Lyne Carrington,
 New Standards; Musik 21 Festival

Positionen. Texte zur aktuellen Musik

Gegründet 1988 von Gisela Nauck und Armin Köhler

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

Herausgeber Andreas Engström + Bastian Zimmermann

Chefredaktion Bastian Zimmermann + Patrick Becker

Lektorat Nikta Vahid-Moghtada

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

Cover Deutsche Oper Berlin, *IMMERSION*, UA am 20. September 2024 im Stadtbad Charlottenburg © Eike Walkenhorst

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 Rügler (Zagreb), Rūta Stanevičiūtė (Vilnius), Iuliia Bentia (Kyjiw), YAN Jun (Peking), Tomomi Adachi (Kanazawa), Giuliano Obici (Rio de Janeiro)

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

Redaktionsadresse

Positionen Magazin Bastian Zimmermann, Edelweißstraße 3, 81541 München

E-Mail redaktion@positionen.berlin

www.positionen.berlin

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

E-Abonnement Einzelheft 6 €, Jahresabonnement 22 €

ISSN 0941-4711

Positionen ist Mitglied im Netzwerk



radialsystem.de

radialsystem.de

»**B**ühnen bahnen« – aber wohin? Diese Frage stellt sich in einem Jahr, in dem sich vielerorts die Wogen erst glätten müssen: Sparmaßnahmen drohen, etablierte Institutionen wie auch die Freie Szene in prekäre Untiefen zu treiben. Doch keine Sorge: Wenn's eng wird, werden neue Bühnen vielleicht nicht mehr gebaut, aber immerhin neu gedacht. Und wo das Geld fehlt, hilft die Fantasie.

»Wenn's um Geld geht«, drehen sich Musikszene gerade gern nach Berlin, wo arm sein eben nicht mehr sexy ist und Haushaltskürzungen vorexerziert werden, die nichts Gutes erahnen lassen. Wie die Hauptstadt trotz prekärer Bedingungen ein Hotspot experimenteller Bühnenkunst sein kann, zeigt Konstantin Parnian mit seinem Text über die unabhängigen Musiktheaterkollektive an der Spree, die Aufführungsorte erobern und dabei nicht nur künstlerische, sondern auch soziale Grenzen verschieben. Was in Berlin die Freie Szene im städtischen Raum leistet, entfaltet in Lettland eine ganz andere Dynamik – und doch gibt es verblüffende Parallelen: Lauma Mellēna-Bartkeviča zeichnet das Bild einer alternativen Musiktheaterszene in einem Land, das nur über ein einziges großes Opernhaus verfügt.

Angesichts der globalen Herausforderungen im kulturellen Austausch, denen das zeitgenössische Musiktheater heute ausgesetzt ist, fällt es leicht, den Gang ins Digitale als Flucht vor der Wirklichkeit zu sehen. Ob und wie digitale Technologien jenseits von banaler Virtual-Reality-Gimmickry das Musiktheater aber auch erweitern können, fragt Kornelius Paede in seinem Beitrag und lädt dazu ein, es im Computerspiel *Der Fall Carmen* doch einmal selbst auszuprobieren. Patrick Becker sucht nach der mikrotonalen Musik auf inszenierten Bühnen – hier im ersten Teil bei Alois Hába zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Gar nicht 100 Jahre alt, sondern frisch (an-)gefangen ist wiederum unsere neue Analyse-Sektion: Jacob Esser macht den Auftakt und fragt in seiner Auseinandersetzung mit Manuel Zwergers *Gedärme*, was diese Kackophonie für hyperpräpariertes Solo-Horn und der Magen-Darm-Trakt gemeinsam haben. International tonangebend sind wiederum die sieben Festival-Kuratorinnen, die den Interviews nach auch in Zukunft hohe Wellen schlagen werden.

Einmalig ist schließlich unser Special für die Positionen #142: Die Komponistin Brigitta Muntendorf hat sich mit der Bildenden Künstlerin und angehenden Architektin Dagmar von der Ahe aus der Kunstakademie Düsseldorf zusammengetan, um ihre Transdigital Music Show *Melencolia* in jeden Haushalt zu bringen, wo man Positionen liest. Deshalb liegt diesem Heft eine einmalige, eigens für uns gestaltete 3D-Pop-Up-Karte bei, die euch dazu einlädt, selbst die Regie zu übernehmen: Zückt eure Smartphones, ladet euch die App herunter und bespielt das Bühnenbild dieser Karte, die voller Überraschungen steckt und euch erlaubt, die digitalen Wesen hinter den QR-Codes einen Platz in der echten Welt zu geben. Wenn der Welt die Opernhäuser genommen werden und einige gegen den Strom schwimmen müssen, dann bringen wir das Musiktheater einfach selbst auf die kleine Bühne – also: »Be mermaids, make waves!«

Viel Spaß beim Planschen, Eintauchen und Lesen wünschen
Patrick Becker & Bastian Zimmermann

Bühnen bahnen



Ämtertheater

Die Freie Musiktheaterszene in Berlin und die Gruppe glanz&krawall

KONSTANTIN PARNIAN

Der Diskurs über die Berliner Kulturszene wurde in den letzten Monaten des Jahres 2024 von der Berichterstattung zu den geplanten Kürzungen überschattet. Die infolge der Wiederholungswahl im Frühjahr 2023 neu gebildete schwarz-rote Landesregierung kündigte einen Kahlschlag an, der für etliche künstlerische Einrichtungen eine Katastrophe bedeuten sollte. Besonders auffallend war dabei die überaus irritierende Kommunikation seitens der Politik: Während der neue Senator für Kultur und gesellschaftlichen Zusammenhalt, Joe Chialo, noch bis weit in den September hinein vielen Seiten große Versprechungen machte, wendete sich das Blatt nicht einmal zwei Monate später mit der Ansage, im Kulturretat nicht weniger, sondern mehr sparen zu wollen als im Haushaltsdurchschnitt. Schließt man tiefergehende böse Absichten aus, kann das so gleichsam verwirrende wie verwirrte Vorgehen nur auf breitflächiges fachliches Unvermögen

zurückgeführt werden. Auch wenn der zunächst vorgelegte Sparplan nochmals umgearbeitet wurde, um nicht jedes Kindertheater der Stadt mit sofortiger Wirkung platt zu walzen, und auch, wenn der Baustopp an der Komischen Oper vorerst zurückgezogen wurde, so kündigen die Kürzungen verheerende Zeiten an – nicht nur, aber ganz besonders, für die Freie Szene.

Bezogen auf das Musiktheater drohen die Folgen fatal zu werden: In Berlin gibt es eine für Deutschland einmalige Freie Szene des zeitgenössischen Musiktheaters. Zugespitzt ließe sich durchaus die Frage stellen, ob überhaupt in irgendeiner Stadt neben Berlin eine solche Szene floriert, denn nicht nur Aufwand und Kosten für Musiktheater sind hoch, auch die richtigen Leute müssen sich zusammenfinden, um sich dem nicht ganz unkomplizierten Unterfangen zu widmen, Oper in ihren formalen Weiterentwicklungen, transdisziplinären Verschwisterungen und intermedialen Fusionsgebilden zu realisieren. Ausnahmen

bestätigen die Regel, doch abzustreiten ist nicht, dass sich Berlin als einzigartige Brutstätte für Musiktheatergruppen etabliert hat. So hat selbst das bereits Ende der 1990er Jahre am Bauhaus Dessau gegründete und seit Mitte der 2000er zunehmend im Musiktheater aktive Ensemble Nico and the Navigators seinen Fokus früh nach Berlin verlegt. Die Opernkompanie NOVOFLOT wurde hier 2002 gegründet und setzte seitdem Dutzende Produktionen um. In den 2010er Jahren entstanden weitere Musiktheaterkollektive: Hauen und Stechen inszenierte in den Sophiensälen und an der Neuköllner Oper, bevor in den vergangenen Jahren die Theater von Regensburg, Halle, Stuttgart und die Deutsche Oper Berlin folgten – Opera Lab Berlin hat sich der neuen Musik verschrieben und so bislang über 30 zeitgenössische

ganzen Bedeutungsvielfalt verstanden werden. Prägend für diese Arbeitsweise sei die Erfahrung in der Klinik für Psychiatrie und Psychotherapie der Charité gewesen, wo die Gruppe in ihrer Frühphase eine Musiktheaterperformance nach Claudio Monteverdis *Orfeo* spielte. »Wir haben dort Workshops und gemeinsame Sessions bei der Musiktherapie mit den Leuten gemacht, um Eindrücke zu bekommen, wie sie diese Oper erleben und was sie damit verbinden, um herauszufinden, ob das zu unseren Ideen passt und zu dem, was wir vorhaben«, erzählen Regisseurin Marielle Sterra und Dramaturg Dennis Depta in einem Gespräch am 17. Juni 2024: »Der auf dieser Basis entwickelte Parkour lief mehrmals über ein Wochenende in den halböffentlichen Bereichen der Einrichtung, in den Gängen und Gärten, abseits der Statio-

Die Kürzungen kündigen verheerende Zeiten an – nicht nur, aber ganz besonders, für die Freie Szene.

Komponist:innen aufgeführt — tutti d*amore bringt radikale Bearbeitungen von Operetten ebenso auf Off-Theaterbühnen wie in Nachtclubs und auf Techno-Festivals – etwa die Fusion in Mecklenburg-Vorpommern.

Seit 2014 erschließt auch die Gruppe glanz&krawall neue Formen, Wege und Möglichkeiten des Musiktheaters. Exemplarisch für die freischaffende Arbeit gab es zur Gründungszeit viele künstlerische Ideen und wenige finanzielle Mittel, immer aber schon den Ansatz, Leute vom Fach mit Autodidakt:innen zusammenzubringen und alle Beteiligten in den Entwicklungsprozess mit einzubeziehen. Entgegen dem Konzept, die Fachfremden als »Expert:innen des Alltags« auf die Bühne zu stellen und diese dabei anschließend sich selbst verkörpern zu lassen, wie etwa von Rimini Protokolle bekannt, steht bei glanz&krawall stets das Spiel im Vordergrund – und der Begriff darf hier in seiner

nen. Dort haben sehr oft Leute mitperformt, die nicht Teil unseres Teams waren, was zu interessanten Reibungen und Rahmensprengungen geführt hat. Das hat unseren Begriff davon, was es bedeuten kann, miteinander zu spielen, nachhaltig beeinflusst und davon ausgehend haben wir Weiteres ausprobiert und erfahren.«

Das mal kuriose, mal ungenierte, ergebnisoffene statt durchgeplante, aber doch immer gemeinsame Spiel bestimmt die Arbeiten von glanz&krawall häufig mit; so auch, als im Sommer 2020 während der Corona-Pandemie das Strandbad Plötzensee im Berliner Wedding zum Spielort wurde. Vorstellungsgäste mischten sich mit dem üblichen Badepublikum, das sich mitunter ziemlich verwundert zeigte über den durch den Sand stapfenden Performer, die anschwimmende Opernsängerin oder das ferne Dröhnen aus der Funktion-One-Anlage auf dem Steg. Die





Veranstaltung kam unter dem Titel *BERLIN is not BREGENZ* als Fortsetzung einer mehrjährigen Festivalreihe heraus, dem inzwischen wohl prominentesten Projekt der Gruppe, das 2019 mit *BERLIN is not BAYREUTH* startete, damals in der verwickelt-begründeten Außenanlage der B.L.O. Ateliers (die übrigens im Frühling 2024, noch vor dem Berliner Kürzungsdebakel, mit baldiger Schließung konfrontiert wurden). Nach dem anschließenden Ausflug ins Strandbad ging es im Folgejahr mit *BERLIN is not AM RING*, einer freien Auseinandersetzung mit Richard Wagners *Ring*, Wrestling, Rap und Rock'n'Roll, in den Lichtenberger Gewerbehof Fahrbereitschaft.

Berührung mit Oper, wie zum amüsanten Kommentar für Kennerinnen und Liebhaber – besonders, wenn so spitzfindig scherzend mit der Vorlage gespielt und das Ende gleichsam schlüssig wie knallhart ausgelegt wird: Mimi tauscht ihren Rodolfo gegen einen Muff für ihre »gelida manina«, die eiskalten Händchen, ein. Um sie zu wärmen, braucht sie den Typen an ihrer Seite nun nicht mehr. Ähnlich wie in der Musik wird auf der darstellerischen Seite mit der Verknüpfung vermeintlich fremder Sparten experimentiert, etwa in *WENDECIRCUS! Berlin steht Kopf*, als eine Zirkustruppe mit Trapezeinlagen und Dompoteuse eine Geschichte über die Ungleichheit

Manchmal geht es eben nur ums Vokabular. Ungewöhnliche Konstellationen der Kooperation weiten auf allen Seiten den Blick für verschiedene Arbeitsweisen und Lebensrealitäten.

Die Einbindung von Bands, Performer:innen und anderen Theatergruppen bestimmte von der ersten Ausgabe an das Festival mit. Beim letzten Mal, *BERLIN is not BERLIN* im Jahr 2023, diente die Trabrennbahn Karlshorst als Spielort. »Als wir mit den Verantwortlichen vor Ort ausgiebige Absprachen geführt haben, waren die erstmal verblüfft, dass wir gerne eine Woche lang das Gelände für Proben beanspruchen möchten, worunter sie sich wenig vorstellen konnten«, sagt Regisseurin Marielle Sterra: »Bis wir gesagt haben: Wir müssen trainieren! Daraufhin war alles klar.« Manchmal geht es eben nur ums Vokabular. Ungewöhnliche Konstellationen der Kooperation weiten auf allen Seiten den Blick für verschiedene Arbeitsweisen und Lebensrealitäten, ganz abgesehen davon, dass hier sehr unterschiedliches Publikum hinzu- und zusammenkommt.

Zur vielschichtigen Durchmischung trägt daneben maßgeblich der bis zur Spitze getriebene spartenübergreifende Ansatz bei. Wenn in *La Bohème Supergroup* (2021/22) Punk auf Puccini trifft, taugt das ebenso als erste

von Ost und West durch die Kritik an der Hierarchisierung der Künste miterzählte (siehe Beitrag in Positionen #131). Wenig verwunderlich, dass glanz&krawall neben den vielgestaltigen Mashups aus Oper und Pop-Genres auch Ausflüge in die als seicht verschrienen Formen des Musiktheaters unternimmt: Mit *Stadt der Teufel* kam im Frühling 2024 eine Operette mit großem Chor als höllisch-galantes Rundum-Spektakel in den Heimat-hafen Neukölln. Eine Bearbeitung von *Cats* als *Schrottplatz-Musical* feierte in Berlin Premiere und reiste dann nach Frankfurt an der Oder und Erfurt. Natürlich führt die Gruppe ihre Stücke bei solchen Touren nicht überall einfach gleich auf, sondern passt sich an die Situation an. So spielte *CATS of ERFURT* damit, im Rahmen der Plattenstufen-Festspiele aufgeführt zu werden, einem Gegenentwurf zu den – für die meisten nicht erschwinglichen – DomStufen-Festspiele in der Thüringischen Landeshauptstadt. Und da zur Zeit der Aufführungen die Landtagswahlen kurz vor der Tür standen, durften ein paar Hiebe gegen die Politik nicht fehlen.

Standort und Zeitpunkt sind für jede Produktion von Bedeutung, da liegt es nahe, in einem durch Wiederholungswahl, Kürzungschaos (das bei Weitem nicht nur die Kultur betrifft) und eine erstarkte globale Debatte um Effizienz und die Sinnhaftigkeit von Bürokratie durchgerüttelten Berlin, das in den Fokus zu nehmen, womit sich freie Kunstschaffende sonst eher abseits ihres eigentlichen künstlerischen Schaffens auseinandersetzen müssen: *Die Tüten aus der Verwaltung* ist das jüngste Stück betitelt, das im Dezember 2024 in Kooperation mit dem Theater Thikwa dort uraufgeführt wurde. So nachvollziehbar eine Haudruff-Orgie auf die Berliner Verwaltung all jenen wäre, die irgendwann Probleme mit irgendeinem Amt in dieser Stadt hatten (was viele dort Lebende betreffen dürfte), so weit gefehlt wäre es doch gewesen, ein pures Bürokratie-Bashing erwartet zu haben. Zwar wurde kein Klischee kafkaesker Verwaltungs-

vorgänge ausgespart, wenn Bögen mehrmals herumgereicht, geprüft und gestempelt werden, nur um abgelehnt im Antragskarussell wieder zurückzulaufen. Doch leuchtet der Abend vielmehr noch die andere Seite aus: den tristen Alltagstrott der Beamt:innen in Bergen aus Papierbögen und den dauerhaften Ärger mit den aufgebrauchten Antragsstellenden. Dass diese neuerdings Kundinnen und Kunden heißen sollen – um nur einen Reformansatz zu nennen, mit dem sich die ›Tüten‹ plötzlich konfrontiert sehen – exemplifiziert treffend jenen neoliberalen Geist, der sich wie Watte alles umschmeichelnd in jede Ritze der sozialen Strukturen zu drängen versucht, um noch das letzte bisschen Gefühl abzdämpfen und die verbliebene Menschlichkeit zu ersticken.

Aber gerade um die geht es. Wenn es in einem der pffiffig-kongenialen Songs von Sarah Taylor Ellis heißt: »Mit Herz und Hirn,



Die Tüten aus der Verwaltung von glanz&krawall, 2024

sind immer für euch da! Doch selbst uns sind die Regeln nicht ganz klar!«, dann trifft das auf seine banale Art doch sehr direkt einen Nerv. Das Bühnengeschehen dazu ergibt sich so organisch, es bedürfte kaum einer Fußnote, wie hier Menschen mit und ohne Behinderung zusammenspielen – wären derartige Kooperationen nicht immer noch so rar gesät. Die Ehrlichkeit über Alltagsstress und Überforderung gepaart mit der grotesken Bürokratiekomik verleihen der Verwaltungsarbeit, von der sich sonst alle hauptsächlich wünschen, dass sie einfach nur erledigt wird, ein Gesicht; und es würde nicht wundern, wenn diese Theatererfahrung beim nächsten Termin im Amt nachhallt und dazu anhalten lässt, es erst einmal mit Verständnis zu versuchen.

Das Theater vermag in Zeiten sozialer Vereinzelung Menschen auf einzigartige Weise miteinander zu verbinden und in Austausch zu bringen. Die Musik erwirkt Sinnlichkeit wider einer immer dominierenderen, technokratischen Kälte. Man muss nicht immer ein Festspielhaus bauen, um das große Potenzial des Musiktheaters zu entfalten, dennoch ist es wegen seiner eingangs erwähnten umfangreichen Ansprüche besonders fragil und alles, was daran verloren geht, lässt sich nur schwer wiederherstellen. Weite Teile der Freien Szene bauen auf Förderungen durch Bundesmittel. Wie sich dieser Haushalt in den nächsten Jahren entwickeln wird, könnte die Entscheidung über sie fällen. ■

Konstantin Parnian ist als freier Autor u. a. für die nmz, Positionen und die Neue Zeitschrift für Musik tätig. Seit 2021 arbeitet er in der Dramaturgie der Deutschen Oper Berlin und betreut hier gleichermaßen klassisches Opernrepertoire wie Uraufführungen.





Monstera deliciosa

Lettlands Oper des Widerstands zwischen großer Bühne und freier Szene

LAUMA MELLĒNA-BARTKEVIČA

Lettland ist stolz darauf, sich als »singernde Nation« zu definieren: Die Liederfeste, die es auch in den angrenzenden baltischen Staaten Estland und Litauen gibt, wurden 2003 von der UNESCO zum immateriellen Kulturerbe der Menschheit erklärt. Ende der 1980er-Jahre wurde singend gegen die Sowjetunion demonstriert. Im Jahr 1991 dann erlangten die Lett*innen dank der Proteste nach 50 Jahren der Besetzung ihre Unabhängigkeit: Bis in die 1860er-Jahre lässt sich ein lettischsprachiges Theaterschaffen im Land zurückverfolgen. Die Oper im deutschsprachigen Rigaer Stadttheater war sogar schon 1782 gegründet worden und lag zu dieser Zeit im westlichen Zipfel des russischen Zarenreichs. Richard Wagner – auf der Flucht vor seinen Gläubigern – soll 1839 eine Überfahrt bei stürmischer See von Riga zurück nach Deutschland dazu inspiriert haben, den *Fliegenden Holländer* zu komponieren.

Seit der Unabhängigkeit von der Sowjetunion hat sich eine vielfältige und aktive Szene der darstellenden Künste entwickelt, die neben den klassischen Sparten wie dem zeitgenössischen Tanz und dem Musiktheater vor allem für digitale Technologien und alle Arten von Hybridisierungen offen ist. Die Lettische Nationaloper ist das einzige Haus seiner Art im gesamten Land und spielte in den frühen 2000er-Jahren eine wichtige Rolle für die Entwicklung der zeitgenössischen Musiktheaterszene. Nachhaltig etabliert hat sich das nicht: Wegen finanzieller Bedenken wurde das lettische Musiktheater der Gegenwart aus der

Nationaloper gedrängt. Deshalb sind es gerade die unabhängigen Musiktheaterensembles und Festivals, die das Genre heute bestimmend prägen und über einen Sonderförderfonds der staatlichen Kulturstiftung unterstützt werden.

Lagebericht

Im Vergleich zu den traditionellen und staatlich finanzierten Repertoiretheaterhäusern sind unabhängige Spielstätten wie das Ģertrūdes Street Theatre oder das Dirty Deal Teatro (beide in Riga) zeitgenössischer Kunst aufgeschlossen, kuratieren selbst experimentellere Kooperationen und laden auch junge Künstler:innen ein. Das Festival für zeitgenössische Musik Arena existiert seit 2002 und das alternative Kammermusikfestival Sansusī kommissioniert seit 2014 neue – auch szenische – Werke. Dass Genre Grenzen fließend sind, zeigt sich an Homo Novus, dem internationalen Festival des zeitgenössischen Theaters, das durch Gastspiele und Inklusionsprojekte ein weitaus größeres Publikum ansprechen kann. Schließlich ermöglicht die gute internationale Vernetzung des Lettischen Radiochors einen beständigen Austausch mit dem Ausland und neue Produktionen.

Nicht anders als in den Szenen außerhalb des Landes sorgen in Lettland die Begrifflichkeiten von Oper und Musiktheater für Verwirrung, zumal »music theater« im Englischen und »Musiktheater« im Deutschen nur auf den ersten Blick dasselbe zu sein scheinen, in Wirklichkeit aber etwas völlig anderes meinen. Zeitgenössische lettische Opern können häufig entweder als Autorentheater durch Initiative einzelner Komponist:innen oder als Devised Theater eines Teams verstanden werden, das von Anfang bis Ende an allen Aspekten der Aufführung zusammenarbeitet. Viele der Praktiken scheinen dem zuzuordnen zu sein, was David Roesner und Matthias Rebstock als Composed Theater bezeichnet haben.

Häufig stoßen Komponist:innen neue Projekte an, weil sie beispielsweise die Möglichkeiten des Genres in kleinen Kammerformaten erproben oder mit den anderen Darstellenden Künsten kollaborieren wollen. Will man die zunehmende Vielfalt lettischen Musiktheaterschaffens der letzten Jahre auf den Punkt bringen, lassen sich gesangsästhetisch zwei Werktypen ausfindig machen: Opern mit einer traditionellen libretto-gestützten Dramaturgie, in denen der gesungene Text die Narration motiviert und nach klassisch ausgebildeten Opernsänger:innen verlangt einerseits und andererseits Musiktheaterstücke, bei denen die Stimme nicht zur Kommunikation eines präexistenten Texts dient, sondern mit der Klanglichkeit des Werks so verschmilzt, dass nicht notwendigerweise große Bühnenstimmen erforderlich sind.

»Everybody's on the beach... except for us!«

Unter den wenigen Arbeiten der 1990er sJahre sticht eine Kooperation von Hardijs Lediņš, Multimediakünstler und zentrale Figur der Underground-Szene in der Sowjetunion, dem Philosophen, Komponisten und Multiinstrumentalisten Kaspars Rolšteins, und dem Regisseur Regnārs Vaivars hervor: die experimentelle Oper *Rolstein on the Beach* (1997). Nach Einstein nun also Rolšteins am Strand: Worum geht es? Für die Uraufführung im Dailes-Theater, der größten Bühne Lettlands, wurde das Orchester mit einem zehn Jahre alten Computer und einem teilweise kapputten Synthesizer ersetzt. Neben einem klassisch ausgebildeten Opernsänger und einem Folklore-Ensemble waren zehn Rollen nur mit Schauspielern:innen und Pop-Sänger:innen besetzt.

Die 23 Szenen der Oper geben die Halluzinationen eines Müllwagenfahrers wieder, in denen es um das Aussterben der ethnischen lettischen Minderheit der Livon:innen, internationalen Terrorismus, Euthanasie, Schlaflosigkeit und andere Themen geht, die in ungeordneter Reihenfolge von einzelnen, nicht miteinander verbundenen Figuren wie Rothschilds Sohn, einem Livonermädchen, Einstein, Onkel I., Schneewittchen und so weiter dargestellt werden. Das Bühnenbild wurde damals für die Einführung einer völlig neuen, postmodernen Bildsprache gerühmt, die noch einige Jahre zuvor in der Sowjetunion unmöglich gewesen wäre. Heute klingt das alles vielleicht naiv, in den 1990er-Jahren aber firmierte *Rolstein on the Beach* in den Darstellenden Künsten unter dem Gütesiegel »gesunder Hooliganismus« – Beleg einer lebendigen und freien Kunstszene in Lettland seit der Wende, war »Hooliganismus« doch ein Label, das man in der Sowjetunion besonders gern jenen gab, denen mit Geheimpolizei und Propaganda vom nahenden Kommunismus nicht mehr beizukommen war.

20 Jahre, die man kennen muss

Die Lettische Nationaloper eröffnete 2001 die New Hall, ihre neue Spielstätte mit einer kleinen Bühne für Projekte der zeitgenössischen Musik. Neben der Produktion neuer Musiktheaterwerke aus dem Ausland versuchte die Nationaloper auch durch Kompositionsaufträge an lettische Komponist:innen das Genre stärker im Land zu etablieren. Ein Nachleben hatten diese Kompositionen nicht: Bis auf die *Oper der Vögel* für Kinder von Jānis Lūseēns mit einem Libretto von Māra Zālīte über Hugh Loftings *Doctor Dolittle* hat sich keine dieser Auftragswerke im örtlichen Repertoire halten können.

Wahrscheinlich war der Erfolg dieser Kinderoper, die man bereits 2000 erstmals auf der Hauptbühne der Nationaloper spielte, ausschlaggebend für die Bemühungen der Neuen-Musik-Szene in Lettland, spätestens in den 2010er Jahren der Enge der New Hall zu entfliehen und stattdessen in die großen Säle zu strömen. Die Leitung des Opernhauses verfolgte zu dieser Zeit die Strategie, mit verschiedenen ausländischen Künstler:innen und Institutionen zu kooperieren, um das finanzielle Risiko ihrer Produktionen gering zu halten. So entstand 2001 *War sum Up*, ein Projekt des dänischen Ensembles Hotel Pro Forma mit dem Lettischen Radiochor und den Komponist:innen Santa Ratniece und Gilbert Nouno vom IRCAM. Völlig in einer Manga-Ästhetik gehalten und als Multimedia-Oper auf Japanisch für zwölf Stimmen und Elektronik konzipiert, ist das Stück ein Spektakel visueller Eindrücke, die den Beginn neuer Tendenzen im zeitgenössischen lettischen Musiktheaterschaffen markieren.

Die kleine Bühne der Nationaloper führte 2014 dann die vielbeachtete Produktion von *Michail und Michail spielen Schach* auf. Das von Kristaps Pētersons komponierte und von Viesturs Meikšān inszenierte Stück gibt ein legendäres Schachspiel zwischen dem in Riga geborenen Michail Tahl und dem sowjetischen Champion Michail Botvinnik während der Moskauer Schachweltmeisterschaft von 1960 wieder und zeichnet die Schritte zum sensationellen Sieg des Letten nach. *Michail und Michail spielen Schach* ist als *Opera Lecture* konzipiert. Die Musiker:innen und Sänger:innen werden in zwei Teams von insgesamt 32 Teilnehmenden eingeteilt, die als weiße und schwarze Figuren den Anweisungen von zwei Dirigent:innen folgen.

Der positiven Rezeption dieser Musiktheaterkompositionen zum Trotz – Musikkritik und Publikum waren ihnen äußerst wohlgesonnen und einige Werke gewannen auch Preise im In- und Ausland – wurden sie kein fester Bestandteil des lettischen Repertoires. Dies lag vor allem am finanziellen Taktieren der Lettischen Nationaloper, die häufig teure Produktionskosten als Grund dafür angab, neuen Musiktheaterkompositionen nur wenige Aufführungen zu vergönnen. Aus diesem Grund haben sich die Existenzbedingungen des zeitgenössischen Musiktheaters in Lettland grundlegend verschoben: Nun sind es unabhängige Musiktheaterensembles sowie Festivals und Räume der Bildenden Künste, in denen sich das Genre weiterentwickelt. Es zieht sprichwörtlich durch die Wälder und über die Wiesen Lettlands, wo beispielsweise der Bariton Armands Siliņš 2014 das alternative Kammermusikfestival Sansuši gegründet hat, dessen Name im Lettischen mit dem berühmten Motto »Sans souci« spielt.

Hier fand 2016 unter freiem Himmel der bedeutendste Paradigmenwechsel des lettischen Musiktheaterschaffens statt, als man Anna Fišeres ökolyrische *Tree Opera* uraufführte. Ästhetisch sticht vor allem das lateinische Libretto hervor, das aus der Vorstellung der Komponistin hervorgeht, die nahe Ferne der alten Sprache steuere eine ganz besondere Magie bei. Fišeres zitiert Carl von Linnés Schriften über die Kommunikation der Pflanzen und ist der Ansicht, dass Latein die einzige angemessene Sprache sei, in der Bäume mit Menschen kommunizieren können.





Alfrēds Kalniņšs, Jēkabs Nīmanis' und Evarts Melnalksnis' *Baņuta* Open-Air Interaktīve Opern-Performance, 2022
© Didzis Grodzs.

Seit 2016 ist die *Tree Opera* beständig weiterentwickelt worden: *Tree Opera. City* wurde 2018 beim Festival für zeitgenössisches Theater Homo Novus in Riga uraufgeführt, eine dritte Version des Werks wurde 2019 unter dem Titel *Tree Opera. Windthrows* in der Mustarinda-Künstlerresidenz in Finnland präsentiert. Dort wurde im darauffolgenden Jahr auch ein Dokumentarfilm über das Projekt produziert.

Anders als in vielen mitteleuropäischen Ländern, wo Klimaschutz und ökologische Fragen zu dieser Zeit immer kontroverser diskutiert wurden und bisweilen heftigen Widerstand hervorrufen, ist eine kritische ökologische Perspektive tief in der lettischen Kultur verwurzelt und lässt sich bis auf die Volkslieder der *Dainas* zurückverfolgen. In Märchen über die magische Welt des Waldes sind Bäume anthropomorph, wobei diese Vorstellung auch deutlich gegendert ist: Männer werden mit Eichenbäumen gleichgesetzt, das Leben der Frauen wiederum in der Metapher des Lindenbaums und der frühen Blüte des Apfelbaums gedacht.

Die *Tree Opera* wird so zu einem Symbol der Transformation der Beziehung zwischen der menschlichen Zivilisation und dem Wald, einer Rückkehr zu den Wurzeln, einer Wiederherstellung der Bindungen zwischen Mensch und Natur sowie Mensch und Mensch, die in der Hektik des Alltags von Urbanisierung und Globalisierung heute verloren gegangen ist. Naturklänge werden hier nicht imitiert, als Integral von Kultur und Natur im Ganzen soll in diesen ort- und umweltbezogenen Arbeiten vielmehr ihre Symbiose erreicht werden.



Līva Blūmas und Linda Krūmiņa *Monstera deliciosa*, 2023

Oper in der Blüte: transgressive Klassiker und neue Trends in der Zeit nach Covid

Nachdem Lettland 2018 das 100. Jubiläum seiner Staatsgründung mit einem ausladenden Kulturprogramm begangen hatte, war das zeitgenössische Musiktheaterschaffen hier wie auch anderswo hauptsächlich durch die Pandemie geprägt. Ein einzigartiges Projekt aus dieser Zeit ist der 2021 produzierte Opernfilm *Baņuta*, der im darauffolgenden Jahr für die Bühne inszeniert wurde. Es handelt sich um den seltenen Fall einer Komposition, die auf einer älteren litauischen, vollständig in lettischer Sprache gehaltenen Oper beruht: Das gleichnamige Werk von 1920 hat Alfrēds Kalniņš über ein Libretto von Artūrs Krūmiņš komponiert. *Baņuta* wird allgemein als erste Oper der lettischen Geschichte angesehen.

Der Stoff beruht auf einer lettisch-litauischen Legende, die im Original mit Zügen von Vincenzo Bellinis *Norma* und Shakespeares *Romeo and Juliet* angereichert wurde. Das Werk handelt von einer Frau, die während eines Kriegs vom Fürsten eines baltischen Stamms gerettet wurde. Noch

Sozial engagiert: »something special where
nothing is actually special«

in der Hochzeitsnacht wird Baņuta Witwe, weil ein Fremder ihren Retter als Rache für die Vergewaltigung seiner Schwester ermordet. Sie wird von diesem Fremden vor die Wahl gestellt, ebenso wie ihr Gatte zu sterben, oder aber zu schwören, den Vergewaltiger und Mörder ausfindig zu machen und zu richten. Sie entscheidet sich, zu leben. Es kommt zur endgültigen Katastrophe, als sie sich in der Mittsommernacht in einen weiteren geheimnisvollen Fremden namens Vižuts verliebt, der sich schließlich als der Mörder ihres Ehemannes und Vergewaltiger seiner Schwester entpuppt. Um Baņutas Schwur zu lösen, richtet sich Vižuts selbst, woraufhin sich Baņuta entscheidet, ihrem Geliebten in den Freitod zu folgen.

Politischen Sprengstoff birgt diese – zugegebenermaßen etwas verworrene und wegen Themen wie sexuelle Gewalt und Femizid aus heutiger Sicht problematische – Oper, weil sie 1941 auf Druck der sowjetischen Machthaber vom Komponisten Kalniņš ein neues Finale erhalten musste, um weiter gespielt werden zu können: statt Suizid nun Happy End. Die Regisseurin Franziska Kronfoth, das Kollektiv Hauen und Stechen aus Berlin und die lettische Dramaturgin Evarts Melnalksnis setzten sich mit dieser bewegten Vorgeschichte auseinander. Sie entwickelten davon ausgehend ein performatives Stück, das wegen der Einschränkungen in der Pandemie zunächst zu einem Opernfilm und zu einer interaktiven Produktion umfunktioniert wurde, bevor es in Riga beim Internationalen Filmfestival und in Berlin gezeigt wurde.

Musikalisch äußert sich die Aktualisierung des ursprünglichen Bühnenwerks durch Eingriffe in die Partitur, die eine andere Instrumentierung und zusätzliche, neu komponierte Passagen vorsieht. Am deutlichsten werden die Eingriffe wohl im neuen, zeitgenössischeren Finale, das sich der eigentlichen Ouvertüre der Oper von 1920 bedient und diese in einer Abschlussarie enden lässt. Aus kritischer feministischer und postkolonialistischer Perspektive werden im Libretto und in der Inszenierung die Traumata von Krieg und Gewalt herausgearbeitet, die durch die Zunahme von historischen Elementen der wie dem Kampf litauischer Partisan:innen gegen die deutsche und russische Besetzung im Zweiten Weltkrieg den Stoff vor dem Hintergrund des laufenden Angriffskriegs in Ukraine in der Gegenwart anknüpfungsfähig macht.

Eine Pflanze pflegen

Den Einschränkungen des Kulturlebens während der Pandemie zum Trotz ist die Zeit seit 2020 schon jetzt als Blüte des zeitgenössischen Musiktheaters zu erkennen. Teilweise wird dies durch ein neues Spartenförderprogramm der Lettischen Kulturstiftung mit einem jährlichen Fördervolumen von 200.000 Euro ermöglicht. Darüber hinaus werden lettische Produktionen aber zunehmend auch im Ausland beachtet, weil sie – etwa wie die einaktige Kammeroper *Time Present* von 2021 in der Spielstätte der Hanseatischen Plattform in Riga – auf überregionalen und internationalen Bühnen gespielt werden. Zunehmend gibt sich das zeitgenössische Operschaffen als sozial engagiert, wird dokumentarisch und wendet sich der künstlerischen Forschung zu – eine Entwicklung, die wie ein logischer nächster Schritt für ein Genre erscheinen muss, das in Lettland so deutlich hauptsächlich von unabhängigen Musiktheaterkollektiven betrieben wird.

Die Komponistin Līva Blūma und die Librettistin Linda Krūmiņa haben mit *Monstera Deliciosa* (2023) ein Werk in diese Richtung geschaffen, dessen Motto »something special where nothing is actually special« von der estnischen Regisseurin Barbara Lehtna im Rigaer Ģertrūdes Street Theatre auf die Bühne gebracht wurde. Care, also Fürsorge, liegt im Fokus dieser Oper. Darin erzählen vier Frauen aus vier verschiedenen Generationen – eine beinahe noch jugendliche Öko-Feministin, eine motivierte Biologin in ihren Dreißigern, eine gelangweilte Hausfrau und eine altersarme Toilettenfrau – ihre jeweilige Geschichte und werden so zum Sprachrohr der Lebensverläufe und alltäglichen Sorgen vieler weiterer Frauen. Das Material dafür stammt aus Interviews mit estnischen und lettischen Frauen, die sich tagtäglich um Pflanzen und Menschen kümmern.

In *Monstera Deliciosa* geht es um die Wertschätzung der kleinen Dinge, die vielen kleinen unsichtbaren Gesten auf der Oberfläche einer innerlich immer bewegteren und unruhigeren Gesellschaft im Duktus von Wim Wenders' Film *Perfect Days* aus demselben Jahr. Vielleicht lässt sich

darauf der außergewöhnliche Publikumserfolg dieser Oper zurückführen, deren Titel bereits auf die Widerständigkeit der bekannten gleichnamigen Pflanze anspielt. Fürsorglich ist auch das Produktionsteam, wenn es seine Oper als kollektives Projekt ansieht, bei dem es eben auch darum geht, die nicht-professionellen Schauspielerinnen und Sängerinnen auf die Aufführung vorzubereiten. Gleichzeitig bieten die eigens auf jede Sängerin zugeschnittenen Gesangspartien kompositorische Möglichkeiten, die vor dem Hintergrund der eingangs erwähnten Bedeutung des Chorsingens im Baltikum als partizipatives soziales und kulturelles Phänomen ältere Ästhetiken des Musiktheaters verdrängen.

Selbst in der prekären Situation des freien Musiktheaterschaffens in einem Land, das nur über eine große Bühne für dieses Genre verfügt, haben internationale Kooperationen und gezielte finanzielle Maßnahmen selbst in dem kleinen Rahmen, den sie bieten, einen Beitrag geleistet für die Entwicklung des lettischen Musiktheaters – während der schwierigen Jahre der Pandemie und danach. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker

Lauma Mellēna-Bartkeviča ist eine in Lettland lebende Theaterwissenschaftlerin sowie Musik- und Theaterkritikerin und Journalistin.

78.
Frühjahrstagung
des INMM
in Darmstadt

Institut für
Neue Musik und
Musikerziehung

Olbrichweg 15
64287 Darmstadt
T 06151/ 46667
inmm@neue-musik.org

INMM
INSTITUT FÜR NEUE MUSIK UND
MUSIKERZIEHUNG DARMSTADT

Vorträge, Konzerte,
Diskussionen,
Parcours
der Möglichkeiten,
Workshops für
alle Altersklassen

**9.-12.4.
2025**

Aktuelle Infos www.neue-musik.org

zugehören

mit
Sandeep Bhagwati
Gesa Biffio
Dahlia Borsche
Sarah Chaker
Alicia de Bánffy-Hall
Gabriel Dharmoo
Matthias Handschick
Stefan Heckel
Manuela Kerer
Hüseyin Köroğlu
Christine Löbbert
Martin Mallaun

Günter Meinhart
Julio Mendivil
Maxime Morel
Ali Napoé
Renate Reitingner
Ensemble Šabdagatitāra
Hannes Seidl
Britta Sweers
Cansu Tanrikulu / Nick
Dunston
Daniel Valeske
David-Emil Wickström
Magdalena Zorn

Das uneigentliche Musiktheater?

Über digitale Räume im Realen

KORNELIUS PAEDE

Es war schon einmal leichter für Musiktheater, das sich als spezifisch digital versteht. Einerseits ist da die (seit etwa 2023 wieder abnehmende) Vielfalt des pandemischen und nachpandemischen Digitalbooms mit Förderprogrammen, Spartenneugründungen und spezialisierten Akteur:innen, die ein kreatives Feld abseits der großen Budgets bespielen. Etliche dieser Projekte galten während der Pandemie als letztes künstlerisches Fenster zur Welt und Innovationsmöglichkeit in Zeiten zwangsgeschrunpfter Analogformate. Mittlerweile scheint man seitdem vielerorts froh, nicht mehr darauf angewiesen zu sein. Andererseits wimmelt es auf heutigen Opernbühnen nur so von Darstellungen menschlich degenerierter Medienzombies, die auf Requisiten-Smartphones oder in VR-Brillen starren. Zusammenkopierte Social-Media-Feeds drehen derweil schneller und schneller auf Projektionsleinwänden, als wollte man sich mit aller Kraft vergewissern: Seht her, dieses schnelllebige Internet – ein Glück haben wir Musik und Theater, echte Stimmen und Instrumente, echte Konzentration und Langsamkeit. Zahlreiche große Institutionen hatten ihre künstlerische Haltung zur digitalen Moderne in diesem Sinne schon vor der Pandemie gefunden: durch die gesellschaftspolitische (mithin kunstreligiöse) Überhöhung leiblich-musikalischer Ko-Präsenz. Das kann man richtig oder aber unterkomplex finden – in jedem Fall ist es eine recht spärliche Basis für die Auseinandersetzung mit neuen Kulturtechniken, zu denen es mehr als die Frage zu besprechen gäbe, ob man das Handy auch mal ausmachen kann. Ein zeitgenössisches digitales

Musiktheater, das technisch vorne dabei sein will, hat derweil ein zusätzliches Problem, das aber mit den gleichen Narrativen über das (vermeintlich) Eigentliche der Kunstform zusammenhängt. Die Ansprüche kollidieren hier mit einem Industriestandard digitaler Kulturproduktion, der mit den verfügbaren Strukturen nahezu unerreichbar ist – und so fragt sich



Brigitta Muntendorf, *Melencolia*, 2022

ein (hypothetisches) Publikum, dem ein (hypothetisches) neues Stück als Gaming-Revolution von Musik und Theater angepriesen wird, wieso das Rendering denn trotzdem so viel schlechter aussehen muss als der fünf Jahre alte Mittelklasse-Shooter – oder warum das neue Musik-KI-Experiment nicht halb so beeindruckende Resultate produziert wie ein kurz eingehackter Prompt bei Suno oder Udio. Vielleicht noch vehementer als das Digitaltheater ohne Musik ist das digitale Musiktheater so zur Konzept- und Medienkunst, zum Underdog verbannt. Das verwundert, denn kompositionsästhetisch scheint man seit Jahren doch recht weit zu sein.

1 Vgl. Johannes Kreidler / Harry Lehmann / Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Wolke Verlag 2010, S. 7/8

2 Rainer Nonnenmann, »Ich sende, also bin ich.« Digital Natives Musiktheater beim Stuttgarter Festival Eclat«, in: *MusikTexte* 153 (2017)

Komposition und Kulturtechnik

Die Zeiten, in denen eine »Neue Technikgläubigkeit« das sogenannte »Eros der Musik« ankratzte, sind heute endgültig passé, wenn überhaupt jemals etwas dran war¹. Stücke wie Jagoda Szmytkas *DIY or DIY* und Brigitta Muntendorfs *iScreen, YouScream!* beim Eclat-Festival² operierten schon 2017 – inklusive szenischer Mittel – auf selbstverständliche Weise mit dem Ausdrucksspektrum der sozialen Medien; ohne diese in einem permanenten



Staatstheater Kassel, Raumbühne *ANTIPOLIS: Der Fall Carmen*, 2024

Modus der Differenz zu verhandeln. In *Melencolia* (2022) knüpfte Muntendorf mit 3D-Soundsapes und AR-Publikumsinteraktionen daran an: kritisch gegenüber »hyper-stimulated fatigue societies and the new, colonized digital lifeworlds«, aber ohne die Digitalität kulturpessimistisch zu essenzialisieren.³

Mit Sara Glojnarićs *DING, DONG, DARLING!* für Orchester und Mixed Media war sogar das letztjährige Orchesterpreisträgerstück der Donaueschinger Musiktage (konzertant, freilich) ganz dem Referenzsystem einer selbstverständlich-digitalen, ausdrücklich queeren) Umwelt verpflichtet, ohne sie als das ewig Andere zu markieren. Für Glojnarić hat »Queer culture [...] a foundational shaping power on broader pop culture, digital movements, online slang, and modern internet discourse«, sodass auch das mediale Material, das sie selbst konsumiert, »influenced by my own queerness« sei und »how I see the world and how I interact with it« beeinflusse.⁴ Alexander Schubert hat unter dem Titel *Switching Worlds* theoretisch wie in künstlerischen Projekten eine postdigitale Ästhetik und Kompositionsstrategie vorgeschlagen, die die wechselseitige Durchdringung des Analogen und Digitalen thematisiert: als »Umschwenken von einer Technikkonzentration hin zu einer Sichtweise [...], welche die Folgen, Implikationen und zugrunde liegenden Charakteristika der Digitalität in den Vordergrund stellt.«⁵ Auch die Arbeiten von Michael von zur Mühlen – sowohl bei Sara Glojnarićs *Im Stein* als auch im in der ersten Person spielbaren digitalen Musiktheater-Videospiel-Essay *opera – a future game* mit Musik aus Eloain Lovis Hübners *opera, opera, opera! revenants and revolutions* – leben nicht von der Differenz des Digitalen, sondern arbeiten wie selbstverständlich mit existenziellen Fragen digital-moderner Subjekte und ihren Kulturtechniken als opernhaft-emphatischer Rausch durch die spätmoderne Gesellschaft. Die 2010 von Johannes Kreidler prophezeite »Bemächtigung alles Klingenden« durch die »vollständige Digitalisierung allen musikalischen Materials« hat – wenn schon nicht

3 Vgl. online brigitta-muntendorf.de/works/melencolia/

4 Vgl. online www.saraglojnaric.com/work/ding-dong-darling-for-orchestra-and-fixed-media-2024/

5 Alexander Schubert, *Switching Worlds*, Wolke Verlag, 2021, S. 163

durch Medienrevolution – »die Neue Musik aus ihrer ästhetischen Isolation« geführt; »ungeahnte Chancen für eine Semantisierung von Klang in gänzlich neuen Kontextualisierungen und Funktionalisierungen« lassen sich 15 Jahre später ebenfalls bestätigen – nur auf viel selbstverständlichere Weise.⁶ Und selbst wenn beispielsweise die Experimente des Komponist:innenkollektivs ktonal (Antoine Daurat, Björn Erlach, Roberto Fausti, Genoël von Lilienstern, Dohi Moon) im Bereich generativer Audio-KI nicht die effekthascherischen Resultate produzieren, gleich ganze Beethoven-Symphonien neu zu komponieren, sind sie im Resultat vermutlich interessanter, als würde man künstliche Intelligenz sich nur an Stilkopien abarbeiten lassen. Mit Dietmar Dath gilt auch hier: »Welche Verschwendung von Potentialen ist es also, wenn man den Reichtum der Erkenntnisse, der da auf uns wartet, zur Seite schiebt, um die Programme mit der Nachahmung des Menschen zu unterfordern, damit sie für ihre Eigentümer Löhne und Gehälter in der Datenverarbeitung drücken.«⁷

Pragmatische Revolutionen

Da ist es schade, dass das institutionelle Musiktheater diese Differenzierungen strukturell eher zugunsten analoger Kopräsenz abwehrt – zumal doch vielerorts auch hier schon eine pragmatische Revolution stattfindet: Aus den virtuellen Bauproben seit den späten 2010ern haben sich etwa Arbeitsweisen entwickelt, in denen analoge Szenografien vollständig im virtuellen Raum entstehen.⁸ So wurde die Raumbühne PANDÆMONIUM der Musiktheaterspielzeit 2021 am Staatstheater Kassel vom Bühnenbildner Sebastian Hannak maßgeblich mit der Deutschen Theater-technischen Gesellschaft in 3D modelliert und die dazugehörigen Musiktheaterinszenierungen wurden im gleichen virtuellen Modell live konzipiert (in der heute abgeschalteten Open Source Multiuser-VR-Anwendung Mozilla Hubs für virtuelle Treffen, lauffähig im Browser.) Dieser 3D-Raum bildete in Kassel dann die Modellgrundlage für ein plattformunabhängiges Musiktheater-Game im weiterentwickelten Grundraum zwei Spielzeiten später. Noch spektakulärere Potenziale lässt die Entwicklungsarbeit am VR-begehbaren Orchester von Sascha Etezazi, Lucia Kilger und Damian Dziwis erahnen – künstlerisch wie pragmatisch. Denn diese »Anwendung kann dabei nicht nur in Musikvermittlungs- und didaktischen Kontexten eingesetzt werden, z. B. im Musikunterricht. Sie könnte Musiker:innen dabei helfen, ihre Stimme im richtigen Kontext zu üben: nämlich an der Position, an der sie später auch wirklich spielen werden. Dabei würden sie auch die anderen Instrumente genauso hören, wie es später im echten Orchester auch klingen wird.«⁹

Die Verbindung dieser Techniken könnte die Arbeit schon an rein analogen Musiktheatererlebnissen grundlegend verändern. Komponierte Raumklanganordnungen ließen sich so etwa parallel zur Szenografie entwickeln und noch vor der Bauprobe überprüfen und ändern; neben Regiekonzepten in virtuellen Räumen könnten Beleuchter:innen die



Der
Fall Carmen

6 Johannes Kreidler, Harry Lehmann und Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Wolke Verlag 2010, S. 7

7 Dietmar Dath, »Was kann Künstliche Intelligenz, was wir nicht können?«, FAZ, 11.12.23

8 Weitere Information unter: digital.dthg.de/kurz-erklart-virtuelle-bauprobe/

9 Vgl. kreativ.institute/de/projekte-und-beitraege/das-begehbare-orchester

Modelle schon parallel zur Grundlage einer Echtzeitvisualisierung des Lichtkonzepts verwenden, sodass effektiv eine stetig rückkoppelnde Musiktheaterkonzeption denkbar wäre, die kaum noch Reibungsverluste des linearen Nacheinanders kennt.

Die Labore des institutionellen Digitaltheaters – u. a. Digitalsparten in Augsburg, Karlsruhe, Nürnberg sowie die Akademie für Theater und Digitalität in Dortmund und die einzige Musiktheater-Digitalsparte, das MiR.LAB in Gelsenkirchen unter der Leitung von Nora Krahn – haben dieses Potenziale freilich längst erkannt. Viele von ihnen sitzen ohnehin zwischen den Stühlen und sind gleichzeitig Co-Produzentinnen mit anderen Sparten und externen künstlerischen Partnern, leisten genauso aber auch Vermittlungsarbeit nach außen und innen sowie technische und künstlerische Entwicklung. Der Spagat zwischen großen Bühnenproduktionen bis hin zu Gaming und interaktivem Livestreaming ist vielleicht auch gar nicht anders möglich, als den Unterschied zwischen Kunst, Erlebnis, Technik und Vermittlung bewusst aufzulösen. Der Spielplan des MiR.LAB inte-

Dass die große digitale Revolution des
Musiktheaters in der Breite trotzdem (noch)
nicht angekommen ist, hat vermutlich
mehr mit Ideologien im Musiktheater zu tun ...

griert in diesem Sinne neben digitalem Musiktheater (wie etwa Nora Krahls Sci-Fi Mixed-Reality-Oper *Am Ende der Welt*) Stadtraumprojekte mit Communityarbeit (wie zu Bellinis *Norma*), Diskurs, Workshops und Gaming. Das ist naheliegend; auch um der Erzählung des Uneigentlichen mit einer positiven Praxis zu begegnen – die Sparte verschreibt sich damit aber auch einer postautonomen Musiktheaterarbeit, die den Unterschied nicht mehr zwischen Kunst und Nichtkunst, digital oder analog macht. Auch im gemeinsamen digitalen Foyer der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf Duisburg und des Forum Freies Theater Düsseldorf (2020–2023) sollten sich die Grenzen zwischen Vermittlung, Kunst und Begegnungsraum digital auflösen. Vielleicht sind also gerade diese Zwischenräume ein Erfolgsmodell?

Dass die große digitale Revolution des Musiktheaters in der Breite trotzdem (noch) nicht angekommen ist, hat vermutlich mehr mit Ideologien im Musiktheater zu tun: Musik und Musiktheater verstehen sich schließlich meist als gerade nicht kurzlebig-aktualistisch, sondern operieren im praktischen Selbstverständnis eines invarianten (musikalischen) Textes und seiner Intentionen. Diese Idee liegt im Verständnis von Musik als kulturelles Erbe offen da, lauert aber auch in den abstrakten Glaubenssätzen der neuen Musik; etwa in Vorstellungen, durch Klangkunst und zeitgenössische Musik ließe sich gerade in heutigen Zeiten gesellschaftliches Hin- und Zuhören, Bedacht und Langsamkeit lernen. Das bedeutet

nicht, dass daran nichts dran wäre – sondern, dass spezifisch digitales (Musik-)Theater genau unter dem gegenteiligen Verdacht steht. Schon das Label des digitalen Musiktheaters verdeutlicht dieses Dilemma: Wäre der Einsatz digitaler Kulturtechniken so selbstverständlich wie im Alltag, ließe sich schließlich einfach »Musiktheater« ohne Zusatz sagen. Es ist deshalb auch kein Zufall, dass sich diejenigen Innovationen schneller durchsetzen, die nicht zu sehr am nichtdigitalen Selbstverständnis kratzen. Ob allerdings auf dem Humus eines dominant analog-kopräsenten Musik(-Theater-)Verständnisses ein avanciertes, genuin digitales Musiktheater gedeihen kann?

Wandel und Beharrungskräfte

Ein Beispiel für diese aufgeschlossen-verkantete Lage ist folgender Bericht über ein hochkarätig besetztes Symposium über Oper und Medienkunst 2020 am Staatstheater Karlsruhe. »Oper sei ein Live-Erlebnis«, heißt es da, »der Einsatz der Medienkünste solle ein neues Hörerlebnis ermöglichen oder komplett neue Zugänge zum Gehörten schaffen, stellte Musik- und Theaterwissenschaftler sowie Publizist Stephan Mösch fest. Autor und Dramaturg Carl Hegemann sprach sich für die körperliche Kopräsenz auf der Bühne als dem Ort des Geschehens aus.«¹⁰ Digitalität also ja – aber bitte in allen bisherigen Verabredungen des Musiktheaters? Dazu – »In der traditionellen Kunstform Oper kam es schon immer auf

10 Vgl. MIZ Online, »Digitalität und Medien auf der Opernbühne – Staatstheater Karlsruhe richtet mit Symposium ›Oper & Medienkunst‹ Blicke in die Zukunft«



KreativInstitut. Ostwestfalen-Lippe, Das begehbbare Orchester (Sascha Etezazi, Lucia Kilger und Damian Dziwis)

eines an: Prima la musica. Die Oper hat sich in der Vergangenheit per se die modernsten Mittel angeeignet und eingesetzt. Schon früh wurde Theater als ›Maschine‹ gedacht – mit all seinem Zauber, den Effekten und der Verwandlung. ›Die Oper kann auch künftig ein Labor für das Musiktheater sein, bei dem geforscht wird ohne Ziel, etwa um die Mittel zu erproben.



Intel x The Royal Shakespeare Company, *The Tempest*, 2016/17

Oper ist lebendig, klug und hatte noch nie Berührungsängste. Und hat sich schon immer der neuesten Medien² bedient.« Ob es jedoch überhaupt sinnvoll möglich ist, sich ziellos neuester Medien zu bedienen, ohne ihre medialen Formungsbedingungen adäquat zu berücksichtigen, bleibt fraglich. Und selbst wenn es so wäre, steht zu bezweifeln, ob sich mit »Maschinenzauber« überhaupt ein Blumentopf auf dem ureigensten Terrain der Kopräsenz gewinnen lässt. Selbst die technisch bis heute beeindruckende Kooperation der Royal Shakespeare Company mit der Intel Corporation und ihrer »cutting-edge technology« für die Neuproduktion von *The Tempest* 2016, für die sich bis heute kein Theater allein die Rechenkapazität würde leisten können, war für die Kritikerin des Technikblogs *Ars Technica* nur »a little underwhelming«, denn »it's the blood, sweat, and tears of actors that we want to be up close to during a play as visually rich, rhythmic, and raucous as *The Tempest*«. ¹¹

Ähnlich wie diese Produktion, die in Teilen³ durchaus Musiktheater war, erging es Jay Scheibs *Parsifal*-Inszenierung mit 330 Augmented-Reality-Brillen (bei 1944 Zuschauer:innen) bei den Bayreuther Festspielen 2023. Sie war für die breite Öffentlichkeit womöglich sogar schon der

11 Kelly Fiveash, »The Tempest review: Real-time digital avatar brews storm in a teacup«, in: *Ars Technica*, 25.02.2016

vorläufige VR-AR-Höhepunkt für klassische Oper, die sich anscheinend bei der Kritik keinen Gefallen tut, wenn sie innovative künstlerische Mittel nur optional integriert.¹² Besser erging es den digitalen Musiktheaterproduktionen des Komponisten Michel van der Aa – etwa der Filmoper *Upload* von 2021, die Live-Motion-Capturing mit einer filmischen Videoebene verband und sich ähnlich der Serie *Black Mirror* mit Fragen digitaler Gedächtnisse beschäftigte. Oder auch van der Aas Virtual Reality Opera mit generativer *Ki, From Dust* von 2024, mit der er an *Eight* von 2019 anknüpfte. Sind dann sogar noch Fragen nach Raum, Perspektive und Immersion medial so zwingend wie etwa in der Freischütz-VR-Installation der CyberRäuber oder dem hybriden *Orfeo ed Euridice* des vr-theater@home des Staatstheaters Augsburg, entfaltet sich ein digitales Musiktheater tatsächlich auch im Opernkontext recht innovativ. Es kann so die zentralperspektivische Sicht, Hör- und Hierarchieachsen des 19. Jahrhunderts, die das alte und neue Musiktheater bis heute prägen, neu justieren oder ganz ablösen. Und das ganz unaufgeregt.

Ob es nun an den Ideologien des klassischen Musiktheaters liegt oder die Pragmatik die Institutionen einfacher transformiert als ästhetische Innovation: Das digitale Musiktheater entwickelte sich in den vergangenen Jahren maßgeblich auf dem Feld digitaler Raumkonzepte weiter. Es lohnt sich in all diesen Facetten, die Frage nach dem Stand der Technik als ästhetische Frage nach Kulturtechniken zu stellen und umgekehrt: ohne Call of Duty zu werden, aber auch ohne immer wieder beteuern zu müssen, dass Musiktheater eigentlich ein analog-kopräsenten Medium ist. Entsprechend schreibt 2021 auch das theaternetzwerk.digital, ein Zusammenschluss digitalaffiner Theater: »Von einem Gegensatz zwischen digital und analog zu sprechen« sei »nicht mehr zeitgemäß«.¹³ Durch den digitalen Wandel würden zentrale Grundfesten des Kulturbetriebs infrage gestellt: »von Inszenierungsweisen über Nutzungsformen und Plattformneutralität bis hin zu Wertehierarchien. [...] Wir wollen den digitalen Wandel aktiv und mit den Mitteln der Kunst gestalten; wir möchten uns neue Spiel- und Handlungsräume erschließen, wollen den physischen Bühnenraum ins Digitale erweitern und neue Formen der Zusammenarbeit testen.« Digitaltheater nicht am Unterscheid zwischen Kunst und Technik zu scheiden, leuchtet also ein – die Praxis wird gerade bei Musik nicht um die Frage herumkommen, worum es denn im jeweiligen Vorhaben letztlich gehen soll: um ein genuin als digital verstandenes Musiktheater mit einer spezifischen Ästhetik – oder um mediale Adäquanz, also auf dem Stand der medialen Praxis angemessen anzukommen, künstlerisch wie technisch. Schaden könnte beides nicht. ■

Kornelius Paede

Kornelius Paede ist Chefdramaturg am Musiktheater am Staatstheater Kassel sowie Musik- und Theaterwissenschaftler. Er arbeitet, forscht und lehrt zu (zeitgenössischem) Musiktheater und gesellschaftspolitischen Fragen zu Digitalität und Musikästhetik.

12 Vgl. beispielsweise Merle Krafeld, »Glitch im Gesamtkunstwerk«, in: VAN Magazin, 11.01.2023

13 Vgl. das Gründungsstatement des Netzwerks, theaternetzwerk.digital/

Inszenierte Bedeutsamkeit: Musiktheater und Mikrotonalität

Teil I

PATRICK BECKER

Mit einer Anekdote anfangen

Das ist aber schwere Musik!«, hat meine Oma mal ausgerufen. Ich muss ungefähr elf Jahre alt gewesen sein und im Konzerthaus Dortmund lief Igor Stravinskij's *Frühlingsopfer*. Später lernte ich, dass dieses Stück nicht nur ein ganz persönlicher *Avatar of Modernity* war, sondern an der Pforte dessen stand, was wir neue Musik nennen.

Die *Schwere* dieser Musik, von der meine Oma – wie ich damals glaubte – viel zu laut während einer ruhigen Stelle sprach, hat nun offensichtlich nichts mit Gewicht zu tun. Es gibt *Körper von Gewicht* (Judith Butler) und sogar »ideologische Riesenschwarten« (Adorno über Mahlers VIII. Symphonie), die man nicht beim Metzger bekommt. *Schwere* Musik ist stattdessen eine Zusammenziehung und meint: »schwierige« Musik.

Schwierig für wen? Wer bei *Sacre* schon mal selbst mitspielen musste, weiß: Schwierig fürs Orchester. Nun hat meine Oma im gleichen Konzert – weil sie keine Brille auf der Nase hatte, wie ich heute immer noch hoffe – Oboen und Pauken verwechselt, aber der Eindruck von Schwierigkeit war sicherlich dennoch weniger auf die Ausführenden bezogen. Zwar mühen sich die Musiker:innen in der Konzertsituation sichtbar körperlich ab. Es geht hier aber darum: Stravinskij's *Sacre* ist schwierig zu hören.

hat sich nur gewandelt! Heute, wo es einen Klangbegriff gibt, wo Musik zum Glück nicht mehr komplex sein muss, um gut zu werden, liegt das Schwierige der Musik vielleicht in den Themen, die sie verhandelt – auch wenn das klingt, als würde man Musik auf Programme und politische Aussagen reduzieren. Das schwappt selbst in die Musik über, die vordergründig keine Programme schreiben will: Steven Takasugis *Klavierkonzert*, uraufgeführt 2023 bei den Donaueschinger Musiktagen, klingt objektiv schwierig, weil hochgradig komplex gesetzt – verstanden wird daran dann aber, dass die Passage der »Third Void« namens »A Mirror in Which to Gaze... at Your Thoughts« kurz vor Ende des dreisätzigen Werks ein Klangobjekt ist, das einem Sammelbecken aller vergangener musikalischer Stile und Genres, auskomponierter und elektronisch produzierter Musik einen neuen Ort bietet, sie heftig durchschüttelt und so zum Moment wird, in dem Takasugi die Geschichte der Musik noch einmal ganz auf Anfang stellt: ein Werk als Neustart, das schwierig zu hören ist, regt dazu an, das Schwierige um uns herum auf einen überhöhten Punkt zu verdichten – tönende Geschichte.

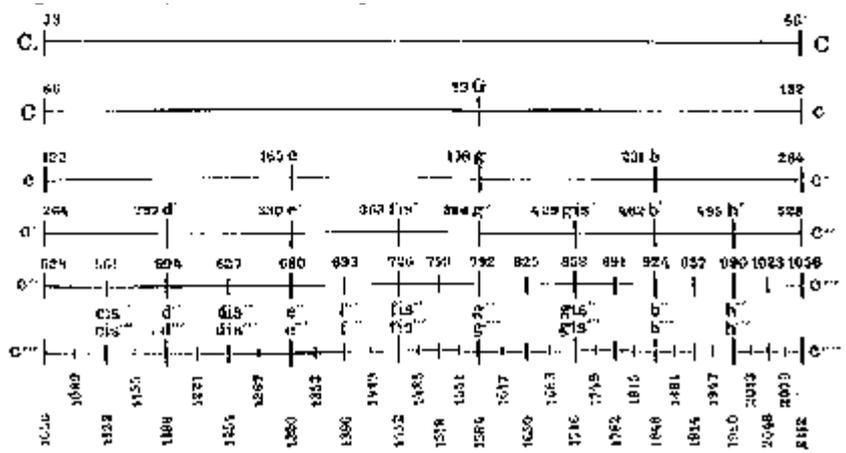
Genau darum geht es: Es ist noch etwas an der Musik – an einzelnen Stücken, nicht an Musik im Ganzen –, was sich viel besser in Worten ausdrücken lässt: große Gedanken, tief sinnige Kritik, euphorische Zelebration. Und das ist etwas Gutes: Was gibt es Schöneres, als andere mit plausiblen Worten und Argumenten davon zu überzeugen, ein Stück Musik, das man so mag, dass es zu dieser vor 100 Jahren noch völlig undenkbaren Situation kommt, sie wieder und wieder und wieder über die modernen Abspielmedien anzuhören, dass dieses Stück Musik... bedeutsam ist?

»Bedeut... samkeit, Samenkeit, Bedeutsamkeit famous... famousness-ness, infamousness, less, Loch Ness – what a mess!«

Bedeutsamkeit ist die Chance von Musik, mehr zu sein. Wie man sogar das noch kompositorisch erreichen kann, möchte ich an zwei zeitlich weit entfernten Beispielen zeigen, die beide der mikrotonalen Musik zugerechnet werden können: Georg Friedrich Haas' Opern *Thomas* (2013) und *KOMA* (2016) – Musiktheater, krankenhaushausreif komponiert – sowie Alois Hába's Oper *Die Mutter* von 1930. Es gibt keine Bezugnahme von Haas auf Hába; man kann die Opern zusammendenken, weil sie beide – mal ausdrücklich, mal durch mich herbeiinterpretiert – von ähnlichen Vorannahmen ausgehen (nämlich der Idee, dass mikrotonale Musik noch radikaler als neue Musik schwierig zu verstehen sei) und ähnliche Lösungen für das Problem entwickelt, wie mikrotonale Musik verständlich gemacht werden kann: indem Bedeutsamkeit – die Möglichkeit von Musik, mehr zu meinen, als ein bloßes Klangereignis zu sein – Teil der kompositorischen Arbeit wird. Das geschieht beinahe zwangsläufig in Musiktheaterwerken mit ihrem



Steven Takasugi,
Klavierkonzert
(2023)

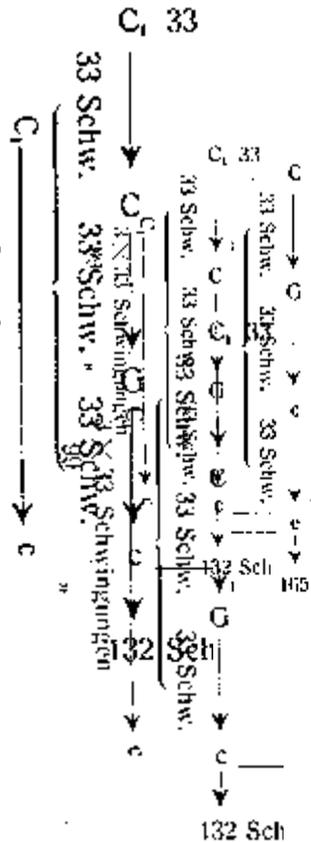


Medienensemble, aber bei Haas ist es gerade eine berühmt gewordene Instrumentalkomposition, die die Verstehensfrage aktualisiert: seine *11 000 Saiten* für 50 Klaviere (2020).

Mikrotöne allein machen noch keine mikrotonale Musik, sie sind in der neuen Musik seit langem allgegenwärtig. Mikrotonale Musik haben Haas und Hába geschrieben, weil das zugrundeliegende Tonsystem prononciert weiterentwickelt ist, auf einer bewussten, eigentlich schon Künstlerischen (Er-)Forschung des Tonraums und seiner Erweiterungsmöglichkeiten beruht. Während Hába aus einem Problem heraus operiert – er denkt nämlich seine damals völlig neuartige mikrotonale Musik sei besonders schwierig zu verstehen, weshalb er glaubt, dem Publikum subtile Hilfestellungen zu geben –, schreibt Haas knapp 100 Jahre später in einer Zeit, wo es kaum noch ums Verstehen eben des Gehörten zu gehen scheint. Ist das Ergebnis dann eine unverständliche Musik? Nein, es ist eine Musik, die das Verstehen vor allem auf sich selbst ziehen will.

Die Mutter von Alois Hába

Alois Hába meinte in den 1920er Jahren, er hätte gleich einen Sprung in Richtung einer ›Musik als Freiheit‹ gemacht. Einmal auf dem Weg dahin ging Hába davon aus, dass – was kompositionsästhetisch als musikalische Freiheit vermittelt oder manifestiert wurde – für das Publikum nicht mehr verständlich sei und deshalb der Erläuterung bedürfe. Wie zur Bestätigung dieser Behauptung und des Allgemeinplatzes, neue Musik sei eben schwierig zu verstehen, motivierte diese vermeintliche Unverständlichkeit eine ungeheure musikschriftstellerische Produktion des Komponisten. So drückt Hába in seiner 1923 *Psychologie der musikalischen Gestaltung* ein grundlegendes sprachlich-begriffliches Problem im Umgang mit der zeitgenössischen Musik aus, der er sich zurechnete: »Eine



Schwierigkeit besteht schon darin, daß wir für viele musikpsychologische Erscheinungen und Beziehungen bisher noch keine festgesetzten Termini besitzen, so wie dies in den übrigen älteren Wissenschaften der Fall ist.« Dennoch lassen sich an Hábas erster Oper *Die Mutter* Möglichkeiten des Verstehens – und vor allem des Verstehenlernens – aufzeigen, die das Ergebnis eines Wechselspiels bewusster und unbewusster kompositorischer Entscheidungen sind.

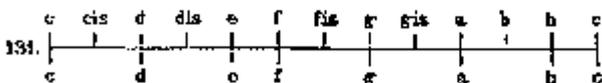
Hábas ideale Hörerschaft

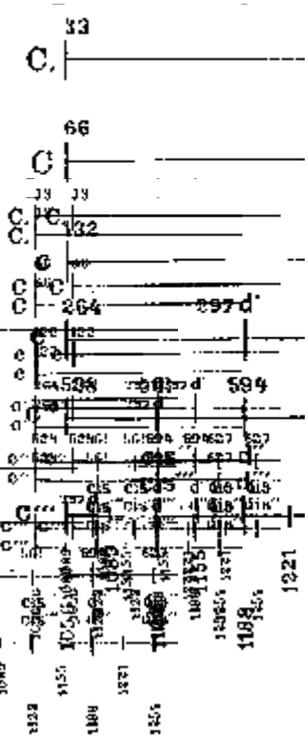
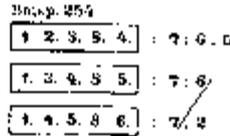
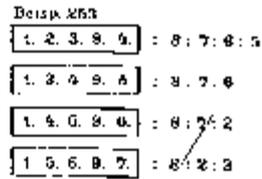
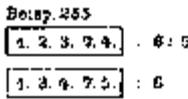
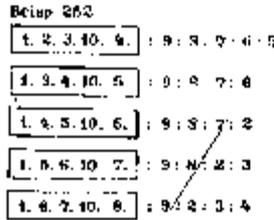
Die Grundlage für Hábas hörpsychologischen und verstehensphilosophischen Äußerungen ist die Gestalt einer idealen Hörer:in, die – ihm ganz ›treu‹ ergeben – der künstlerischen Entwicklung des Komponisten

Eine Musik, so neu, dass noch gar nicht
bekannt sei, was sie eigentlich ist.

aufmerksam folgt, alle seine Werke kennt und so Querverbindungen zwischen ihnen ziehen kann. Hábas offensichtliches Problem – eine Musik, so neu, dass noch gar nicht bekannt sei, was sie eigentlich ist – findet in dem Moment seine eigene Lösung, wo rein instrumentale musikalische Verläufe durch die Verwendung von Texten mit sprachlicher Bedeutung ›aufgeladen‹, zumindest aber schon einmal in Verbindung gebracht werden. Textiert oder in szenisch-semantisierten Situationen integriert, wird vermeintlich autonome Instrumentalmusik – selbst da, wo sie nicht offensichtlich naturalistisch verfährt, bloßes Mickey-Mousing betreibt – Teil eines Bedeutungsnetzwerks, das einer idealerweise treuen Hörer:in bekannt ist: Auf der einen Seite kann derart semantisierte Musik auch in Zukunft als bedeutend verstanden werden, wenn sie einmal nicht in textlichen oder szenischen Arrangements wieder auftaucht. Andererseits vermag die spätere Semantisierung bereits verwendeter Formen retrospektiv Werke nach einem Bedeutungsgehalt zu entschlüsseln, die – wie im vorliegenden Fall – vor Hábas Vokal- und Bühnenmusiken entstanden sind.

Mit Ausnahme der *Chor-Suite* von 1922 probiert Hába das aber erstmals in seiner *Mutter* aus: In der Verklammerung von Musik und Libretto stellt das Werk seinem Publikum wenigstens das Potenzial oder die Möglichkeit von Bedeutung bereit. Sie mag in der Erinnerung an vorangegangene oder vorbereitend für zukünftige Kompositionen von Hába Chancen eines besseren Verständnisses ermöglichen. Die Bedeutung von mikrotonaler Musik außerhalb





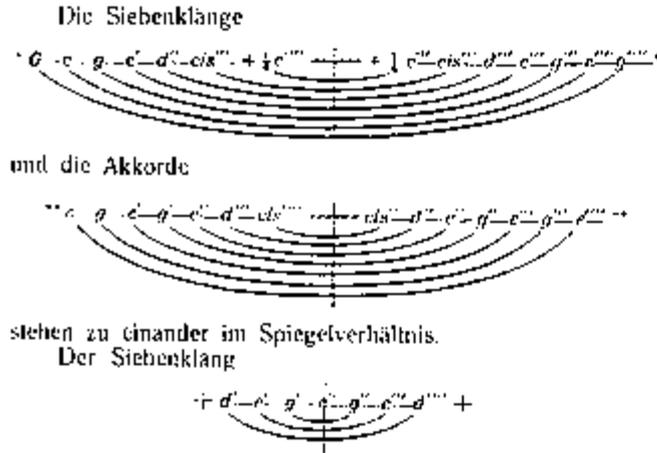
szenischer Kontexte wäre dann aber davon abhängig, dass sie aufgreift, was im Ensemble der Medien des Musiktheaters überhaupt erst durch Sprache oder bildliche Eindrücke bedeutend wurde. Was beispielsweise aus den reinen Orchestervor-, -zwischen- und -nachspielen dieser Bühnenmusik anderswo bei Hába wieder auftaucht, müsste strenggenommen ›weniger‹ bedeuten als die textierten und inszenierten Stellen: Was an musikalischer Struktur ertönt und was ihr Bedeutungs-Gehalt sein könnte, klaffen wieder auseinander.

Nichts läge Alois Hába ferner als diese Einschränkung. Stattdessen ist seine *Mutter* ein Paradebeispiel dafür, wie sich seine schriftstellerisch geäußerten Ansprüche und deren kompositorische Manifestation überschneiden: Hába hat weniger *am* Text als vielmehr *an* der eigenen Theorie entlang komponiert: Die Orchestereinleitung mündet in ein kleines Motiv der Klarinetten als Ruhepunkt. Zwar nimmt dieses häufig wiederkehrende Motiv im weiteren Verlauf der Oper eine wichtige Stellung ein. Zu einem Schlüsselmoment wird dieses Motiv aber durch dessen zunehmende Verklammerung mit Ausrufen in einem slowakischen Dialekt der tschechischen Sprache.

Wie sich an diesem Motiv aus der Orchestereinleitung und seiner Verbindung mit den tschechoslowakischen Ausrufen zeigt, klaffen der Sinn der musikalischen Struktur und ihr Bedeutungsgehalt in Hábas Augen eben nicht auseinander: Der Melodieverlauf *cis-hoch c* und *e-hoch e-f-hoch e* entspricht der melodischen Elementarform von Viertelton-Musik überhaupt, wie Hába sie in seiner *Neuen Harmonielehre* unter dem Abschnitt »Melodische und harmonische Grundlagen des Vierteltonsystems« erläutert:

Die Intonationsvariationen habe ich schon vor Jahren bei den Bauern (in der Slowakei) beobachtet. Die psychologische Motivierung habe ich darin gefunden, daß die Volkssänger aus Übermut den Ganzton höher intonieren. Bei ernstern Gesängen singen sie kleinere Intervalle als die fixierten Halbton- und Ganztonstufen.

Das heißt: Hábas Mikrotöne tragen von Anfang an Bedeutung in sich, weil der Mensch (in der Slowakei) selbst mikrotonal singt, wenn er gewisse Emotionen zum Ausdruck bringen will. Nicht dass das musikalische Motiv



und beispielsweise der Freudenruf ehemals getrennt waren und erst von Hába zusammengebracht wurden. In seiner *Psychologie der musikalischen Gestaltung* heißt es:

Die Gestaltung im Viertelton- und Sechsteltonsystem ist vom psychologischen Standpunkte der formgewordene Ausdruck einer ganz anderen Gattung von Affekten, die den musikalischen Vorstellungen eine bestimmte Richtung geben und die sich die Wahl jenes Tonmaterials erzwingen, welches der inneren Kundgebung am besten entspricht.

Die Frage nach dem Verstehen von Hábas Mikrotonalität wird durch den Komponisten also schließlich auf ein weit umfassenderes künstlerisch-ästhetisches Programm zurückbezogen: Hába sieht ›seine‹ Mikrotonalität als Fortsetzung ›natürlicher‹ musikalischer Praktiken einer regionalen Volksmusik im slowakischen Teil der neugegründeten Tschechoslowakei. Der einzelne Vierteltonschritt zwischen zwei Tönen steht für Hába am Beginn von Mikrotonalität, wie sie in seiner *Mutter* zu finden ist. Diese Tonbewegung ist aber durch ihre vermeintliche Herkunft aus der affektiv geladenen sprachlichen Interjektion bereits von Anfang an bedeutungsgeladen. So müsste gesagt werden, dass wenigstens auf einer elementaren Ebene Sinn und Gehalt den gleichen Ursprung haben.

In der *Chor-Suite* ist das noch deutlicher, weil sie vollständig auf solchen Affektäußerungen durch emotional eingefärbte Ausrufe beruht. Hábas Musik zu verstehen bedeutet also beides: Es lässt sich herausfinden, ›wie‹ sie funktioniert, indem sie ganz klassisch analysiert wird. Sie suggeriert aber auch Verständlichkeit, weil alle musikalischen Strukturen nur weitergedachte Formen der Äußerung von Emotionen sind. Hábas Mikrotonalität ist – wenigstens in seinen Augen – bedeutsam, weil sie aus dieser – gewiss auch problematischen – Ur-Szene des freudigen Ausrufs, des klagenden Seufzers oder ähnlichem stammt.

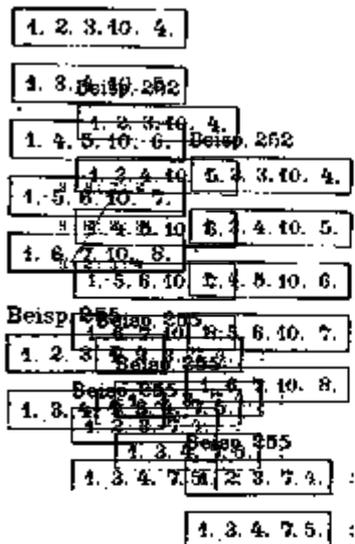
Georg Friedrich Haas: der atmende Papst

Georg Friedrich Haas umgeht glücklicherweise alles, was Hába heute auch schon problematisch macht: keine Projektion vermeintlicher Ursprünge der Musik auf ein vermeintlich authentisches Völkchen abseits der Zivilisation großer Städte, nicht der Versuch, Musik als bedeutsam zu deklarieren, weil sie wie die letzte Schnulzenästhetik »die Sprache der Gefühle« sei. Aber was kann Musik dann noch bedeuten? ■

Fortsetzung in Positionen #144

Patrick Becker ist Musikjournalist, Verleger und Musikwissenschaftler. Seit Heft #139 ist er Redakteur der Positionen und übernimmt dieses Jahr außerdem den Wolke Verlag.

Alle Abbildungen sind entnommen worden aus: Alois Hába, *Neue Harmonielehre des diatonischen-, chromatischen-, Viertel-, Drittel-, Sechstel-, und Zwölftel-Tonsystems*, Leipzig: Kistner & Siegel 1927. Ders., *Von der Psychologie der musikalischen Gestaltung. Gesetzmäßigkeit der Tonbewegung und Grundlagen eines neuen Musikstils*, Wien: Universal Edition 1925.



unÜppig

Festival für Klang Kunst Raum Zeit

Konzerte, Performances, Workshops & Panels mit

- ensemble modele réduit
- Marianne Gronemeyer
- Eva-Maria Houben
- Ensemble Bruine
- art.ist.Kollektiv
- Wandelweiser
- Birgit Ulher
- Watt u.a.

art.ist

5 – 9 März 2025
artist-wiesbaden.de

Horror-Opern

Gesellschaftlich Verdrängtes und kollektive Ängste im aktuellen Musiktheater

FABIAN CZOLBE

Die Komponisten Gordon Kampe und Ulrich Kreppein im Gespräch mit dem Musikwissenschaftler Fabian Czolbe über die Grenzen des Genres, den Umgang mit dem Grauen in der Gesellschaft und die Dramaturgie des Schreckens.

FABIAN CZOLBE Ich habe mich in Vorbereitung auf das Gespräch angesichts des Frankenstein und des Caligaris als klassische Horrortypen gefragt, wie der Horror in die Oper kommt. Was ist Horror überhaupt in der Oper, denn wie fährt überhaupt das Schrecken oder das Schreckhafte in den Klang? Welche Elemente macht das aus? Mich würde deshalb auch als erste Frage an euch, die ihr beide jeweils eine Horror-Oper als Adaption des Caligari- und des Frankenstein-Stoffes vorgelegt habt, interessieren, ob die musikalischen Topoi des Horrors auch für euch noch aktuell sind und wie ihr Grusel-Effekte komponiert habt?

GORDON KAMPE Wenn ich mich recht entsinne, ist mein *Frankenstein* von 2017 wahrscheinlich die einfachste Partitur, die ich jemals geschrieben habe. Das ist eher ein Singspiel. Der Horror entsteht nicht dadurch, dass ich irgendwo ein bisschen an der Oberfläche kratze – das wäre mir wirklich zu schlicht. So einen Horror kann man beispielsweise schon durch ganz viele falsche Quintparallelen oder ähnliches erzeugen, durch einige Songs als extreme Form von Schlichtheit oder durch bestimmte Passagen, die kontrolliert schief gehen. Die Idee bei *Frankenstein* war, dass auch das Stück funktionieren soll wie das Monster von Frankenstein: Es sollte ein dramaturgisches Mischwesen sein und im Vertrag mit der Tischlerei der Deutschen Oper stand auch, dass ich nur einen Eigenanteil von 63 Prozent haben darf, weil so ein Mischwesen natürlich aus unterschiedlichen Komponenten bestehen muss. Wir haben das tatsächlich ausgerechnet und die Dramaturgie hat mir Brocken hingeworfen, mit denen ich

arbeiten musste: Beispielsweise ein Schubert-Lied, das ich als Doppelgänger bearbeiten durfte, »Creep« von Radiohead bearbeitet für Koloratur-Sopran und »Mutter« von Rammstein für Countertenor und Harmonium. Damals ging Rammstein noch, man wusste noch nicht, was da passiert, aber das wäre heute natürlich ein weiterer Horror-Aspekt.

Ich wusste aber zu der Zeit gar nicht, worum es ging und das war natürlich mein ganz persönlicher Horror: Eigentlich will man ja wissen, worum es in einem Stück geht, was man da schreibt. Ich habe aber nur ein Konvolut von ungefähr 150 Seiten mit solchen Sachen bekommen. Daraus habe ich mir ausgesucht, was ich mochte, habe meine

fc Also ging es dir wie Frankenstein selbst, dass du in deiner alchemistischen Höhle sitzt und die einzelnen Nummern durch den großen Hexenkessel gerührt hast? Ist da noch etwas von den Vorlagen übriggeblieben oder ist das etwas völlig Neues geworden?

gk Bei mir ist das sowieso immer so, dass ich mich durch die Musikgeschichte fräse wie ein Trüffelschwein. Insofern ist das normal für mich, dass ich alles ein- und ausatme. Deswegen klingt dieses Stück manchmal wie Reste aus anderen meiner Kompositionen, wie Schlager oder einfach nur wie ein paar Kadenzen, die eine ganz schreckliche Stimmführung haben.

In der Mitte stand ein Stuhl, darauf saß das Monster umringt von Ärzten, die aber lauter Kunstfehler machten, sodass schon innerhalb der ersten paar Minuten der Oper 150 Liter Kunstblut an die Zeltwände gespritzt wurden.

Arbeit zurückgegeben und darauf gewartet, was die Tischlerei damit macht. Ich wusste zu diesem Zeitpunkt nicht einmal mehr, wer die verschiedenen Rollen singen wird, das hat das Regie-Team entschieden. Daraus ist dann dieses komische Frankenstein-Hybrid entstanden, das ich irgendwo zwischen Schauspielmusik, Oper, Singspiel und normalem Sprechtheater verorten würde.

Das Stück hat vor allem das Analoge gefeiert und meine Lieblingsszene war gleich die allererste, wo man ein großes Plastikzelt wie in einem Film aufgebaut wurde, in dem es um einen Virusausbruch ging. In der Mitte stand ein Stuhl, darauf saß das Monster umringt von Ärzten, die aber lauter Kunstfehler machten, sodass schon innerhalb der ersten paar Minuten der Oper 150 Liter Kunstblut an die Zeltwände gespritzt wurden. Das war sehr lustig und noch vor dem ersten Ton des Stücks sind die ersten neun Besucher:innen schon wieder rausgegangen.

fc Ist dein *Caligari* auch aus der Arbeit mit solchen Vorlagen heraus entstanden oder mehr aus der Beschäftigung mit dem Stoff hervorgegangen, Ulrich?

ULRICH KREPPEIN Mit Sicherheit nicht auf der Ebene einer Collage, wie das bei Gordon der Fall gewesen zu sein scheint. Musiktheater ist immer mehr Collage als alles andere, was man schreibt. Aber es gibt einen humorvollen Aspekt, der im Horror-Topos steckt und das ist Kontrollverlust. Das ist ein Grundthema, über das wir vielleicht reden müssten, wenn wir uns fragen, was interessiert uns eigentlich am Horror? Warum bleibt der Horror auch während und nach der Aufklärung übrig? Weil wir in unserem Leben ständig Erfahrungen von Kontrollverlusten machen und die Musik damit immer etwas zu tun hat. Die tiefen Frequenzen haben damit allein schon deshalb etwas zu tun, weil wir sie nicht so gut lokalisieren können wie die hohen.



Die Oper *Frankenstein* von Gordon Kampe, Deutsche Oper Berlin 2017 © Thomas Aurin

Es gibt also ein gewisses Unbehagen an den Dingen und dieses Unbehagen kommt durch Orientierungslosigkeit. Was die Horrorfilme natürlich großartig entwickelt haben, ist die Kameraführung und alles Weitere, um diese Orientierungslosigkeit in gewisser Weise zu institutionalisieren. Der Jump Cut ist das typische Beispiel, weil er die zeitliche Logik der Kameraführung durchbricht und damit die Bewegung der Aufnahme in die Nähe von Musik rückt, wo wir schon immer mit solchen Dingen, die zu früh oder zu spät kommen, arbeiten: Vorhalten, Dissonanzen usw.

Ich denke schon lange, dass Kontrollverlust für die Oper ein wesentliches Element ist – spätestens seit sie sich aus der artigen Gesellschaft herausgelöst hat, ist das Thema immer irgend eine Form von gesellschaftlichem oder persönlichem Kontrollverlust der Menschen. Im 19. Jahrhundert scheint mir das erstmals die Sexualität zu sein: Das Publikum will etwas sehen, was es nicht sehen darf und deshalb sterben die Sopranistinnen auf der Opernbühne, weil sie angeblich schuld an diesen unterdrückten Dingen sind. Da haben wir die Psychoanalyse. Diese Aspekte laufen zusammen und irgendwann auf die *Lulu* hin, deren weibliche Hauptrolle zum Begehren selbst wird.

Heute ist es nur so, dass diese Form von Kontrollverlust nicht mehr die gleiche Durchschlagkraft hat. Wir haben andere Formen von Kontrollverlusten, aber nicht unbedingt weniger davon. Und dann sind wir beim Horror, bei dem man filmisch gut sehen kann, dass gesellschaftliche Ängste in Gewalttätigkeit umschlagen. Das beginnt schon in *Caligari* und war für uns 2014 der Ausgangspunkt, als wir mit der Arbeit an unserer eigenen Adaption begannen. Eine politische Stoßrichtung war von Anfang an da, weil wir kollektive Ängste so verarbeiten wollten, dass man sie in der Form von Horror ausbrechen lässt. Dann ist man bei den Kontrollverlusten, dass man die Wirklichkeit nicht mehr genau einordnen kann und fragen muss: Was ist eigentlich Wirklichkeit?

Von da an ging es auf jeden Fall um die erwähnten musikalischen Topoi: Wir haben aber nicht angefangen mit Donnerrollen und großen Trommeln, sondern mit Vogelklängen, die langsam immer schräger werden. Es gibt nichts Schlimmeres als Vogelgeräusche, weil nichts so schnell von Idylle zu Katastrophe umschlagen kann. Deshalb ist es auch kein Zufall, dass es zwischen dem *Caligari*-Film und Hitchcocks *Psycho* oder den Vögeln ein kleines Horrorfilm-Loch gibt: Da sind es tatsächlich die Höhenklänge, das Quietschen der Duscharmaturen, die Tiere – also das Vertraute, das Angst macht. Bei uns wurden die Vogelklänge mit ihrer ganz eigenen Realität eingespielt, sodass die musikalische Wirklichkeit eigentlich im spielenden Orchester stattfindet, die Feldaufnahmen der singenden Tiere dem Ganzen aber eine völlig wahnsinnige weitere Realitätsdimension hinzufügen: Man hört etwas, was draußen aufgenommen wurde und denkt, das ist jetzt die Realität. In Wirklichkeit ist das aber überhaupt nicht die Realität, weil das Gehörte über Lautsprecher in den Raum kommt. Dieses Spiel zwischen Realitäten erschien mir ein interessanter Startpunkt zu sein.

Der Stoff des *Caligari* ist nicht bloß eine fantastische Geschichte, die von vornherein als Märchen daherkommt. Ich habe eher das Gefühl oder bin stetig in der Situation, dass ich sie mit meiner eigenen Realität und meinen eigenen Erfahrungen abgleiche. Die Horrorfilme spielen zum Großteil ebenfalls in der realen Welt.

fc Welche anderen Mittel gibt es, neben solchen Feldaufnahmen oder Klängen aus der Wirklichkeit, um die Realität in deine Komposition einbrechen zu lassen, Gordon?

gk Bei dem *Frankenstein* gab es das so nicht, das war eine Art von Splatter-Operette. Das Stück war auch so skurril und unterhaltsam angelegt. Ich habe jetzt noch eine andere Sache geschrieben: *Die Kreide im Mund des Wolfes*, die im Januar an der Staatsoper

Hamburg ihre Premiere gefeiert hat und mit Texten von Wladimir Putin arbeitet. Das ist tatsächlich eine Horror-Oper, wo die Realität sehr deutlich über die Textebene eintritt – also relativ schnörkellos. Dieses Stück für einen Sänger und Ensemble über ein halbes Jahr zu schreiben, war selbst schon horrormäßig, wenn man das Libretto aufschlägt

Realität befindet, auf die man angemessen reagieren kann, gleichzeitig aber die künstlerische Distanz hat, die Realität so zu verarbeiten, ohne in den Modus des leidenden Künstlers zu kommen, der auch nicht authentisch wäre. Es geht vielmehr um eine Auseinandersetzung mit Macht genau in der Situation des Ausgeliefertseins, des Nicht-

Ironie wäre an dieser Stelle immer zu einfach.

und schon wieder einen Kriegsverbrecher auf dem Klavier sitzen hat. Ich kann zwar auch nicht erzählen, dass ich nun während der Arbeit furchtbar daran gelitten hätte. Das wäre auch Quatsch. Aber dennoch: Man liest in den Nachrichten, dass Raketen fliegen, und der Mann, der sie losgeschickt hat, hat auch den Text geschrieben, den ich gerade vertonen soll. Das ist schräg, surreal, grauenhaft und damit muss man umgehen, aber das ist der Job. Deshalb arbeiten Horror-Opern auch noch auf einer anderen Ebene als der Horror-Film: Horror im Sinne von Grusel und Schrecken, aber einfach sehr realitätsbezogen.

uk Ich würde sagen, das hat auch eine analytische Dimension. Bei meinem *Caligari* war das ähnlich, denn 2014 dachten wir natürlich alle, dass die erstarkenden rechtsradikalen Strömungen fatal sind. Das ist nicht weniger geworden. Da gibt es in der Komposition Mob-Szenen und Reden, in denen der *Caligari* versucht, die Bürger aufzuwiegeln und unser Librettist hat dafür Versatzstücke im Stil von Donald J. Trump verwendet. Das war noch zu Trumps erster Amtszeit, da war so etwas noch witzig. Wie witzig wäre das heute noch? Dieser Aspekt, wenn einen die Wirklichkeit überholt, ist äußerst unangenehm.

Der analytische Aspekt liegt auch darin begründet, dass der Horror einen Raum öffnet, wo man sagen kann, dass man sich in einer

Im-Bilde-Seins, des Unbehagens darüber, was auf mich zukommt. Das heißt, ich brauche eine Distanz davon und die gibt mir in gewisser Weise das Generische der ganzen Sache, es erlaubt mir auch, relativ präzise zu kommunizieren.

fc Neben der textlichen Ebene des Librettos, wie geht ihr mit der klanglichen Ebene des Horrors in euren Kompositionen um?

gk Ich war da sehr streng und strukturell, was ich normalerweise nicht bin. Ich wusste sehr genau, wie lange das Stück dauern soll und habe dann ein Libretto zusammenbekommen, das ich eindampfen musste. Ich wusste, dass eine Seite eines Librettos zwei Minuten abdeckt, habe die Sätze auf jeder Seite gezählt und wusste, egal was passiert, nach zwei Minuten kommt ein dramaturgisches Fallbeil: Alle zwei Minuten kommt die nächste Nummer, egal, wo der Text gerade ist. Es gibt bei *Die Kreide im Mund des Wolfes* also 30 Variationen über einen Kriegsverbrecher und jede Nummer versucht, einen bestimmten musikalischen Gestus zu haben. Das ist tatsächlich nicht einfach gewesen und ich weiß nicht, ob es gelungen ist.

Das funktioniert nicht, wenn man die ganze Zeit im Kabarett-Stil persifliert wie Hitler und Mussolini bei Charlie Chaplin. Es geht aber auch nicht, wenn man die ganze Zeit unterwegs ist wie Mussorgsky in *Boris*

Godunov. Deshalb habe ich versucht, ständig schnell zwischen verschiedenen Genre-Codierungen hin und her zu schalten: Es gibt einen Boogie-Woogie über den Mauerfall und an anderen Stellen einfach nur ein brutales Brüllen und Schreien, ein sowjetisches Kampflied über den Frieden. Das ist einfach purer Zynismus und es ist auch nicht witzig gewesen, das zu schreiben. Aus einer Rede Putins im Deutschen Bundestag von 2005, wo er tatsächlich auch Deutsch spricht, haben wir einen Auszug genommen und daraus eine schöne, süßliche Arie gemacht, damit alle Leute merken, dass er immer schon einen Plan hatte, wenn er sagt, dass Rostock ein aktiver Teil im Bau eines neuen Hauses Europas sein wird.

Ironie wäre an dieser Stelle immer zu einfach. Sie ist zu einfach, weil wir ihm ja auf den Leim gegangen sind. Ich habe das billige Gas genauso verheizt wie alle anderen hier auch. Der Gedanke, dass postmoderne Ironie – dieses »Ihr seid alle doof und ich zeige euch, wie es läuft« – hier funktioniert, stimmt nicht. Selbst die Gutmeinenden sind reingefallen und darum geht es ein bisschen.

UK Es macht wenig Sinn, die Geschichte von Caligari zu erzählen, weil sie den meisten bekannt sein dürfte. Vieles ist aber auch unklar. Bei der Szene, wo Caligari versucht, das Volk aufzuwiegeln, besteht dieses Volk zu Beginn nur aus einer Person, nämlich aus dem Schlafwandler, den Caligari versucht aufzuwiegeln. Es gibt aber zwei Caligaris, einen Sänger, der schüchtern ist und vollkommen hilflos der Welt gegenübersteht, und einen Schauspieler, der gerne so wäre wie der echte Caligari. In dieser Szene wechselt es ständig: Der Sänger wird zum Schauspieler und andersherum, während aus dem einzigen Zuhörer plötzlich eine Menschenmenge wird. Am Anfang befinden wir uns in einem Raum wie einem Garten, der mit Feldaufnahmen von Parkgeräuschen verstärkt wird, die nach und nach vom Orchester übernommen und dann zu Musik werden. Dann beginnen die

Protagonisten zu singen und das ist so ein surrealer Moment in der Oper überhaupt, den ich sehr interessant finde. Sprechen ist der Normalfall in der Wirklichkeit, aber ab welchem Punkt singen wir?

In der Oper nehmen wir ganz selbstverständlich an, dass Leute singen können. Wenn dieses Singen aber seine Selbstverständlichkeit verliert, was könnte man dann machen? Diese Übergangspunkte waren für mich eine wichtige Frage und haben etwas mit der Art zu tun, wie wir das Genre selbst definieren. Man könnte die Bühnenrealität des Musiktheaters als künstliche Situation markieren, indem man anders anfängt und so verschiedene Räume im Stück auf unterschiedliche Realitäten rekurrieren lässt. Anders als bei einem Streichquartett hat man eben nicht nur die Klänge an sich und das ist ein ganz wesentlicher Punkt: Die Klänge im Musiktheater haben immer zwei Dimensionen: Klang und Semantik. Sowohl auf der Streichquartett-Ebene der Klänge als auch auf der semantischen Ebene kann grandiose Oper Sinn machen. Die beiden Dimensionen widersprechen sich nicht notwendigerweise. Wenn wir aber über den Horror-Aspekt reden, ist die Semantik wesentlicher als die musikalische Motivik – jedenfalls in einem sehr weiten Sinne. Der Herzschlag zum Beispiel: Er suggeriert Nähe, kann sowohl bloßer Rhythmus als auch semantisch konnotiert sein und als Komponist kann ich, wenn ich theatralisch denke, den Herzschlag ins Zentrum rücken, wo ich aber strukturell denke, den Rhythmus.

FC Das ist ein schönes Beispiel, wie man mit einem Element in der Musik arbeiten kann. Typisch für den Horrorfilm ist ja auch die Flüsterstimme, vor allem wenn sie aus einer anderen Richtung kommt, als die Kamera gerade einfängt, wodurch sich besonders stark der Eindruck unmittelbarer Nähe und des Ausgeliefertseins einstellt. Welches Potenzial hat denn der Raum Oper selbst für euch, wenn ihr diese Räumlichkeit in die

Inszenierung miteinbezieht, beispielsweise durch die Verteilung der Instrumente, durch die Lautstärke. Ist das auch ein Aspekt für euch, mit dem man spielen kann, wenn man sich mit solchen Themen auseinandersetzt?

UK Ich habe tatsächlich immer schon viel über Aufführungsräume nachgedacht, weil ich diesen Aspekt interessant finde. Es ist eigentlich grotesk, dass wir bei bestimmten Horrorfilmen Angst davor haben, ins Kino zu gehen. Im Kino passiert uns in der Regel nichts, man hat von der Leinwand nichts zu befürchten – höchstens vom Sitznachbarn oder anderen Leuten, die die Vorstellung besuchen. Ein Aspekt ist also, dass Kunst-

gk Nein, ich habe noch keine Bühnenbilder gesehen. Das sind immer unterschiedliche Formen von Zusammenarbeiten, aber sie hinterlassen alle ihre Spuren, die ich bestenfalls schon in die Partitur übernehmen kann. Wenn ich den Raum vorher kenne, ändert sich auch meine Komposition. Ich mag diese wunderbaren Bühnenmodelle, wo man schon kleine Figuren sieht, sehr. Wenn das irgendwie klappt, sollte man mich einfach eine Stunde damit in Ruhe lassen. Ich stecke dann meinen Kopf hinein und ahne Sachen. Das Modell gibt vielleicht nicht eins zu eins die Realität des Raums wieder, aber dann weiß ich auf jeden Fall, dass ich richtige Bühnenmusik schreiben will. Die Bühne steckt tat-

Wenn ihr in die Oper kommt, wird euch erst einmal nichts passieren.
Und auf dieser Basis kann doch wieder ganz viel passieren

räume zunächst einmal Safe Spaces sind. Das ist ein wichtiger Ausgangspunkt. Wenn ihr in die Oper kommt, wird euch erst einmal nichts passieren. Und auf dieser Basis kann doch wieder ganz viel passieren. Dieses Wohlfühlen ist die Ausgangssituation, um dann beispielsweise einen lauten, überraschenden Knall von hinten links zu bringen, die Räume ins Wackeln zu bringen. Wenn man mit Elektronik arbeitet, gibt es man Lautsprecher um das Publikum herum, das in einem kuscheligen Saal sitzt. Es gibt auch viele Opernhäuser, die so gebaut sind, dass die Bühne nicht vor dem Publikum sein muss. Die Bühne will durch die Gegend fahren, das hat bisher aber selten jemand gemacht. Das ist der andere Horror der Oper, dass es sehr viele Dinge gibt, die man gerne machen würde, die aber nicht ohne Weiteres möglich sind, weil viele Häuser eine gewisse Trägheit haben.

fc Schaffst du auch einen Kuschelraum mit Putin, Gordon?

sächlich in irgendeiner Art und Weise in der Partitur und wenn das funktioniert, ist es utopisch. Ich bin kein Regisseur, aber ich weiß dann ungefähr, wie das Ergebnis am Ende aussehen wird.

fc Gibt es für euch eine spezifisch Horror-Opern-Dramaturgie?

UK Ich habe ja schon erwähnt, dass eine Kamerabewegung im Horrorfilm eine andere Musikalität hat, weil sie eben nicht versucht, realistisch zu sein. Oper ist von Anfang an in ihrer zeitlichen Struktur nicht realistisch. Selbst in alten Opern, passiert in einem einzigen Rezitativ von zehn Minuten auf einmal alles, was eigentlich Stunden dauert. Dann ist eine Person traurig, singt darüber aber eine halbe Stunde. Dieses totale Verzerren der Realitäts- und Erlebniszeit ist ein ganz wesentlicher Aspekt. Arnold Schönbergs *Erwartung* ist ein wunderbares Beispiel in dieser Hinsicht, weil dieser Einakter drei Szenen hat. Wenn man sich die Handlung

anschaut, dann sollten die drei Szenen in der realen Zeit gleich lang sein. Sie werden bei Schönberg aber immer länger. Die letzte Szene ist dreimal so lang wie die erste. Das heißt, wir steigen immer mehr in den Kopf der Hauptfigur ein, die auf ihren Geliebten wartet und ihn dann tot auffindet. Am Ende sind wir eigentlich im Zeiterleben dieser Figur. Was wir wollen, was die Kamerabewegung beim Film mithilfe der Musik auch häufig will, ist, in unsere Hirne hineinzukommen. Wir versuchen, unsere Erlebniszeit möglichst präzise abzubilden, um eventuell in der Lage zu sein, genau solche Unsicherheitseffekte erzeugen zu können. Das ist dann eher lokal, aber man kann durchaus global sein, je nachdem, wie man das dramaturgisch plant.

Mein Eindruck ist, wir haben bei Opern diese dramaturgischen Momente auf der Ebene der Handlungsentwicklung mehr und mehr aus den Augen verloren. Das 19. Jahrhundert hatte eine relativ traditionelle Handlungs-dramaturgie. Das 20. Jahrhundert – wenn es irgendwie darum ging, Dinge zu verweigern oder Regeln zu brechen – hat das meistens dadurch gemacht, dass das Handlungs- oder Narrativelement einfach ganz rausgeworfen oder soweit abstrahiert wurde, dass es in diese Richtung gar nichts mehr zu brechen gab; Helmut Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern* oder Luigi Nonos *Al gran sole carico d'amore* beispielsweise.

gk Das interessiert mich immer mehr – nicht nur bei Horror, sondern bei Theater überhaupt. Ich finde, eine Komödie zu schreiben ist viel schwieriger als schreckliche Sachen zu schreiben. Wenn ich wieder nur ein Horror-Stück geschrieben habe und es da kein Licht und keine heitere Stelle gibt, ist das einfacher... Wie eine Penderecki-Symphonie, bei der das Violoncello die ganze Zeit kleine Sekunden umdreht. *Romeo and Juliet* hat auch helle Stellen: Die Balkonszene ist eigentlich lustig, die beiden sind heiter, weil sie verliebt sind und deswegen weinen wir, wenn sie am Ende sterben. Das Stück ist

furchtbar, weil am Ende die Leute sterben, die zuvor noch etwas Heiteres miteinander hatten. Das ist beim Theater die große Möglichkeit: blitzschnell von traurig in fröhlich umschlagen zu können oder von zynisch in heiter und depressiv. Der *Freischütz* ist ähnlich, er dauert zwei Stunden und davon sind nur 20 Minuten für die Wolfsschluchtszene vorgesehen. Sie ist also wahnsinnig kurz und das hat den Vorteil, dass unser Hirn sie weiterdenkt. Wenn man das auwalzen würde in der Komposition, hätte die Szene nicht denselben Effekt. Wir warten die ganze Zeit darauf und kaum hat sie begonnen, ist sie schon wieder vorbei. Das heißt, dieses Düstere existiert nur in unserer Erwartung und in unserer Erinnerung – und ist damit viel größer als in der Realität. Da müssen wir das Publikum einladen, selbst mehr daraus zu machen, die Fantasie anregen, ohne sie totzuschlagen.

fc Das ist ein wunderbarer Schlusssatz, weil wir damit die Erwartungen auf eure neuen Arbeiten schüren. Danke für das Gespräch! ■

Der Text beruht auf einem Gespräch vom 8. Oktober 2024, das im Rahmen des 25-jährigen Jubiläums der Edition Juliane Klein stattfand. Wir danken dem Verlag und den Teilnehmenden für die Erlaubnis des Abdrucks.

Gordon Kampe ist Komponist mit einem besonderen Schwerpunkt auf Opern- und Orchesterkompositionen. Seit 2017 ist er Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg.

Ulrich Kreppin ist Komponist und hat ein breites Œuvre mit einem Schwerpunkt auf instrumentaler und vokaler Ensemblesmusik als auch dem Musiktheater. Seit 2022 ist er Professor für Komposition und Theorie an der HfMDK in Frankfurt.

Fabian Czolbe studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie in Berlin. Seit September 2023 ist er Mitarbeiter am Ligeti-Zentrum der Hochschule für Musik und Theater Hamburg tätig. Schwerpunkte seiner Forschung bilden die Musik und das Musiktheater des 20./21. Jahrhunderts.





Kackophonie

Zur Retroperistaltik der *Gedärme* von Manuel Zwerger

JACOB ESSER

NEUE
KATEGORIE

Mit diesem Text eröffnet Positionen eine neue Reihe: Musikanalysen. Wichtigstes Kriterium: nicht langweilig! Herangehensweise: individuell! Herausforderung: Risiken eingehen und Sprache ausreizen!

Den Anfang macht dieser Text von Jacob Esser über die innige Verbindung zwischen dem Analtrakt und der Luftröhre, in der alle Musik ihren Anfang nimmt.

Am 25. März 2020 wird die Aufführung *Gedärme* des italienischen Komponisten Manuel Zwerger für hyper-präpariertes Horn solo auf der Videoplattform YouTube hochgeladen. Im Video zu sehen ist eine Aufführung des Stückes durch den Musiker Samuel Stoll, der *Gedärme* kurz zuvor, am 28. Februar 2020, mit der Unterstützung der Südtiroler Landeskammer auf dem Schweizer Festival für Neue und unentdeckte Musik in Baden vorspielte.

Im Unterschied zu den Gedärmen des Menschen ist die Aufführung nicht etwa acht Meter lang, sondern nur 4 Minuten und 58 Sekunden. Auch erstrecken sich die *Gedärme* von Manuel Zwerger auf YouTube nicht über eine Fläche von 30 bis 40 Quadratmetern und bildeten somit die größte Kontaktfläche des Menschen mit der Umwelt, sondern breiteten sich – Stand jetzt – bloß 1830 Mal über höchstens 1920 × 1080 Pixel aus und bilden somit einen verschwindend geringen Anteil an den Kontaktflächen der Un-Welt des Internets mit dem Menschen.



Performance

Der ›Darm‹, als dessen Kollektivbildung die Gedärme den Titel als einzigen sprachlichen Bestandteil des analysierten Werks ausmachen, wird in einem Kompaktlexikon der Biologie als »sack- oder röhrenförmiges, mehr oder weniger differenziertes Verdauungsorgan aller Metazoa«, also vielzelliger Tiere, beschrieben.¹ Seine Funktion ist das Verdauen von Nahrungsmitteln, die auf ihrem Weg durch die verschiedenen Sektionen des Darmes zerkleinert, aufgenommen oder ausgeschieden werden. Es gibt nicht wenige Tiere bei denen der Darm in enger Beziehung zu den Atmungsorganen steht, so auch beim Menschen, dessen Vorderdarm als

Bei dem seltenen Krankheitsbild der »Miserere«
bleibt der Darmausgang versperrt und
eine Rückwärtsbewegung des Darminhalts, die
Retroperistaltik, führt zum Erbrechen
des Darminhaltes.

sackförmige Ausstülpung die Lungen bildet. Um Nahrung zu verarbeiten, werden im Dünndarm verwertbare Nährstoffe über die Magenschleimhäute aufgenommen, bevor die Reste im Dick- und Enddarm durch Wasserentzug eingedickt werden, um ausgeschieden werden zu können. Bei dem seltenen Krankheitsbild der »Miserere« bleibt der Darmausgang versperrt und eine Rückwärtsbewegung des Darminhalts, die Retroperistaltik, führt zum Erbrechen des Darminhaltes. Wörtlich übersetzt bedeutet Misere »erbarme dich« und bezieht sich in der christlichen Liturgie auf den Bußpsalm »Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam« (»Gott, sei mir gnädig nach deiner Huld, tilge meine Frevel nach deinem reichen Erbarmen«, Psalm 51). Vermutlich in diesem Kontext komponierte auch E.T.A. Hoffmann 1809 sein *Miserere* in b-Moll oder auch Friedrich Nietzsche 1860 mit 22 Jahren ein Stück gleichen Namens für fünfstimmigen Chor a cappella, der nur jede zweite Strophe des 51. Psalms singt.

Das Horn von Samuel Stoll wiederum verarbeitet als Instrument keine Nahrung, um sich zu erhalten: Es verarbeitet Luft, um Klang auszuscheiden. Es besteht aus kreisförmig gewundenen Metallrohren, die außerhalb eines Menschen zur Klangerzeugung dienen. Die zwei separat blasbaren Rohrsysteme des in *Gedärme* verwendeten Doppelhorns sind 2,83 respektive 3,83 Meter lang, wobei die Länge, also der Weg, den die Luft durch das Gedärm des Instrumentes nimmt, zusätzlich durch das Drücken von drei Ventilen variiert werden kann, um verschiedene Töne auszugeben. Der Ausgang des Horns ist trichterförmig und wird normalerweise manuell durch das Einführen der Hände in verschiedenen Stellungen mehr oder weniger geschlossen gehalten, um die ausströmende, vibrierende Luft zusätzlich zu formen. Der Eingang ist hier kleiner als der Ausgang und der Musiker spannt seine Lippen an, um die zwischen seinen Backen gesammelte Luft ins blecherne Gedärm hineinzupressen.

1 Spektrum, Art. »Darm«, in: Kompaktlexikon der Biologie www.spektrum.de/lexikon/biologie-kompakt/darm/ 2860

Die Ventile, die im Doppelhorn die Reise der Luft durch die Innereien des Instruments über organisch verschlungene Umwege zum Ausgang führen, werden in Zwergers Komposition verstopft. Der F-Darm und der B-Darm, also die übereinanderliegenden Rohrgefüge des Horns, werden beide durch je drei bunte Ballons an Schläuchen zu Sackgassen für die ausgeatmete Luft. Die eigentlichen Widereintrittspunkte der Luft werden beim hinteren B-Darm mit Korken verschlossen und beim für die Betrachtenden gut sichtbaren F-Darm mit sich aus- und einrollenden Partytröten verdichtet. Der Schalltrichter am Ausgang des Horns wird für die Aufführung von *Gedärme* entfernt.

Zu Beginn des Stücks ertönen zwei dreitönige Fanfaren, mit einem weiteren, länger gehaltenen triumphalen letzten Ton. Die Ventile bleiben verschlossen, die schlaffen Ballons an ihren transparenten Schläuchen und die zusammengerollten Tröten, hängen regungslos am Doppelhorn. Das Horn gibt klare Töne auf gleicher Tonhöhe aus. Dann erweitert sich das Fanfarenmotiv um einen zusätzlichen kurzen Ton, einmal noch ohne Betätigung der Ventile erklingen vier reine Töne und ein sachte wachsendes Tremolo dieser kurzen Töne installiert im Hörenden schon die Erwartung einer auch tonalen Entwicklung. Dabei sind die Augen schon lange auf die bunten Reize der grotesken Hornprothesen wertlosen Plastiks geheftet, deren räumliche Entfaltung im weiteren Verlauf des Stücks unausweichlich ist, während ihre akustische Funktion noch rätselhaft bleibt. Das Rätsel wird im vierten Takt antiklimatisch belüftet, als Samuel Stoll in der Auflösung der Fanfare eines der Ventile betätigt, an denen ein gelber Ballon befestigt ist. Der Ton – oder vielmehr das Geräusch, das erklingt – ist das dumpfe Zischen des sich aufblähenden Ballons. Der Musiker bläst in konzentrierter Anspannung den gelben Luftballon durch



Samuel Stoll spielt Manuel Zwergers *Gedärme* für hyper-präpariertes Waldhorn solo, 2020

die meterlangen Rohre des Horns auf, während seine roten Backen sich kaum weniger anschwellen. Er holt noch einmal Luft, um diese künstliche Lunge des Horndarms aufzupumpen und auch dieses Geräusch – Zwerger vermerkt es in seiner Partitur – ist, wie das Drücken der Finger auf die Metallventile, beabsichtigter Teil des klanglichen Ergebnisses. Im weiteren Verlauf taucht das Fanfarenmotiv immer wieder auf, bis ungefähr in der Mitte des Stücks endlich alle sechs Luftballons mit Atem erfüllt sind. Währenddessen verändert sich das Metrum, andere rhythmische Bewe-

Es ist ein Kampf, den die Musik nur verlieren kann.

gungen formieren das Wechselspiel zwischen gewöhnlichem Hornspiel und den tonlosen Klängen des Kampfes zwischen dem Musiker und dem entfremdeten Horn.

Es ist ein Kampf, den die Musik nur verlieren kann: Unverdaulich sind ihr die nutzlosen Erweiterungen von arbiträren Reizgegenständen; ihre Schönheit kann nur noch aus den gescheiterten Tönen erahnt werden, die dem Künstler im Gesichtsausdruck vollendeten Wahnsinns aus seinem Blechgedärm wieder entgegenzucken. Die dümmlich-fröhlichen Tröten entladen die Verstopfung auf dem Höhepunkt des Stückes, exakt an seinem zeitlichen Mittelpunkt. In den höchsten Tönen des präparierten Horns durchbricht die gelbe Partytröte des F-Horns endlich das traurige Wabern der nun vollkommen ausgedehnten sechs künstlichen Darmausgänge und erigiert sich zum stolzen Ausdruck freudvoller Anspannung. Der naive Enthusiasmus des kleinen Gegenstands kontrapunktiert hier schon die musikalische Thematik des Werks, der Verzweiflung in Sinnlosigkeit, die sich im selben Moment herauszukristallisieren beginnt. Die Billigware der Partytröte will phantasmagorisch das Elend des verunstalteten Organismus verbergen, von dem sie bedingt wird. Die kurze Ode an die Freude der kleinen Tröte verkehrt sich in ihr Gegenteil, als sich nach einigen Sekunden die zweite Tröte einschaltet und dem singulären schrillen Klang eine dissonante Alternative entgegenhält. Sofort zerbricht ihr totaler Anspruch auf lebhaftes Positivität vor dem Hintergrund der vernichteten Musik in dem Moment, in dem sie mit ihrer tonalen Partikularität konfrontiert wird. Übereinander schreien die Tröten jetzt nur noch tragischer und wütender den Klagegesang der Gedärme und können der dringlichen Freude ihres ersten Ertönens bloß noch als lächerlicher Erinnerung gedenken. Von Selbsthass erfüllt tremolieren die Tröten noch zwei Minuten aggressiv weiter, untermalt vom stummen Leid der aufgeblähten Ballons, bevor der Körper aus Metall und Plastik nach und nach den Geist aufgibt. Von aller Hoffnung verlassen, sacken die Luftsäcke allmählich in sich zusammen und geben in taktvoller Würde ihren Lebensatem auf. Die Luft ist raus, das Stück vorbei.

Dieses audiovisuelle Kunstwerk Manuel Zwergers ist sich der Problematik der Intermedialität in höchstem Maße bewusst. Es ist eine Tragödie der einander widerstrebenden Teile, der Metamorphosen künstlerischen und künstlichen Materials, die zwischen (inter-) dem Dazwischen (-medium) ihre Erfüllung suchen, dabei aber nur die Musik verlieren, die sie beseelen sollte. Diese szenische Problematisierung kommt trotzdem nicht darüber hinaus, eine bloß ironische Reflexion auf das Gesamtkunstwerk zu inszenieren. Als Theodor W. Adorno 1938 seine Kritik des Gesamtkunstwerks bei Richard Wagner, dem Urvater der Tradition dieses künstlerischen Anspruchs, formuliert, ist seine zentrale Kritik, dass der Komponist des *Rings* die Hervorbringung der Arbeit verschleiert und damit die ästhetische Totalität zum Blendwerk wird.² Die Hervorbringung der *Gedärme* wiederum könnte transparenter nicht sein: Die größtmögliche Offenlegung des Produktionsprozesses ergibt sich schon aus der Instrumentation. Erstens ist der Aufbau des Instrumentes beim Horn offengelegt. Zweitens

Das Thema der *Gedärme*
ist nicht der Erfolg von Intermedialität,
sondern ihr Untergang ins Absurde.

ist dem Hornisten nicht bloß eine schnelle Fingerfertigkeit anzusehen, wie es bei den meisten Instrumenten der Fall wäre. Schon in seiner Mimik wird die Verausgabung der Arbeitskraft, die von nichts als der musikalischen Tätigkeit bedingt wird, zur empathisch lesbaren Expression. Die Musik überschreitet schon hier das Medium des Klanges aus sich heraus zum Medium menschlicher Gesichtsausdrücke. Die aufgeblähten Gesichtszüge sind zugleich der Ursprung und das körperliche Analogon der sich aufblähenden Ballons, die in *Gedärme* aber noch eine viel wichtigere Funktion erfüllen: Als Speicher der Energie, die der Bläser ins Horn bläst, sind sie Speicher der Materie der Musik im Medium der Luft und verräumlichen die Kunst, die sonst ohne sichtbaren Körper nur in der Zeit existiert. Die Musik überschreitet hier aus sich heraus ihre zeitliche Dimension, wo ihr in der klassischen Oper bloß willkürlich theatralische Körper zugeordnet werden. Das tonale Material wird bis ins Gegenteil von Musik ausgedehnt, insofern hier die Geräusche des scheiternden Musikers bei seinem Versuch, Töne zu spielen, Teil der Komposition sind. Dass es aber Scheitern an Musik ist, macht dieses nichtmusikalische Geräusch, zu einem, das von der Musik her erreicht wird. Die Innereien der Musik kehren sich nach außen, werden körperlich, sichtbar.

Doch das Thema der *Gedärme* ist nicht der Erfolg von Intermedialität, sondern ihr Untergang ins Absurde. Die bunten Plastikballons und Tröten sind kleine Phantasmagorien: Als »Außenseite der schlechten Ware« bezeichnet Adorno in seinem zentralen Kapitel über Richard Wagners Musikdrama gleichzeitig Wagners illusionäre Verräumlichungsbemühungen von

² Vgl. Theodor W. Adorno, »Versuch über Wagner«, in: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt/Main 1994. S. 105.

Musik und die verdeckte Warenförmigkeit des Produkts Musikdrama.³ Es liegt darin ein guter Schlag Utopieskepsis, die die nur scheinbare Totalität in dem Maße bemängelt, wie der Einzelne, der die Totalität behauptet, immer schon Mangel an der Totalität des Sozialen ist. Das Phallussymbol Tröte ist bei Zwerger kein Zufall und spielt wie der kleine Patriarch die Rolle einer verblendeten Partikularität, die glaubt, die organische Gesamtheit mit nichts als ihrem lautstarken Selbst überschreiben zu können, sich aber nur im Wahn vom Teil ins Ganze verwandelt. Auch die Ballons sind ja pure Billigwaren, die zwar Musik im Raum fangen, sie aber stets nur impotent heraussäuseln lassen. In ihrer demonstrativen bunten Reizhaftigkeit sind sie gerade nicht das Schöne der Musik, sondern was von ihm ablenkt, ließe sich mit Kants *Kritik der Urteilskraft* sagen.

Man sollte aber nicht den Fehler machen, dieses Werk auf seine Schönheit hin zu analysieren. Es handelt sich hier um ein intermediales Kunstwerk, das sein Genre reflektiert, indem es sich auf ein einziges Instrument beschränkt und es von dort aus überschreitet. Der immanent totalitäre Anspruch von Kunstwerken, die alles zugleich sein wollen, wird ironisch persifliert. Ironisch, weil Manuel Zwerger mit *Gedärme* einen intermedialen Gegenstand setzt, der nichts ist als seine eigene Vernichtung.

Was hier gezeigt wird, ist, dass die Musik in dem Moment, da sie sich verräumlicht, sich nur in wertlosem Klimbim aufbläst, dass sie – wo sie ihr Tonmaterial zu erweitern versucht – sich selbst zum Verstummen bringt. Ihre Triumphe sind von außen betrachtet nichts als lächerlich und selbst wer als Künstler:in allen guten Ansprüchen an Gesamtkunst genügt, kann nur eines aus den Gedärmen herauskommen. Manuel Zwerger stellt gekonnt das Problem von Intermedialität zur Schau, indem er daran scheitert, es zu lösen. Es wäre nicht abwegig aus diesen Gedärmen ein naturalistisches Politikum herauszulesen, das die mit Plastik verstümmelten und verstopften Rohrwerke des Horns in einer Analogie zur Naturentfremdung eines Homo Protheticus und vielleicht auch seiner verkümmerten Umwelt erklären würde – womit man dann auch wieder bei Wagner wäre. Das mag sogar ein Aspekt sein, der in *Gedärme* verarbeitet wird. Das Problem der Intermedialität hingegen, das die *Gedärme* eigentlich ausmacht, wird zerkaut, verdaut, und wieder ausgespeit, anstatt gelöst zu werden. Das Gedärm des präparierten Horns und die leidenden Augen Samuel Stolls flehen 4 Minuten und 58 Sekunden um Erbarmen, während die Musik sich, um Atem ringend, totlacht. Immerhin verspricht Zwergers Gesamtkunst nicht die Erlösung, aber sie gibt ihrem Leiden auch keinen Sinn. Sie leidet an ihrer Sinnlosigkeit, das ist alles. ■

Jacob Esser studiert Philosophie und Musikwissenschaft an der Universität Frankfurt und ist im Redaktionsteam des Podcasts BildungPLUS.

Bühnen bahnen

Sechs Interviews mit einer neuen Generation
von Musik-Kuratorinnen

PATRICK BECKER

Ein Generationenwechsel hat sich in den letzten Jahren vollzogen, Musikfestivals haben neue Leitungen bekommen, die mal wie Lydia Rilling (seit 2022 bei den Donaueschinger Musiktagen) schon mehrere Jahre kuratorische Erfolge feiern, mal wie Caterina Barbieri, die neue Chefin der Musikbiennale Venedig ab 2025, ganz unvoreingenommen ans Werk gehen und nur so vor Ideen sprühen. Für Catherine Kontz, die seit 2021 das Luxemburger Festival *rainy days* leitet, bilden künstlerische und kuratorische Praxis sowieso eine Einheit und da ist es ein Gewinn, wie Katrin Beck und Manuela Kerer ein Tandem zu fahren, das sich gegenseitig ergänzt und für die Münchner Biennale ab 2026 alle Entscheidungen gemeinsam trifft. An die 50-jährige Tradition des Festival d'automne in Paris anzuschließen, wie Clara Iannotta dies nun tut, muss eine Herausforderung sein, aber wie wird Kamila Metwaly im dritten Jahr ihrer Leitung der MaerzMusik mit der immer düsteren Situation der Szene in Berlin umgehen?

Das sind nur einige der Fragen, die sich im Vorfeld zu diesen sechs Begegnungen gestellt haben. Positionen hat für Heft #142 mit sieben Kuratorinnen gesprochen, die im In- und Ausland Festivals leiten, weil auch sie es sind, die der Musik ihre »Bühnen bahnen«. Selbst in den schwerfälligen Großinstitutionen der neuen Musik ist ein Wandel des Selbstverständnisses, der Arbeitsweisen und der künstlerischen Resultate erkennbar. Aber was bedeutet Kuratieren heute überhaupt in der Praxis? Welche Ziele verfolgen die Festivalleiterinnen, was besorgt sie? Ist noch etwas aus der Zusammenarbeit mit den anderen Künsten herauszuholen oder wird es Zeit, sich mal wieder ganz dem Klang und der Musik ›an sich‹ zu verschreiben? Welche Rolle spielen dann alternative Konzertformate?

Die folgenden Texte sind ein Kaleidoskop kuratorischer Praxis, das ungeahnte Überschneidungen offenlegt, vor allem aber die Vielfältigkeit und Lebendigkeit einer Form der Vermittlung von neuer Musik aufzeigt, von der zu hoffen wäre, dass es sie angesichts der heutigen Situation auch in 20 Jahren noch gibt. Und falls nicht? Dass Kuration nichts mehr mit dem Bild des künstlerischen Regierens von oben herab zu tun hat, zeigt sich in der Menschlichkeit der Interviews und der Bereitschaft, mit dem die sieben Gesprächspartnerinnen auch noch solche Fragen beantwortet haben und für die wir uns bei ihnen bedanken.



Caterina Barbieri

Sektion Musik,
La Biennale di Venezia

Wenn du ein Musikfestival für ein Publikum kuratieren müsstest, das noch nie Musik erlebt hat, wie würde dieses Festival aussehen?

CATERINA BARBIERI Ich würde von der unmittelbaren Erfahrung der Zuhörer:innen und des Publikums ausgehen. Mich fasziniert der Gedanke, sich Musik und Konzerten als holistische Erfahrung anzunähern. Normalerweise ist Musik oft mit einem festen Raum wie einem Konzertsaal, einem Theater oder einer Kirche verbunden. Wirklich interessant wird es, wenn man die Musik erweitert, sie aus diesen Räumen herausnimmt und den Fokus auf die unmittelbare Erfahrung der Zuhörer:in legt. Musik ist dann ein transformativer Prozess, für den jedes einzelne Element wichtig ist: sogar das Visuelle, das Bühnenbild, zu



Katrin Beck & Manuela Kerer

Münchener Biennale.
Festival für neues
Musiktheater

Ihr habt die Münchener Biennale von Manos Tsangaris und Daniel Ott übernommen, eure erste Ausgabe wird 2026 stattfinden. Wenn ihr euch jetzt einmal vorstellt, das Konzept von Musikfestival gäbe es gar nicht auf der Welt und ihr Musikfestivals ganz neu erfinden müsstet, wie würdet ihr vorgehen? Wie würde ein Musikfestival in einer Welt ohne Vorläufer für euch aussehen?

MANUELA KERER Es sollte ein Fest sein, ein Fest an Klängen, ein Feuerwerk an Eindrücken, aber auch Momente haben, wo es weniger gibt. Wir brauchen solche Gelegenheiten, in denen wir mal nicht das Gefühl haben, wir werden »zugefropft«.

KATRIN BECK Ich würde es wie ein gutes Menü mit mehreren Gängen angehen, weil ich



Clara Iannotta

Festival d'automne,
Paris

Was hat dich zuletzt dazu gebracht, deine Herangehensweise an das Kuratieren von Musik zu überdenken?

CLARA IANNOTTA Da hat es in der Vergangenheit einige Dinge gegeben, aber was mich in der letzten Zeit wirklich bewegt hat, war *SANCTA* von Florentina Holzinger. Ich habe das Stück im Juni in Wien gesehen und es hat mich völlig umgehauen. Nicht in musikalischer Hinsicht; und ich denke, dass die Musik vielleicht der schwächste Punkt war, sondern wegen der kreativen Freiheit, die Holzinger sich genommen hat und weil das ganze Team konzeptionell äußerst schwierige Probleme durchgearbeitet haben muss. Auch die Dramaturgie um die ganze Ausführung herum schien mir spektakulär zu sein. Was kann man sich mehr von



Catherine Kontz

rainy days –
Festival de musiques
nouvelles Philharmonie
Luxembourg

Wenn die rainy days ein Wetterbericht wären, wie lautet die Vorhersage für die nächste Ausgabe?

CATHERINE KONTZ Viel Regen, Neue Musik und eine Chance auf Überraschungen. Das Wetter in Luxemburg im November ist normalerweise grauhaft, deshalb versuche ich, nicht so viele Veranstaltungen draußen zu organisieren. Wenn man in der Philharmonie sitzt, ist es aber wirklich gemütlich.

PB Ist der Name des Festivals denn nur eine Reverenz an das Wetter oder steht mehr dahinter – ein melancholischer Touch vielleicht?

CK Melancholie auf jeden Fall, aber sie beeinflusst meine kuratorische Arbeit nicht. Ich verstehe den Namen eher als Bezeichnung für die Jahreszeit: Im



Kamila Metwal

MaerzMusik Berlin

Stell dir vor, du müsstest ein Festival für ein nicht-menschliches Publikum, für Pflanzen, Maschinen oder Tiere kuratieren. Wie würde das aussehen?

KAMILA METWAL Etwas unter Wasser wäre interessant oder etwas im Weltall, also alle Orte, in denen Klang sich anders verhält, als wir es gewohnt sind. Wenn man etwas im Wasser hört, ist das eine wunderbare Erfahrung, weil es so anders klingt als in der Luft an der Oberfläche: Es umfließt den Körper ganz anders, das Gefühl seiner Schwere, die Selbstwahrnehmung und die Erfahrung überhaupt verändern sich.

PB Du möchtest also das Hören verändern?

KM Vielleicht möchte ich die Art und Weise des Zuhörens erweitern? Alles könnte



Lydia Rilling

Donaueschinger
Musiktage

Wie würde dein zehnjähriges Ich darauf reagieren, dass du heute ein Festival für Neue Musik kuratierst?

LYDIA RILLING Ich hätte mich sehr gefreut, dass ich etwas mit Musik mache und ein Festival für Musik leite. Ich glaube, mein zehnjähriges Ich hätte noch nicht genau gewusst, was kuratieren ist und was das bedeutet. Und zeitgenössische Musik kannte mein zehnjähriges Ich auch noch nicht. Aber dass ich etwas, wenn ich ›groß‹ bin, mit Musik machen würde, das hätte mein zehnjähriges Ich bestimmt toll gefunden: In diesem Alter habe ich Klavier gespielt, getanzt und mit Begeisterung an Konzerten mitgewirkt, die mein Vater damals als leidenschaftlicher Amateurmusiker organisiert hat. Musik war also schon damals zentral in meinem Leben.

welcher Tageszeit ein Konzert stattfindet.

PB Du scheinst ein starkes Interesse daran zu haben, klassische Konzertformate hinter dir zu lassen und neue Räume zu erkunden. Wenn du als neue künstlerische Leiterin des Sektors Musik der Biennale an Venedig selbst denkst: Wie möchtest

wahnsinnig gerne bekocht werde, aber auch gerne esse und trinke. Für das Festival würde ich mir wünschen, dass es kleinere Grüße aus der Küche gibt, vielleicht mit ganz kleinen Geschmacks-Explosionen. Das Festival hätte auch einen Hauptgang, in der Küche passiert währenddessen schon wieder etwas anderes, man muss

der Kunst oder einem Buch wünschen, als dass es Werke gibt, die ein Vorher und ein Nachher haben. *SANCTA* ist so ein Werk: Ich habe ein Leben vor *SANCTA* und ein Leben nach *SANCTA*. Ich denke nicht, dass ich diese Erfahrung jemals vergessen kann. Sie hat meine Arbeit als Komponistin und die ganze Szene, in der ich tätig

Der Aspekt des Zusammenarbeitens ist für das Kuratieren ganz besonders wichtig und kommt oft zu kurz, wenn darüber gesprochen wird, was Kuratieren bedeutet. — Lydia Rilling

du die Stadt herausfordern? Was würdest du an diesem beinahe schon legendären Ort anstellen?

CB Venedig ist auf jeden Fall ein mythischer Ort und eine Inspirationsquelle für meine Arbeit als Kuratorin. Was die Stadt so besonders macht, ist ihre unglaubliche Wandelbarkeit. Wenn man in Venedig ist und dieses endlose Wechselspiel der Reflexionen sieht, die die Bewegung des Wassers und des Lichts schaffen und dadurch die Grenzen und alle Fluchtpunkte auflöst, dann öffnet sich ein Raum des Vielfältigen und Unendlichen. Diese Art von Inspiration möchte ich in meine Vision für das Festival integrieren. Ich denke, in Venedig ist es ganz klar, dass jede Art von starrem Denken obsolet wird und die Stadt (?) offen für

auch wissen, wann der richtige Zeitpunkt für ein Sorbet gekommen ist, wann man sich die Ohren putzen oder Stille haben muss. Wir sind beide Menschen, die gern Gäste haben.

MK Und damit wir die Kurve zum Musiktheater auch noch kratzen, ist das Bild eines Menüs auch super, weil wir uns für die verschiedenen Sinne zuständig fühlen, weil Musiktheater auch für uns nicht nur ein Ohrenschmaus ist, sondern den Menschen im Total seiner Sinne erfassen soll. So geht es ja auch in der Küche zu, da isst das Auge bekanntlich mit, wie es auch um den Tastsinn und den Geruch geht.

PB Ihr seid nun in der dankbaren, aber auch verantwortungsvollen Position, dass ihr als Kuratorinnen

bin, in völlig neue Kontexte gerückt. Zumindest habe ich festgestellt, dass ich es mir bisher nicht erlaubt habe, die kreative Freiheit, die ich habe, wirklich voll auszunutzen – und das, obwohl ich weiß, dass ich diese Freiheit habe, dass auch die Musikszene sie heute hat.

PB Eine lebensverändernde Erfahrung als Komponistin also, aber wie steht es um deine Tätigkeit als Kuratorin? Wie stehen diese beiden Bereiche deines Lebens in Beziehung zueinander?

CI Für mich ist das Kuratieren eine andere Art des Komponierens. Ich komponiere nicht mit meiner eigenen Musik und meinen eigenen Klängen, sondern mit der Ästhetik anderer Künstler:innen, um deren Werke und Konzepte und die

November ist die richtige Zeit, dieses Festival zu veranstalten. Eigentlich möchte ich sogar eine durchaus positive Perspektive auf die Neue Musik zeigen, weil sie in der allgemeinen Öffentlichkeit üblicherweise mit vielen Vorurteilen und Hürden in Verbindung gebracht wird, weil sie diese Art Musik nicht kennt. Die neue Musik ist der breiten obskur, sie steckt in einer Bubble, von der wenig bekannt ist. Das versuche ich zu ändern. Wenn ich das Programm nur für die kleine Gruppe der Expert:innen in Luxemburg machen würde, säße die Hälfte von ihnen auf dem Podium, weil sie auch als Musiker:innen auftreten. Dann gäbe es vielleicht nur noch ein paar Komponist:innen im Publikum und das ist nicht genug.

Es geht darum, aus dieser Bubble herauszukommen, ohne das Festival uninteressant für Spezialist:innen zu machen. Das ist ein Balanceakt, aber ich versuche auf jeden Fall, eine größere Öffentlichkeit in den Konzertsaal zu bringen, was uns auch immer besser gelingt. Unser Publikum ist heute größer als je zuvor und in der vergangenen Ausgabe gab es einige Konzertorte, die nicht genügend Plätze für alle hatten. Das ist natürlich großartig, weil nun auch die Philharmonie verstanden hat, dass es einen Markt für Neue Musik gibt. Üblicherweise sind Konzerthäuser

langsamer sein. sollte langsamer sein. Nicht, weil es langsamer gespielt wird, sondern weil es langsamer klingt. Das Medium verändert alles. Das Hörverhalten zu verändern ist ein großer Teil meiner kuratorischen Praxis: die Erforschung der akustischen Seite des Hörens, der Art, wie der einzelne Mensch hört und wie dieses Hören wiederum durch persönliche Erfahrungen geschichtlich bedingt wird.

PB Bei MaerzMusik kommt ein sehr vielfältiges Publikum zusammen. Nach deiner Rechnung wären die geschichtliche Situation und die Vielzahl der verschiedenen persönlichen Erfahrungen des Publikums kaum auf einen Nenner zu bringen. Inwiefern prägt dieser – auch sehr Berlin-spezifische – Umstand deine Tätigkeit als Kuratorin, wie stellst du eine Balance zwischen dem Experimentellen und der Zugänglichkeit für das Publikum her?

KM Eigentlich sollte diese Frage in jeder Stellenausschreibung für Kurator:innen stehen! Dahinter steht die befassen, wie man Beziehungen mit Menschen schafft – einerseits über geteilte Erfahrungen, andererseits darüber, dass man ihnen Räume öffnet. Für mich ist das ganz klar der physische Ort des Hauses

PB Was heißt Kuratieren heute für dich? Mittlerweile hast du das ja herausgefunden.

LR Das impliziert für mich die Frage, in welcher Rolle ich mich als Kuratorin sehe. Am Anfang von Donaueschingen habe ich diese Rolle einmal mit der einer Hebamme verglichen. Das ist anschließend sehr oft zitiert worden und darauf sind viele angesprungen. Ich halte es aber für viele Aspekte dessen, was ich tue, eigentlich immer noch für sehr treffend, weil ein wichtiger Teil meiner Tätigkeit darin besteht, gemeinsam mit Komponist:innen, mit Künstler:innen, auch mit Ensembles zu schauen, was wir zusammen im Rahmen des Festivals realisieren könnten, was für sie besonders interessant, vielleicht auch besonders herausfordernd wäre. Ganz entscheidend ist es, mit diesen Partnern zu schauen, was an genau diesem Punkt ihrer künstlerischen Entwicklung für sie besonders interessant, vielleicht auch besonders herausfordernd wäre und wie sich das im Kontext des Festivals realisieren ließe. Dieser Aspekt des Zusammenarbeitens ist einer, den ich für das Kuratieren ganz besonders wichtig finde und der zu oft zu kurz kommt, wenn darüber gesprochen wird, was Kuratieren bedeutet. Natürlich wird eine gewisse Auswahl

Veränderungen ist, weil sich alles in ständiger Bewegung befindet.

Ähnlich wie Venedig lehrt Musik viel über die Grenzen der menschlichen Wahrnehmung und darüber, wie wir ständig die Perspektive wechseln können. Venedig generell ist in gewisser Weise die Festung des Unmöglichen. Die Existenz der Stadt selbst fordert die Vorstellung dessen heraus, was überhaupt möglich ist. Das ist das prekäre Leben auf den Lagunen, aber auch Widerstandsfähigkeit und Beständigkeit. Es gibt den Willen, neue Wege des Überlebens und Weiterbestehens zu finden. Diese Idee wiederum ist für mich mit meiner Vision von Musik als Portal zu neuen Möglichkeiten und einer neuen Zukunft verbunden.

Ich denke, ich möchte das Festival gern ein wenig mehr außerhalb der üblichen, angemessenen Räume stattfinden lassen. Natürlich hat die Biennale von Venedig Zugang zu unglaublichen Orten, die sogar ziemlich vielfältig sind. Ich wäre aber auch daran interessiert, die Außenbereiche von Venedig, seine Wasserstraßen und diese Grenzzräume zu erforschen, genauso wie die verschiedenen Inseln in den Lagunen. Dafür wäre es wichtig, ein bisschen mehr mit der Stadt in Dialog zu treten und die Musik dorthin zu bringen.

der Biennale zwar noch ganz am Anfang steht, gleichzeitig aber auch schon voll in den Planungen für das Jahr 2026 steckt. Wenn ihr in dieser Brainstorming-Phase überlegen würdet, das Verrückteste umzusetzen, was ihr euch vorstellen könnt, was wäre das?

KB Das Verrückteste ist für mich – weil ich es theatral finde, aber auch zentral für den Ort und für München –, dass wir etwas machen am Platzl in der Riesendimension des Münchner Hofbräuhauses und diese unglaublichen Räume mit ihren Klängen und ihren Gängen musiktheatral bespielen. Aber nicht nur das Hofbräuhaus, sondern auch die Kunstmühle daneben – das wäre das Verrückteste. Dazu müssen wir aber die Gäste, die täglich da rein wollen, bitten, für zwei oder drei Tage nicht zu kommen; oder nicht nur des Bieres wegen.

MK Ich nehme den Ball auf und würde gern die Millionen Besucher:innen in die Allianz-Arena bringen. Ich finde es aber wahnsinnig schön, dass wir auch sehr intim arbeiten in der zeitgenössischen Musik. Das ist ganz wichtig – nur ab und zu würde ich mir schon auch diese andere Stadion-Stimmung wünschen.

PB Wenn ihr gemeinsame Projekte verfolgt und über

Räume, die sie eröffnen, ich jetzt Programme erarbeite. Komponieren und Kuratieren ergänzen sich gegenseitig, deshalb macht es mir auch genauso viel Spaß zu kuratieren, wie mich das Komponieren erfüllt.

Das Komponieren ist vielleicht ein bisschen schwieriger, aber das hängt bestimmt auch damit zusammen, dass die Arbeit an meiner eigenen Musik stark auf mich selbst bezogen und mich selbst verzehrend ist in dem Sinne, dass ich zuallererst das Publikum meiner selbst bin. Ich schreibe, um mich selbst kennenzulernen. Das Kuratieren wiederum ist völlig anderen Menschen gewidmet.

PB Wo ist denn das Publikum in diesem ganzen Prozess? Ist es eher ein passiver Empfänger oder ein aktiver, gleichberechtigter Dialogpartner, wenn du Programme kuratierst?

CI Das ist kompliziert. Ich denke, dass der Platz des Publikums beim Kuratieren auch der Platz des Publikums beim Komponieren ist: Das Publikum muss nicht ständig zufrieden sein. Was mich im Leben am meisten angeregt hat, waren immer Dinge, die ich nicht verstehen konnte.

Als Kurator:innen wünschen wir uns alle selbstverständlich volle Häuser, aber es gibt auch Werke, die nicht

der Meinung, dass Neue Musik Teil eines Pflichtprogramms ist, das man gezwungenermaßen anbieten muss. Das ist aber falsch, meine ich. Es geht um die Musik von heute und die sollte viel stärker gefördert werden. Ist es nicht seltsam, dass 95 Prozent der Musik, die in Konzerthäusern gespielt wird, alte klassische Musik ist? Das ist, als würden wir nur in Museen, aber nie in Galerien gehen: einfach seltsam. Wenn wir das dem Publikum vermitteln, versteht es die Relevanz ganz von allein. Es hilft auch, dass wir mittlerweile neben dem Pass für das gesamte Festival auch Tagestickets anbieten.

Ich versuche dabei auch ein Gefühl von Festival zu schaffen, viele kleinere Veranstaltungen zu kuratieren, sodass die Leute selbst bei schwieriger Musik wissen, dass das Konzert nur eine halbe Stunde dauern wird. Dann trauen sie sich, auch diese Aufführungen zu besuchen. Selbst die Mitglieder der Szene sind irgendwann übersättigt. Es gibt genug Leute im Publikum, die nicht einmal mehr zu ›normalen‹ Veranstaltungen in die Philharmonie gehen, aber das Theater besuchen, sich für modernen Tanz interessieren oder Kunst in Galerien und Museen bestaunen. Wenn diese Menschen das Gefühl bekommen, der Besuch von rainy days

der Berliner Festspiele. Wir versuchen, durch unsere Arbeit mit diesem Raum Neugierde zu wecken, dass Leute aus dem Publikum vielleicht für ein Konzert im großen Saal oder eine Veranstaltung im Foyer gekommen sind, dann aber noch spontan für weitere Programmpunkte bleiben. Es gibt also Räume über Räume in diesem einem Ort, für die ich die Verantwortung trage, sie zu öffnen.

Ansonsten ist Berlin an sich tatsächlich schon so divers, dass eine Kuratierung in diese Richtung keine Diversifizierung erfordert – die Vielfalt ist da; wir müssen sie nur erkennen und annehmen. Diese Stadt ist so aufregend, es geschehen jeden Tag so viele Dinge und man hat so viele Wahlmöglichkeiten, wo und womit man seine Zeit verbringen möchte. Diese Lebendigkeit als Teil der DNA des Festivals zu erhalten, die es von Anfang an hatte, macht großen Spaß und beinhaltet ein Denken über das Publikum, das über dessen stilistische oder ästhetische Vorlieben hinausgeht und letztlich den Bereich der Demografie berührt. Was wir 2014 oder 2017 hatten, ist nicht mit 2025 vergleichbar. Die Stadt hat sich verändert, überhaupt die ganze Welt, und wir befinden uns in völlig neuen ökonomischen und ökologischen Realitäten, die

immer von mir getroffen, für die ich verantwortlich bin und die geht natürlich auch mit Macht einher, das sollte auch niemand abstreiten. Aber dieser gemeinsame lange Weg, der zu jedem Konzert, der zu jeder Festivalausgabe führt, kann ganz unterschiedlich aussehen und große Umwege nehmen, viele Schleifen machen, mal ganz direkt und kurz sein, mal sieben Jahre, mal ein Dreivierteljahr dauern.

PB Nach welchen Kriterien suchst du denn aus? Worauf verlässt du dich in deiner Auswahl?

LR Es gibt eine ganze Reihe von Kriterien und die Wahl der Thematik geht bereits mit einer gewissen Eingrenzung einher. Eines, das ich sehr wichtig finde, ist die Frage – vor allem, was Orchesterwerke angeht –, für welche Komponist:in es besonders interessant wäre, gerade für die Donaueschinger Musiktage ein Werk zu komponieren. Eine Komponist:in kann mit dem Orchester ganz andere Sachen machen als im normalen Konzertbetrieb.

Wichtig ist auch der Punkt, welche Komponist:innen sagen: »Orchestermusik unter den üblichen Bedingungen interessiert mich überhaupt nicht.« Könnten diese Künstler:innen unter Umständen in Donaueschingen etwas Interessantes

PB Wenn du diesem Experimentieren durch neue Räume und Konzertformate ein größeres Publikum eröffnest, das vielleicht traditionell weniger Kontakt zur zeitgenössischen Musik hat, wie schaffst du es dann, eine Balance zwischen Experimentierfreudigkeit und Publikumsfreundlichkeit zu halten?

CB Ich nutze den Biennale-Kontext vor allem, um in der Musik Zusammenhänge

eure Zusammenarbeit im Team nachdenkt, wie geht ihr miteinander um? Könnt ihr einen Einblick in eure Arbeitsweise geben?

MK Das Erste, was mir einfällt, ist, dass wir uns einerseits gegenseitig ergänzen, andererseits aber auch sehr miteinander an einem Strang ziehen. Ich habe heute tatsächlich kurz nachgedacht, ob das Festival, wie wir es heute planen, ganz anders ausschauen würde,

so schnell beim Publikum ankommen und wo man schnell geneigt ist, ihnen nicht den gleichen Wert zuzuschreiben. Man muss beim Kuratieren also auch Risiken eingehen – selbst solche, die schmerzen. Es ist äußerst wichtig, den experimentellen Teil unserer Arbeit anzunehmen, der darin besteht, den Leuten einen Raum zum Fühlen zu geben. Manchmal dauert es ein Weilchen, bis man eine starke emotionale Reaktion

Musik ist ein Träger für Veränderungen und ich glaube fest an diese transformative Kraft der Musik. Wie sie Gemeinschaftsräume formen kann, ist ein Wert, der uns weitestgehend verloren gegangen ist.
— Caterina Barbieri

zwischen Vergangenheit und Gegenwart herzustellen. Natürlich liegt mein Fokus auf der Musik der Gegenwart, weil ich einen Hintergrund in der elektronischen und elektroakustischen Musik habe, aber ich interessiere mich auch dafür, die Ursprünge heutiger musikalischer Sprachen in der Vergangenheit zu suchen. Das spiegelt sich auch im Programm wider, weil es intime Resonanzen zwischen verschiedenen musikalischen Manifestationen herstellt, die oberflächlich betrachtet auf Grund ihrer großen historischen, geografischen oder stilistischen Distanz weit

wenn ich es allein gemacht hätte. Und ich glaube schon, dass es anders aussehen würde. Deshalb ist es so genial, dass wir uns austauschen können. Man könnte ja im ersten Moment glauben, ich kümmere mich um alles künstlerische, schlage die Komponist:innen vor, während Katrin mit ihrem Hintergrund in der Musikwissenschaft und im Kulturmanagement sich eher um diese Aufgabengebiete kümmern würde, aber genau das machen wir nicht. Wir entscheiden alles gemeinsam und tauschen uns beständig untereinander aus.

beim Publikum auslösen kann, manchmal muss man drei Aufführungen durchsitzen, bis man den Beginn von etwas Neuem feiern darf, von dem man später wenigstens sagen kann, dass man dabei gewesen ist.

PB Wenn es um Risiken geht, ist eines der größten Risiken natürlich das Scheitern. Was ist die spektakulärste Art, wie ein Festival scheitern könnte, was wäre der größte Misserfolg?

CI Dass niemand darüber spricht. Dass die Leute ins Konzert gehen und es vergessen, sobald sie es verlassen

ist Teil dieser Aktivitäten, habe ich mein Ziel erreicht – und das funktioniert, wenn auch langsam, aber sicher, sehr gut.

PB Wer sind die durchschnittlichen Besucher:innen deines Festivals?

CK Es ist ein gut durchmisches Publikum, das sich auch deutlich von anderen Veranstaltungen in der Philharmonie abhebt. Da gibt es Familien, Besucher:innen, die Beethoven mögen oder Jazz. Und bei uns gibt es von allem etwas. So sollte es auch sein. Darüber hinaus gibt es natürlich eine beträchtliche Zahl von Leuten aus der Szene, die manchmal auch von weit her anreisen.

Was wirklich wichtig ist und mir dabei hilft, mit dem Luxemburger Publikum zu kommunizieren, sind die jährlichen Themenschwerpunkte, die wir mit dem Festival setzen und die von meinen Vorgänger:innen Bernhard Günther und Lydia Rilling eingeführt worden sind. So hat jedes Stück im Programm einen Grund, während des Festivals gespielt zu werden, weil es ein Thema aus einer bestimmten Perspektive beleuchtet.

Im vergangenen Jahr hatten wir das Thema »Extreme«, was natürlich spannend ist, weil man Neue Musik sowieso schon als Kunstform der Extreme ansieht. Ich wollte das aber

unsere Arbeit mehr und mehr herausfordern.

PB In welcher Beziehung steht deine kuratorische Praxis zu diesen umfassenden politischen Themen? Wie positionierst du das Festival mit Blick auf die gegenwärtige gesellschaftliche Situation?

KM Bei meiner Arbeit hier ist mir aufgefallen, dass die Vorstellung von ›Konstanten‹ beinahe völlig hinfällig geworden ist. Man kann nicht mehr wissen, was morgen kommt. Gerade mit Blick auf die Freie Szene stand diese Vorstellung aber immer schon auf wackligen Beinen und hat sich wieder und wieder an veränderte politische, ökonomische und ökologische Realitäten angepasst – meistens aus einer ganz vulnerablen und prekären Situation heraus. Festivals wie MaerzMusik wiederum haben immer schon eine Stabilität genossen, die aber auch Gefahr läuft, bis zur Erstarrung zu führen. Die aktuelle Situation ermöglicht mir als künstlerische Leitung, offen zu sein: Natürlich treffen wir immer noch eine ganze Reihe von Entscheidungen, aber wir müssen uns dessen bewusst sein, dass diese Entscheidungen morgen schon wieder geändert werden können, dass dies unsere kuratorische Praxis beeinflusst und dass eine langfristige

schaffen? Wir hatten 2023 Éliane Radigue zu Gast, die noch nie für Orchester komponiert hatte und für die das immer ein Traum war – was ich aber nicht wusste, als ich sie zum ersten Mal kontaktiert habe.

Außerdem ist bei Orchesterwerken ein Kriterium tatsächlich auch einfach Handwerk, dass die Komponist:in weiß, was sie mit diesem großen Klangkörper anfangen will, anfangen kann. Das muss auch keine Person sein, die schon für Orchester geschrieben hat, aber ein gewisses Grundhandwerk oder eine Vorstellung, wie man mit diesem Klangkörper umgeht, um seine Ziele zu erreichen, muss man haben. Handwerk ist also ein ganz basales Kriterium.

Dann aber auch Stimmen, die in Donaueschingen oder im deutschsprachigen Raum überhaupt noch nicht präsent waren. Es geht darum, den Kreis dieser Stimmen ganz entscheidend zu erweitern: Einerseits über den Kreis der üblichen Verdächtigen hinaus, aber auch, und das ist mir sehr wichtig, diesen Kreis wiederum um Komponist:innen zu erweitern, die eine ganz andere Arbeitspraxis, eine ganz andere Klangpraxis haben und ansonsten nicht in einem solchen Kontext wie Donaueschingen vorkommen.

PB In Donaueschingen scheint dieses Wechselspiel

voneinander entfernt zu sein scheinen. Resonanz ist für mich ein Schlüsselwort.

PB Wenn du diese Vielzahl der Stimmen in einer einzigen auf den Punkt bringen könntest, was könnte dann eine zentrale Botschaft der Biennale sein?

CB Mir geht es beim Kuratieren darum, Transmutation zu zelebrieren. Das ist vielleicht auch ein Schlüsselwort für mich. Ich sehe Transmutation – also Verwandlung – als eine der Musik inhärente Qualität und als Durchlässigkeit der musikalischen Sprache, ihre Art und Weise, wie sie sich über die Jahrhunderte durch verschiedene Geografien, durch verschiedene Gemeinschaften verändern und ständig weiterentwickeln kann. Damit lassen sich auch Brücken zwischen verschiedenen Menschengruppen aufbauen. Diese Idee der Hybridisierung verfolge ich.

Dann gibt es noch eine gesellschaftspolitische Kraft der Musik, die mir wichtig ist: Musik ist ein Träger für Veränderungen und ich glaube fest an diese transformative Kraft der Musik. Wie Musik Gemeinschaftsräume formen, wie sie Veränderungen bewirken kann und wie Konzerte letztendlich Anlässe für soziale Einheit und sozialen Zusammenhalt sein können, ist ein Wert, der

KB Diesen Dialog finde ich so großartig, dass ich mir gar nicht vorstellen möchte, das Festival allein machen zu müssen. Ich könnte es auch nicht. Jeder kommt aus einer anderen Tradition. Was bedeutet denn Musiktheater jeweils für uns beide, für die Künstler:innen, mit denen wir zusammenarbeiten? Diese Vielfalt der Positionen möchten wir zeigen.

PB Wenn ihr darüber nun internationaler denkt, wie geht ihr vor, dass ihr Künstler:innen aus Gegenden, die bei uns häufig unterrepräsentiert sind, bei der Biennale eine Plattform bietet?

MK Wir sind sehr aktiv, weil das international gerade ein wichtiges Thema ist. Wir überlegen: Was geht geografisch über unsere eurozentristische Sichtweise von zeitgenössischer Musik hinaus. Was können wir ihr zur Seite stellen? Dazu gehört überhaupt in der kuratorischen Praxis eine sorgfältige und sehr intensive Recherche sowie die Sensibilität: Was machen die anderen, mit wem machen sie was, wen laden wir ein? Das ist ein Denken sowohl auf einer künstlerischen als auch auf einer partnerschaftlichen Ebene, denn als Münchner Biennale können wir Etwas, aber wir können es noch besser, wenn wir jemanden einladen. Dennoch bleibt alles, was wir zeigen, ein Ausschnitt

haben. Wenn ich zum Beispiel sehe, wie Künstler:innen von der Presse völlig zerupft werden, dann halte ich das nicht für einen Misserfolg. Es sollte natürlich nicht das Ziel sein, von der Presse zerstört zu werden; aber beispielsweise eine Diskussion über den Klang eines Werks anzustoßen, ist immer noch ein Erfolg. Wenn wir an die Geschichte denken, dann haben viele Werke, die heute als Meisterwerke gelten, mit einem Misserfolg oder einer intensiven Diskussion begonnen, die auch Jahre später noch anhält.

PB Man kann aber nicht jedes Mal denkwürdige Momente schaffen.

CI Das nicht, aber man kann Raum für Diskussionen dieser Art schaffen. Das ist wichtig.

PB Gab es in der Vergangenheit Momente, in denen du Risiken eingegangen bist, vor denen du selbst erschrocken warst?

CI Auf jeden Fall. Es gab Momente, von denen ich noch nicht einmal wusste, dass sie riskant waren, die sich in der Folge aber als Risiko herausstellen sollten. Beim Festival d'automne in Paris ist das Risiko noch viel größer als bei den Bludenzertagen zeitgemäßer Musik – nicht bloß, weil das Publikum viel größer ist, sondern

spezifischer zeigen, denn eigentlich sind Extreme für jede Person anders: Etwas kann extrem lang oder extrem kurz sein, extrem laut oder extrem leise. Dann läuft das Kuratieren wie von selbst, man kann beispielsweise ein Konzert mit Stücken machen, die sehr dicht sind und das wird von jedem sofort verstanden.

Planung auf Zeiträume von fünf oder zehn Jahren nicht realistisch ist. Wir müssen uns der Realität anpassen, in der MaerzMusik veranstaltet wird. Das Festival ist Teil eines Ökosystems von sich verändernden Beziehungen, in dem Musik- und Klanggemeinschaften heute mehr denn je gefährdet sind. Das schließt auch eine Verpflichtung gegenüber unse-

zwischen Komponist:innen und ihren Werken auf der einen Seite sowie zwischen den Stamm- und Gast-Ensembles auf der anderen Seite immer auch ein Balanceakt zu sein. Wie gehst du damit um, in einem Betrieb, der traditionell sein Hauptaugenmerk auf die Werke und ihre Schöpfer:innen gelegt hat?

Mir ist aufgefallen, dass die Vorstellung von Konstanten beinahe völlig hinfällig geworden ist. Man kann nicht mehr wissen, was morgen kommt. – Kamila Metwaly

PB Wenn du über dichte Texturen sprichst, klingt das ein wenig, als würdest du deine kuratorische Praxis vor allem aus der Perspektive deiner Tätigkeit als Komponistin sehen. Stimmt das?

CK Ja, sehr sogar. Vielleicht gibt es einen Unterschied zwischen der Art, wie eine Kompoist:in und wie eine Musikwissenschaftler:in oder eine Dramaturg:in kuratieren. Für mich ist das Festival ein großes Ganzes, eine Erfahrung, bei der ich aber die einzelnen Elemente nicht komponieren, sondern nur zusammensetzen muss. Wenn man sich das im Ganzen ansähe, würde es funktionieren, aber es geht auch in Ordnung, wenn man nur Teile und Auszüge daraus

ren Partner:innen hinsichtlich der Budgetkürzungen ein, die schlichtweg Angst machen. Daraus ergibt sich für mich die Frage, wie wir an der Lebenswirklichkeit anderer Menschen dranbleiben können; und eine Antwort darauf ist die Fortsetzung der Zusammenarbeit mit anderen Räumlichkeiten und Künstler:innen in Berlin, wodurch wir Beziehungen in die Stadt hinein aufrechterhalten. Das ist sehr wichtig, weil es Dinge verändert: auch unser Verständnis, wie wir zukünftig kuratieren wollen.

PB Eine ältere Generation des Musikjournalismus würde jetzt wahrscheinlich fragen, ob diese Anpassungsfähigkeit das Ergebnis wirklicher künstlerischer

LR Genau aus diesem Grund habe ich meine erste Ausgabe 2023 künstlerischen Zusammenarbeiten, »shared creativity« gewidmet. Das gehört für mich zu den interessantesten Entwicklungen der letzten Zeit und diese Arbeitspraktiken spielten bis dahin in Donaueschingen keine große Rolle. Das ist ganz unterschiedlich. Es gibt natürlich die Stammensembles: das Orchester, Vokalensemble und Experimentalstudio des SWR. Ich kuratiere das Festival aber thematisch und verfolge deshalb das Ziel, dieses Festival wie ein Mosaik anzulegen, in dem jedes Konzert und idealerweise jedes Werk eine bestimmte Position innerhalb dieser Thematik darstellt.

in der westlichen Gesellschaft weitestgehend verlor gegangen ist.

Ein weiteres Schlüsselwort ist vielleicht Verwobenheit: Es ist sehr wichtig, sich neue Visionen einer Zukunft vorzustellen, eine neue, ökologischere Art des Zusammenlebens herzustellen. Unsere vielen Verstrickungen – nicht nur mit anderen Menschen, sondern auch mit nicht-menschlichen Wesen, die die Welt bevölkern, wie Tiere, Pflanzen, Mineralien, sogar andere Planeten – lässt Musik uns gewahr werden. Sie kann uns etwas darüber sagen, wie man die Grenzen der individuellen Existenz auflöst und einen nachhaltigeren Weg der Koexistenz findet; mit menschlichen und nicht-menschlichen Wesen.

PB Das hört sich stark danach an, als verfolgtest du eine doppelte Rolle als Künstlerin und Kuratorin. Wenn du an deine kompositorische Praxis denkst, inwiefern beeinflusst sie deine kuratorische Arbeit?

CB Ich bin zuallererst Künstlerin. Ich bringe auf jeden Fall meine Erfahrung, vielleicht auch meinen Geschmack in die Kuratation von Musik ein. Ich denke, dass ich durch meine kuratorische Praxis einbringen kann, weil ich Künstlerin bin, und das sind meine vielen Kontakte in

einer viel diverseren internationalen Praxis.

PB Neben dieser Sensibilität für Künstler:innen aus unterrepräsentierten Regionen, wie schafft ihr im Programm eine Balance zwischen etablierten Namen und Newcomern?

KB Ich finde, Manuela hat da eine schöne Formulierung gefunden, warum auch für uns gerade der richtige Zeitpunkt gekommen ist: Wenn wir auf Hans Werner Henze zurückschauen – und diese Rückschau ist uns sehr wichtig –, dann blicken wir auch auf Programme von mittlerweile mehreren Jahrzehnten zurück, die aber von Anfang an auch jungen Komponierenden eine Bühne gegeben haben. Wir möchten nicht über Alter sprechen als Moment einer Biografie, weil es sein kann, dass jemand vielleicht Mitte 40 ist und noch kein Musiktheaterwerk geschrieben hat oder sich vielleicht noch daran ausprobieren, ohne wirklich in die Materie eingetaucht zu sein. Das ist für uns der eigentlich wichtige Moment und wir schauen weniger darauf, ob das nun ein großer Name ist, mit dem wir auch einen Saal füllen können.

PB Ihr habt bereit über die Tradition der Biennale gesprochen, über ihren Gründer Henze. Wenn ihr euch vorstellen würdet, dass diese

auch, weil das Festival selbst viel größer ist, eine viel größere Plattform bietet, über mehr Budget verfügt, mehr Partner involviert sind. Das macht es überhaupt erst möglich, größere Risiken einzugehen. Eigentlich wird dadurch alles viel aufregender – aufregender, aber nicht angsteinflößend.

PB Ist die Tradition des Festivals also eine Belastung für dich? Versuchst du dich von ihr zu befreien?

CI Ich habe zu diesem Festival eine besondere Verbindung, nicht bloß weil ich früher in Paris gelebt und dort auch gearbeitet habe: Joséphine Markovits war die erste Person, die wirklich an mich geglaubt hat. Ich sitze heute ihretwegen und wegen des Festivals d'automne hier. Diesen Kreis zu schließen und selbst einen Beitrag zum Festival zu leisten, ist für mich ein Traum – aber ein Traum, den ich damals in Paris natürlich nicht hatte. Für mich repräsentierte das Festival den Moment, als ich zum ersten Mal Komponist:innen hörte, die ansonsten keinen Platz in der französischen Musikszene hatten. Ich lernte dort Musik kennen, die ich nie zuvor gehört hatte und sah Projekte, die ich sonst nie erlebt hätte. Ich will, dass dieses Festival heute für sein Publikum die gleichen Erinnerungen schafft,

sieht. Mein Ausgangspunkt ist immer die Frage, welche Stücke wären für das Thema der Ausgabe interessant, welche Komponist:in könnte etwas Neues dafür schreiben, welches Ensemble oder welche Solist:in wäre am besten dazu geeignet, es aufzuführen. Natürlich entwickle ich die Themen selbst teilweise aus meiner eigenen Praxis heraus und sie stehen in Beziehung zu meinen Interessen als Künstlerin.

PB Stehen diese Themen auch in Beziehung zu den größeren sozialen, politischen, ökologischen und ökonomischen Themen unserer Zeit?

CK Ich denke, diese Themen sind sehr breit, sodass sie in viele Richtungen gehen. Wenn man möchte, kann ein Thema wie »Extreme« natürlich politisch gedeutet werden – es kann aber auch einfach äußerst lange Konzerte meinen. Mir ist es wichtig, dass beides geht, denn als Komponistin haben meine Werke häufig eine ganz präzise Botschaft. Komponist:innen, die ähnlich arbeiten, möchte ich unterstützen. Ich weiß natürlich, dass es Kolleg:innen gibt, die vor allem dem Klang nachspüren und das hat auch seinen Platz im Programm, solange es mit dem Thema der Festivalausgabe verbunden ist.

Für das Publikum ist auf jeden Fall das Programm-

Entscheidungen ist oder »nur« durch Budgetüberlegungen motiviert wird.

KM Beides, natürlich. Die finanzielle Realität der Ereignisse in den vergangenen Wochen wiegt schwer. Sie wirkt sich auch auf jeden einzelnen und jede einzelne Institution aus. Ich spreche nun aus der Berliner Perspektive, aber das ist eine neue finanzielle Situation, die definitiv künstlerische Entscheidungen beeinflussen wird. Da geht es gar nicht um so etwas wie eine übergeordnete künstlerische Vision: Es geht darum, was man mit dieser Vision in jeder Festivalausgabe, jeden Monat und jeden Tag macht – vom Aufstehen bis zum Schlafengehen.

PB Hast du Ansätze gefunden, wie du mit diesen neuen Limitierungen umgehen kannst? Vieles klingt, als wäre früher alles besser gewesen.

KM Nun, ich komme ursprünglich auch aus der Freien Szene, deshalb ist mir die Frage nach Prekarität nicht neu. Ich glaube auch, dass das eine gute Sache ist, denn für die Freie Szene sind diese Entwicklungen nicht wirklich neu. Es hat in den großen Kulturinstitutionen einfach länger gedauert anzuerkennen, dass auch dort prekäre Arbeitsbedingungen herrschen. Deshalb

PB Wenn du dieses Mosaik zusammenfügst: Wenn die Musiktage eine Stimme hätten, was würde sie sagen?

LR Zum Glück haben sie das nicht! Das wäre ein sehr tristes Donaueschingen, wenn es nur eine Stimme hätte. Ich glaube aber, dass genau diese Vorstellung – Donaueschingen hätte nur eine Stimme – erstaunlich weit verbreitet ist. Donaueschingen ist einfach enorm vielschichtig und das gehört zu den Dingen, die mir besonders wichtig sind und die ich auch noch viel weiter vorantreiben will. Die Vieltimmigkeit ist eigentlich die Essenz und das Ziel des Festivals.

PB In Donaueschingen gibt es traditionell Klanginstallationen, auch das Museum Art.Plus stellt im Rahmen der Festspiele Kunst aus. Was reizt dich an dieser disziplinübergreifenden Arbeit und wo sind Grenzen, die du nicht überschreiten möchtest?

LR Ich glaube, Grenzen, die ich nicht überschreiten würde, künstlerisch, ästhetisch, in Zusammenarbeit mit anderen Künsten, gibt es eigentlich gar nicht. Da gibt es eher praktische Hindernisse: Ich hätte beispielsweise großes Interesse daran, viel mehr Musiktheater oder Performancearbeiten zu zeigen. Da ist tatsächlich das

der internationalen Musikszene. Es tut gut, diese Art von Lebendigkeit zu haben, mit den Künstler:innen in Kontakt zu sein, mit ihnen zu reden und ein Gefühl für den Zeitgeist zu bekommen. Ich denke, dass sich dies in einer recht organischen Art und Weise im Programm niederschlägt. Es geht mir nicht darum, eine große Idee zu haben und sie dann durchzusetzen, sondern eher, mit der Community in Kontakt zu sein. Vielleicht spielt auch meine Erfahrung als Performerin eine Rolle, denn Auftritte sind ein wichtiger Teil meiner künstlerischen Praxis. Das ist etwas, was ich nicht von meiner Art, Musik zu komponieren, trennen kann. Ich betrachte die Live-Performance beinahe als einen lebenden Organismus, als einen kreativen Prozess an sich. Es gibt eine rituelle Seite daran, die mir sehr wichtig ist und ich werde versuchen, diese Erfahrung in meine Programmgestaltung mit einfließen zu lassen.

PB Wenn die Biennale eines deiner elektronischen Musikinstrumente wäre, welches wäre es und wie würde es klingen?

CB Die Biennale wäre sicher ein Modularer Synthesizer, weil sie offene Formate zum Experimentieren sind. Sie basieren auf dem Konzept der Intermodulation, d.h. es gibt verschiedene Module

Geschichte ein Gemälde wäre, welche Farbe oder Form fehlt dann noch? Was wollt ihr dazugeben, was diese Tradition weiterführt, aber auch distinkt euer Eigenes wäre?

KB Wenn wir auf die erste Ausgabe von 1988 blicken, dann können wir Henze eigentlich nur attestieren, dass er visionär gewesen ist. Er hat eben genau dieses Experiment an den Anfang gesetzt, neue Formen zu entwickeln und in der Praxis auszuprobieren. Deswegen ist diese Gründungsvision als Gemälde erst einmal da und in sich vollständig. Natürlich wird es bei uns weitere Farbkleckser oder ein paar ungewöhnliche Momente noch darüber hinaus geben. Einer davon ist, Musiktheater auch für junge Menschen und Familien zu denken. Das wäre vielleicht eine Farbe, die in den letzten Ausgaben noch nicht bedient worden ist und die wir sehr ernst nehmen wollen, mit der wir die Gründungsvision dann erweitern. Genauso haben aber auch Peter Ruzicka und Daniel Ott gemeinsam mit Manos Tsangaris viel in dieses Gemälde mitgebracht.

MK Für mich ist das ein schönes Bild, das wir auch nicht übermalen wollen. Uns ist wichtig, was vorher war. Ich würde es eher so sehen, dass wir es in eine neue Form bringen. Wir nehmen das

die ich damals sammeln durfte.

PB Wie sieht ein idealer Festival-Tag für dich als Kuratorin aus?

CI Der größte Erfolg würde natürlich alle Bereiche berühren: das Publikum, die Projekte. Das Risiko muss sich gelohnt haben. Ich müsste spüren, dass ich etwas Außergewöhnliches erlebt habe, das einen bleibenden Eindruck hinterlassen hat und zum Nachdenken darüber anregt, wie es von dort aus weitergeht.

PB Wenn du als Musikkuratorin jemandem deine Tätigkeit durch andere Kunstformen oder Werke erläutern müsstest, die nichts mit Musik und Klang zu tun haben, wie würdest du vorgehen?

CI Das hängt von der Person ab, der ich erklären müsste, was ich tue. Wenn man mit verbundenen Augen bekocht wird und keine Idee hat, was man als nächstes schmecken wird, gibt es immer mal wieder einen Geschmack, den man kennt, und andere, die man nicht kennt. In manchen Fällen ist ein Geschmack so komplex, dass man überhaupt nicht nachvollziehen kann, wie dieser Geschmack zusammengesetzt ist. Gutes Essen mag ich genauso wie auch die Erfahrung, Köchen beim

heft sehr wichtig, wenn es um diese Kontextualisierung der Musik in die größeren gesamtgesellschaftlichen Zusammenhänge geht. Es gibt einige Essays darin, Interviews, Werkkommentare der Komponist:innen und die Beiträge werden in drei verschiedenen Sprachen verfasst, was es dem Publikum ermöglicht, so tief wie möglich in die Festival-Erfahrung einzutauchen. Man kann ohne jedes Vorwissen in die Konzerte gehen, man kann sich aber auch einlesen.

PB Die Mehrsprachigkeit gehört bestimmt zu den Besonderheiten von Luxemburg. Inwiefern prägt dieser besondere Ort denn das Festival noch?

CK Ich habe das Gefühl, dass die Menschen, die sich im Laufe ihres Lebens dazu entschließen, in Luxemburg zu leben, sehr neugierig und Kulturveranstaltungen gegenüber aufgeschlossen sind. Durch die verschiedenen Migrationsströme aus Europa und darüber hinaus, die das Land seit dem späten 19. Jahrhundert erlebt hat, ist das kleine Luxemburg eigentlich ein Schmelztiegel von Kulturen, die man so gar nicht mitten in Europa vermuten würde. Und im Zentrum des Ganzen steht die Philharmonie. Gleichzeitig beginnt in dieser Gegend auch der neue Finanzbezirk,

ergibt es wenig Sinn, Festivals wie die MaerzMusik von der Freien Szene isolieren zu wollen: Wir sind alle in einem Konglomerat von Beziehungen tätig, die innerhalb und außerhalb der Stadt eine Vielzahl von Akteur:innen und Faktoren einschließt.

PB Wie siehst du in dieser Situation deine Rolle als Leiterin eines der größten Festivals der Stadt? Wie wirst du für die Kunst eintreten?

KM Dieses Gefühl von Traurigkeit ist im Moment sehr greifbar und macht auch vor unserem Festival nicht halt. Deshalb gibt es natürlich einen kollektiven Austausch und Denkprozesse mit vielen Menschen. Wir sind eine Gruppe von Kurator:innen und Leiter:innen, die häufig in Kontakt ist, der Leitgedanke für die MaerzMusik ist aber natürlich: Wie können wir das Festival offen halten, wie können wir die Kommunikationskanäle zu den betroffenen Künstler:innen offen halten? Das wird einige Zeit in Anspruch nehmen, zumal wir alle diese Ereignisse erst einmal verarbeiten müssen, während sich immer neue ankündigen: Die Bundestagswahl im Februar wird viel entscheiden, wir führen dieses Gespräch kurz vor der Annahme des Nachtragshaushalts im Berliner Abgeordnetenhaus am 19. Dezember.

Problem, dass Donaueschingen über kein eigenes Theater verfügt und das Festival ein Mindestmaß an technischer Ausstattung, über die selbst ein kleines Theater verfügt, nicht bieten kann. Es sind also eher praktische Gründe, die Hindernisse darstellen. In ästhetischer Hinsicht hätte ich gar keine Bedenken. Das kann man in Donaueschingen auch exemplarisch sehen, denn das Interesse der örtlichen Bevölkerung an den Klanginstallationen ist riesig groß. Mich reizt die disziplinenübergreifende Arbeit sehr, weil sie die künstlerischen Perspektiven und Formen ästhetischer Erfahrung in einem Musikfestival stark erweitert. Und es gehört zur Praxis sehr vieler Künstler:innen, sich nicht auf eine Disziplin zu beschränken. Klanginstallationen kommen in Donaueschingen auch nicht zuletzt deshalb eine gewichtige Rolle zu, weil sie sich dank ihrer Formate bei der örtlichen Bevölkerung sehr großen Interesses erfreuen. Die Offenheit gegenüber der Erfahrung einer Klanginstallation darf man wirklich nicht unterschätzen.

PB Dennoch haben die Musiktage einen gewissen Ruf, sowohl unter der Lokalbevölkerung, als auch in der Szene im deutschsprachigen Raum und darüber hinaus. Wenn ihr nun das Publikum

und jedes ist klanglich so aktiv, dass es die Vorgänge eines anderen Moduls beeinflusst. Ich habe viel von Modularen Synthesizern über Verbindungen und Intermodulationen gelernt und Ich denke, die Biennale ist definitiv ein solches Ins-

bestehende Gemälde und setzen es in einen anderen Rahmen, oder gehen einen Schritt weiter und machen eine Videoinstallation daraus. Dennoch wollen wir nichts neu erfinden, weil wir auf eine Basis aufbauen, die wunderschön ist. Wir halten

Experimentieren zuzusehen. So würde ich meine Tätigkeit als Kuratorin beschreiben, zumal Essen auch eine ganzkörperliche Erfahrung ist. Man schmeckt nicht nur mit dem Mund, es geht auch um Temperatur, Textur, Gerüche.

»Die Kürzungen, denen wir im Moment ausgesetzt sind, werden uns einen Diskurs aufzwingen, den wir aber eigentlich schon vor Jahrzehnten geführt haben müssten.« — Clara Iannotta

trument, weil das Modulare im Grunde auch eine Form von Freiheit ist, durch das man seine eigene Klangphilosophie entwickeln kann, indem man die Module so zusammenstellt, wie man möchte, um wirklich in die Tiefe zu gehen. Außerdem sind diese Module ziemlich unberechenbar und es macht wortwörtlich Spaß, mit ihnen zu spielen. Dieses Erleben von Musik möchte ich mir bewahren.

PB Wenn du nicht nur an die Musik denkst, sondern auch an die anderen Künste, welche Inspiration ziehst du daraus? Spielt das eine Rolle für deine Arbeit?

CB Ja, auf jeden Fall. Interdisziplinäre Formate sind sehr spezifisch für die elektronische Musik und ich denke, dass sie viel mit Multimedia-Produktionen zu tun hat. Auch in meiner eigenen

das für eine Stärke, dass wir in diese Tradition eintauchen können und den Begriff mit unserer ganz charakteristischen Note drehen und wenden können. Ich darf vielleicht noch ergänzen, dass also ein jüngeres Publikum und die Vermittlung wichtige Themen für uns sind, die wir als Teil des Gesamtgemäldes sehen. Wir möchten keine verschiedenen Teile haben, sondern zum Schluss ein großes Ganzes erreichen.

PB Gleichzeitig spricht ihr auch darüber, dass die Biennale eine Art Experimentierraum für Komponist:innen, egal welchen Alters und mit wenig Musiktheatererfahrung, ist, um Dinge auszuprobieren. Wie steht es da um die Balance zwischen Experimentierfreudigkeit auf der einen und Publikumsfreundlichkeit auf der anderen Seite?

PB Du hast zuvor über Risiken der Kuration gesprochen. Wie schaffst du in deinen Programmen eine Balance zwischen etablierten Namen und Newcomern?

CI Bekannte Namen ermöglichen größere Risiken bei den Newcomern und allein deshalb sollte es eine Balance zwischen ihnen geben. Wenn die Mittel für so ein Gleichgewicht aber fehlen, entscheide ich mich immer für junge Künstler:innen. Das habe ich in Berlin gelernt, wo es Raum für alle gibt – ganz anders als in Paris.

PB Wie sieht im Moment der Diskurs in Frankreich aus, was die Budgetkürzungen betrifft? Das sind in Deutschland und vor allem in Berlin akute Entwicklungen, aber wir hören hier wenig über Vorgänge

der mit seinen Neubauten, wo bis vor ein paar Jahren noch Wiesen waren, kaum von ähnlichen Stadtteilen wie Canary Wharf in London oder La Défense in Paris zu unterscheiden ist.

Direkt gegenüber liegt der Europäische Gerichtshof, wo 3000 Menschen aus der ganzen EU arbeiten – das ist natürlich auch ein potenzielles Publikum. Deswegen hatten wir 2023 auch Annea Lockwood als Composer-in-Residence, die ihre Installation *Piano Garden* im Garten des EuGH machen durfte. Das hat sich damals wie ein Coup angefühlt. Die einzige Bedingung war, dass wir eine Plakette anbringen mussten, die erläuterte, dass es sich um ein Kunstwerk handelte. Das ist über die Schreibtische aller sieben Richter gegangen, die der Installation zustimmen mussten.

Da ich zwar in Luxemburg geboren bin, aber nicht hier lebe, kommt mir als Kuratorin zugute: Ich kenne hier zwar noch alle von früher, bin hier zur Schule gegangen und die Größe Luxemburgs ist auf jeden Fall ein Vorteil, wenn es darum geht, den Kontakt aufrechtzuerhalten. Gleichwohl wohne ich in London, bin in Luxemburg also niemanden etwas schuldig oder zu tief in der lokalen Szene verstrickt. Dennoch versuche ich, auch Musiker:innen und Komponist:innen aus

Was aber auch immer geschehen mag, wir arbeiten mit der Stadt zusammen. Das sind Räume, die wir nicht bloß als Veranstaltungsorte wahrnehmen, sondern als genuine Mitarbeiter – vor allem in meiner kuratorischen Praxis: Ich stehe in engem Kontakt zu den Orten, mit denen ich arbeite, weil es mir wichtig ist, nicht einen Raum mit einem bestehenden Kurationskonzept zu betreten, der politisch und finanziell in der Stadt einen ganz anderen Stand hat als beispielsweise die Maerz-Musik. Stattdessen geht es mir darum, zu verstehen, warum wir bestimmte Dinge in einem bestimmten Raum realisieren wollen und was für diesen Ort selbst interessant sein könnte. Das muss also eine ganz transparente Beziehung sein, der klar ist, dass diese Zusammenarbeit eine Wirkung hat, die es zu navigieren gilt auf eine respektvolle und engagierte Art und Weise.

PB Wie sieht diese Zusammenarbeit konkret aus?

KM Zunächst einmal ist das ein Dialog und wenn man etwas möglichst egalitär entwickeln möchte, muss eben ein Teil der Macht einer Institution abgegeben werden. Natürlich habe ich meine eigenen Ideen, aber wirklich spannend wird es doch, wenn ich auch durch den Austausch herausfordert

etwas allgemeiner zu fassen beginnt, wie wirkt sich das auf das Wechselspiel zwischen Publikumsfreundlichkeit und künstlerischem Experiment aus?

LR Es gibt eigentlich nicht ›das‹ Publikum in Donaueschingen – auch wenn viel davon gesprochen wird. Es gibt eher unterschiedliche Publika. Da sind die Donaueschinger:innen selbst: Wenn am 3. Juli der Vorverkauf beginnt, dann haben wir Leute, die um 10:00 Uhr an der Touristeninformation stehen, weil sie sofort ihre Karten kaufen wollen. Das ist ein eingefleischtes Publikum, das seit Jahrzehnten die Musiktage besucht, aber auch neue Leute, die neugierig sind. Es gibt aber auch ein Publikum von Musikinteressierten, die gar nicht aus Donaueschingen kommen und eigens für das Wochenende anreisen, obwohl sie kein professionelles Publikum sind. Und selbst das besteht aus so vielen unterschiedlichen Teilen.

Dazu kommen noch die über 100 Studierenden, die im Rahmen unseres Programms Next Generation in Zusammenarbeit mit der Musikhochschule in Basel aus ganz Europa nach Donaueschingen reisen.

Für mich bedeutet das Publikum zu erweitern und das Festival zu öffnen keineswegs, künstlerisch weniger experimentell zu arbeiten.

Arbeit als Künstlerin habe ich immer viel Wert auf die Zusammenarbeit mit den Bildenden Künsten gelegt – nicht nur in meinen Shows, sondern auch, wenn ich Installationen oder Filmmusik gemacht habe. Was meine Ausstellungen angeht, so ist mir deren visuelle Identität sehr wichtig und ich verfolge das Ziel, multisensorische Erfahrungen auszudrücken.

Überhaupt drückt sich die zeitgenössische Kunst heute durch interdisziplinäre Ansätze aus. Manchmal ist es schwierig, eine Künstler:in auf ein bestimmtes Forschungsgebiet oder eine bestimmte Kunstform zu reduzieren, denn viele von ihnen entziehen sich diesen Grenzsetzungen – darunter auch viele Musiker:innen. Nicht wenige von ihnen sind auch Programmierer:innen oder Klangkünstler:innen und ich denke, dass es wichtig ist, genau diese Vielfalt darzustellen. Technologie spielt eine große Rolle dabei, die Kluft zwischen den verschiedenen Bereichen zu überbrücken – und damit sind wir schon wieder bei der elektronischen Musik.

PB Gibt es denn ein Stück Musik oder ein Kunstwerk, das dich dazu herausfordert, dich immer und immer wieder damit zu beschäftigen?

CB Als Künstlerin bin ich ziemlich besessen von

MK Unsere Erkenntnis ist, dass für alle Künstler:innen, mit denen wir sprechen, das Publikum eine wichtige Rolle spielt – aber nicht so sehr, dass sie sich in ihrer Ästhetik, in ihrem Anspruch oder in den Inhalten verbiegen würden. Sie möchten dem Publikum auch eine Hand reichen, sie damit auf ihr Boot der jeweiligen Musiktheaterkomposition ziehen. Im Grunde ist das Experiment ganz wichtig, aber das schließt sich überhaupt nicht gegenseitig aus. Das Publikum wird sehr oft unterschätzt, die Leute sind eigentlich immer gespannt darauf, was bei der Biennale passiert. Andererseits sind wir aber auch davon überzeugt, dass wir mit diesem Ansatz einer künstlerischen Musiktheatervermittlung – die eine generationenverbindende, generationenübergreifende und vollumfängliche ist – auch etwas Neues ausprobieren möchten. Insofern ist das vielleicht eine Farbe, die wir erst noch kreieren müssen.

PB Zu Beginn habt ihr bereits die Idee erwähnt, etwas im Hofbräuhaus zu machen. Die Verankerung in München ist euch wichtig: Wie kommt ihr mit einem möglichen Publikum in Kontakt, das sich von der Musik und dem Musiktheater vielleicht auch eine Reflexion der drängenden gesellschaftlichen, politischen und

außerhalb Deutschlands. Beeinträchtigt das auch deine Arbeit für das Festival d'automne?

CI Ich denke, das ist eine generelle Situation. Das geschieht nicht nur in Berlin, sondern überall in Europa – und das nicht erst seit gestern. Wir erleben das seit Jahren. In meinen Augen müssen wir innerhalb der Musikszene beginnen, uns damit auseinanderzusetzen. Die Kürzungen, denen wir im Moment ausgesetzt sind, werden uns einen Diskurs aufzwingen, den wir aber eigentlich schon vor Jahrzehnten geführt haben müssten. Ich bin aber auch eine optimistische Person und denke mir, wenn wir es durch die größtmögliche Krise schaffen, wird auch die beste Kunst daraus hervorgehen. Ich bin also gespannt, was passiert.

PB Wie sähe denn eine Debatte aus, die der Szene ein breiteres Publikum eröffnet und mehr Menschen darauf aufmerksam macht, was wir tun?

CI Dafür habe ich kein Rezept, das wäre schön. Ich habe eher ein Experiment im Kopf, bei dem wir verschiedene Zutaten vermengen, die vielleicht gar nicht von jetzt auf gleich zusammengehen. Das Festival d'automne zum Beispiel ist nicht an bloß eine Institution oder einen

Luxemburg stärker in das Festival zu integrieren – stärker vielleicht als es vorher bei rainy days der Fall gewesen ist. Ich möchte, dass sie das Festival als ihre eigene Veranstaltung wahrnehmen. Letztlich ist es das einzige Festival für zeitgenössische Musik dieser

werde. Das bedeutet, dass ich bisweilen meine eigene Position aufgeben muss, um mehr zu ermöglichen.

Genauso gibt es aber auch Veranstaltungsorte, die entweder kein Interesse, oder – viel häufiger – gar nicht die Mittel haben, so in den Produktionsprozess miteinbezo-

Publikumsfreundlichkeit zeigt sich in der Haltung zum Publikum, in der Kommunikation, in der Einbindung und Vermittlung. Es geht darum, alle potenziell Interessierten einzuladen, Teil des Festivals zu werden.

Die Vorstellungen davon, wie Donaueschingen sein

Es geht ja in Ordnung, wenn nur Expert:innen im Konzertsaal sitzen.
Aber das interessiert mich nicht mehr. — Catherine Kontz

Größe in Luxemburg. Es wäre schade, wenn die Leute von hier das Gefühl haben, dort keinen Platz zu haben.

PB Wenn du die Vielzahl dieser Ideen und Formate auf einen Nenner bringst, welche Nachricht möchtest du durch deine kuratorische Praxis vermitteln?

CK Ich möchte sagen, dass neue Musik für jedermann ist und dass sie die relevanteste aller Künste sein kann, die wir haben, weil sie unmittelbar zum Herzen spricht. Wenn sie dann noch eine Botschaft hat, verfügen wir über ein unglaublich mächtiges Werkzeug, das man nur noch dem Publikum weiterreichen muss. Es geht vor allem darum, diese Barrieren zu überwinden, damit die Leute ins Konzert kommen. Ich glaube nicht, dass es heute noch viele Komponist:innen gibt, die nur für

gen zu werden. Deshalb müssen wir als Festival auch daran denken, welche Prekaritäten involviert sind, wo es Grenzen gibt und wie Maerz-Musik dazu beitragen kann, künstlerischen Austausch zu fördern, der vielleicht etwas weniger prekär als der Status quo ist. Und das ist nicht immer so leicht. Am Ende ist das ein Prozess, an den ich glaube, weil ich nicht denke, dass wir es uns langfristig erlauben können, hierarchisch und mit denselben Namen und Personen zu arbeiten, die sowieso Zugang zur Institution haben. Auch wenn Namen wiederholt auftauchen, geht es uns stets um das Aufbauen neuer Verbindungen und Entdeckungen, die sich in der Musik widerspiegeln.

PB Diese Selbstzurücknahme und willentliche Aufgabe von Macht läuft natürlich auch in Gefahr,

soll«, sind ganz unterschiedlich. Das habe ich 2021 gemerkt, als ich designiert war, aber noch nicht angefangen hatte. Ich war die perfekte Projektionsfläche für alle Vorstellungen, in welche Richtung Donaueschingen gehen sollte. Mit dem, was ich vorhabe, werden natürlich viele dieser Erwartungen gebrochen; und das ist auch absolut Teil meiner Aufgabe.

PB Wie sieht deine langfristige Vision für das Festival aus? Wo willst du hin?

LR Die vergangene Ausgabe 2024 war es für mich ganz entscheidend, eine starke ästhetische Erweiterung des Festivals zu schaffen – durch eine nochmals größere Vielseitigkeit, dadurch, dass andere Musikszene präsent waren und neue Verbindungen zu schaffen.

Ich möchte das Festival

manchen Dingen und gehe meine eigene Musik wie ein Rätsel an. Für meine Praxis nutze ich analoge Hardware und programmiere meine ganze Musik auf diese sehr manuelle Weise. Ich benutze nicht einmal meinen Laptop, stattdessen schreibe ich Patterns über einen analogen Sequenzer. Dafür benötige ich viel Zeit. Wenn man sich diese Zeit nimmt, dann wird die Musik zu einem Rätsel, das ich lösen und zu dem ich immer wieder zurückkehren muss, um es auf Grund dieser Technik zu erweitern. Es fühlt sich fast so an, als ob ich immer in demselben Musikstück feststecke, das sich im Laufe meines künstlerischen Lebens verwandelt und sich in verschiedenen Formen manifestiert.

Als Künstlerin denke ich, dass ich ziemlich repetitiv bin. Ich liebe Wiederholungen, vielleicht gibt es auch ein nostalgisches Element, wenn man zu den Dingen zurückkehrt. Ich interessiere mich für Erinnerungen und Emotionen und dafür, wie Musik all das kanalisieren kann, aber als Kuratorin mache ich mit der Biennale meine erste Erfahrung in diesem Bereich. In der Vergangenheit habe ich einzelne Veranstaltungen kuratiert und bin durch mein eigenes Musiklabel light-year bereits kuratorisch tätig gewesen, jetzt sprechen wir aber von einer ganz anderen Größenordnung. Worauf ich

ökonomischen Themen unserer Zeit wünscht?

KB Das sind natürlich Themen im Gegenwartsdiskurs, die auch alle Künstler:innen und die Produktionsteams intensiv beschäftigen. Eines davon ist der Themenkomplex Lüge und Wahrheit. Was ist Schummeln? Wann ist es okay, wenn ich nicht alles sage? Was ist wirklich gelogen? Was sind Fake News? Das sind Fragen, die wir sowohl für eine jüngere Generation als auch für die Gesellschaft im Ganzen als extrem wichtig empfinden, wenn man beispielsweise auf die Beeinflussung von Wahlen und die gezielte politische Manipulation blickt. Obwohl wir unseren Produktionen kein festes Thema gesetzt haben, geht es um aktuelle Themen.

MK Es war durchaus eine politische Entscheidung, kein Motto vorzugeben, weil wir Raum lassen wollten, welche Ideen an uns herangetragen werden. Dennoch ergeben sich sehr interessante rote Fäden. Ein anderes großes Thema, das ich noch erwähnen möchte, ist der Umstand, in Zukunft, egal, in welchem Bereich, immer mehr nicht mehr gehen wird – egal ob wir von Nachhaltigkeit, Budgets oder Ausstattung sprechen. Auch damit müssen wir uns künstlerisch, aber auch kuratorisch auseinandersetzen.

Veranstaltungsort gebunden. Wir können überall sein. Das ist sehr wichtig für uns, weil ich mich dann dazu entscheiden kann, ein Konzert in einem Raum zu kuratieren, der sonst völlig andere Dinge tut und ein ganz eigenes Stammpublikum hat, das aber dem Programm dieses Veranstaltungsorts vertraut. Dann kann ich darauf hoffen, dass ein Teil dieses Publikums in mein Konzert kommen wird und etwas erlebt, das es vielleicht noch nie zuvor gesehen hat.

PB Wenn du den Gedanken, raus in die Stadt zu gehen, weiterdenkst und dir vorstellst, du könntest mit deinem Festival irgendwohin auf der Welt reisen oder an einem völlig anderen Ort einen Ableger gründen, wo wäre das?

CI Ich müsste aufpassen, dass ich nicht dorthin gehen würde, wo ich gern Urlaub machen möchte.

PB Das kann ich verstehen.

CI Ich meine, das ist eine völlig utopische Situation: Wir hätten so viel Geld, wie wir benötigen. Ich denke, dass ich dann irgendwo hingehen würde, wo man gar nicht weiß, dass es uns gibt. Es geht gar nicht darum, unsere Kunst auch anderswo zu legitimieren, sondern Menschen in Ländern einen Raum zu geben,

ihre eigene Bubble arbeiten wollen. Es geht ja in Ordnung, wenn nur Expert:innen im Konzertsaal sitzen – dann ist das eben das Publikum. Das geschieht sowieso tagtäglich über all auf der Welt, aber ich habe keine Zeit dafür. Das interessiert mich nicht mehr. Anstatt eines Konzerts mit Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms und Robert Schumann würde mich ein ganzes Wochenende nur mit Schumann interessieren, an dem wir unterschiedliche Ensembles, verschiedene Pianist:innen mit den gleichen Programmen vergleichen und etwas über die historischen Hintergründe erfahren.

Das wäre brilliant und in diesem Sinne bin ich glücklich, dass ich rainy days machen kann. Ich würde das aber sogar umdrehen: Ich würde das ganze Jahr über nur zeitgenössische Musik spielen. Das heißt nicht, dass nicht auch ältere Stücke auf dem Programm stehen dürfen, aber sie müssten dann Schwerpunkte haben, wie: rainy days Mozart, rainy days Schumann oder rainy days Brahms. Das wäre richtig aufregend. Eines Tages vielleicht... Zurzeit bin ich glücklich mit meinen vier Tagen zeitgenössischer Musik.

PB Was wäre denn die spektakulärste Art, wie du mit dem Festival scheitern könntest?

unerwünschte Ergebnisse zu begünstigen. Hat es während deiner Zeit bei der MaerzMusik bereits riskante Momente gegeben, die dich ins Grübeln gebracht haben?

KM Ja, sicher. Dazu gehört auch, dass man zu manchen Projekten »Nein« sagen muss, weil einem dann schneller weiße Haare wachsen! Es gab Momente, wo ich während des Festivals im Konzert saß und dachte: »Was geht da vor sich?!« Das sind meistens Konzerte, in denen ich nach dem Schlussapplaus 20 Leute um mich herum sagen höre, wie wunderbar das alles gewesen sei. Es geht also mal wieder gar nicht um mich. Schließlich geht man jeden Tag Risiken ein. Der Spaß am Risiko erwächst vor allem daraus, dass sie alle in der Vorbereitung liegen. Sobald das Festival beginnt, ist mein Job aber getan. Ob ich nun positiv oder negativ von den Ergebnissen überrascht werde: Letzten Endes gibt es immer neue Elemente, an denen man in der Rolle der Kuratorin wächst.

PB Wenn du in 20 Jahren die MaerzMusik wieder besuchen würdest, wie würde das Festival dann klingen?

KM Langsamer. Es sollte einfach langsamer sein – in der Wahrnehmung, in der Organisation, in unserer

öffnen und stärker vernetzen – und zwar auf all seinen Ebenen: künstlerisch, medial und geografisch. Raus aus der Nische, könnte man es auch nennen.

Das betrifft natürlich auch so etwas wie Dekolonisierung, wo noch einmal ganz andere Strukturen nötig sind als die, die wir aktuell haben. Da sind wir zurzeit mit verschiedenen Festivals in mehreren Ländern dabei, Modelle des Austauschs und der Zusammenarbeit zu entwickeln, die es erlauben, auch im Rahmen von Festivals Prozesse abzubilden. Im Moment kann ein Festival wie die Donaueschinger Musiktage zum Beispiel aus budgetären Gründen keine Künstlerresidenzen für mehrere Monate ermöglichen. Das sind langfristige Pläne, über die ich zu einem späteren Zeitpunkt gerne mehr sagen kann.

PB Was diese finanziellen Schwierigkeiten angeht, sind derzeit die Budget-Kürzungen das große Thema – vor allem in Berlin. Gleichzeitig ist das eine Tendenz, die sich auch international schon seit einigen Jahren abzeichnet. Spürst auch du Auswirkungen davon? Welche Ängste oder Sorgen hast du?

LR Natürlich spüre ich das. Die vorhandenen Budgets, sind schon ohne Kürzungen de facto viel geringer sind

persönlich zurückgreife und glaube, dort meine Wurzeln zu finden, sind Pionierinnen der elektronischen Musik, Künstlerinnen wie Laurie Spiegel oder Éliane Radigue, die uns den Weg geebnet haben und eine Art der Auseinandersetzung mit Musik haben, mit der ich mich – wenn auch erst viel später – ebenfalls identifiziere. Deshalb ist es für mich wichtig, diese Künstlerinnen zu würdigen und ihnen Anerkennung zu zollen.

PB Wenn ihr das Thema Lügen und Fake News einmal umdreht: Was wäre denn ein Gerücht über die Münchner Biennale, das ihr gern einmal in die Welt setzen würdet?

MK Ich habe eins: Hans Werner Henze kommt!

PB Nun steht euer erster Jahrgang bald vor der Tür, seit Henzes Zeit werden sich wohl bestimmte Abläufe, Entscheidungswege und

die ihn meistens bisher weder hier noch dort hatten. Ich würde also alle Ressourcen dazu aufwenden, diesen Künstler:innen zu helfen und ihnen den Raum geben, den sie brauchen.

PB Wenn du nun aber an die Festivals denkst, die du bereits kuratiert hast: Wie stellst du sicher, dass Künstler:innen aus unterrepräsentierten Regionen wie dem Globalen Süden ihren Weg zu deiner Veranstaltung finden?

»Vor allem möchte ich in 20 Jahren überhaupt noch Musiktheater erleben können; experimentelles, zeitgenössisches, gegenwärtiges Musiktheater. Ich möchte mich nicht immer dafür rechtfertigen und argumentieren müssen, dass es uns noch gibt!« — Katrin Beck

PB Da Nostalgie und Erinnerungen so eine große Rolle für dich spielen: Wie würdest du deine Ziele als Kuratorin erklären, wenn du nur Musik und Klänge aus deiner Kindheit und Jugend verwenden könntest?

CB Ich denke häufig darüber nach, wie die Landschaft meiner Heimatstadt Bologna mein musikalisches Denken geprägt hat. Der architektonische Archetyp von Bologna sind die Portiken, das sind die ersten Strukturen, die man sofort in Bologna wahrnimmt. Es gibt einen

andere Dinge eingespielt haben, die mittlerweile ein festes Regelwerk bilden. Wenn ihr an solch eingefahrene Regeln denkt und die Möglichkeit hättet, eine davon abzuschaffen, eine neue wiederum aufzustellen, welche wären das?

MK Mir fällt etwas ein, das aber gleichzeitig, wenn ich darüber nachdenke, gar nicht so gut wäre: Es ist natürlich ein Thema für uns, dass wir keine feste Spielstätte haben. Das ist einerseits unglaublich schön, andererseits macht es viele

CI In Paris ist das immer schon der Fall gewesen. Joséphine Markovits ist ein Vorbild dafür, weil sie ganze Jahrgänge des Festivals beispielsweise über indigene Kunst ausgerichtet und dafür um die 100 Menschen aus Australien eingeladen hat. Ich kann noch nicht über die nächsten Ausgaben sprechen, aber darauf wird definitiv ein Fokus liegen. Das funktioniert aber auch nur, weil das Festival – wenigstens im Moment – noch die Mittel und Partner hat, um solche Dinge zu realisieren. Die ganze Kategorie der

ck Wenn niemand kommt, wäre ich gescheitert. Aber selbst dann noch nicht völlig, denn die Stücke würden ja trotzdem gespielt werden und das ermöglicht wenigstens den Komponist:innen, sich weiterzuentwickeln. Das Festival würde immer noch Ideen ermöglichen, selbst wenn niemand die Musik gehört hätte. Manchmal kenne ich die Künstler:innen persönlich, manchmal kenne ich sie gar nicht, vertraue ihnen aber, dass sie ein Werk auf einem gewissen Niveau schreiben werden. Natürlich mag ich nicht immer alles, was dabei rauskommt, und manchmal erhoffe ich mir ein Stück von einer Komponist:in, die dann etwas ganz anderes schreibt. Aber auch das ist kein Scheitern, sondern nur das Ergebnis ist nicht unbedingt eines, das ich mir persönlich gewünscht habe. Das tut aber nichts zur Sache. Es ist manchmal viel interessanter zu hinterfragen, wieso man manche Stücke nicht mag.

pb Du hast bereits über die besondere internationale Kultur in Luxemburg gesprochen. Wie gehst du beim Kuratieren vor, um beispielsweise Komponist:innen aus unterrepräsentierten Regionen der Welt, aus dem Globalen Süden etwa, Aufführungsmöglichkeiten zu geben?

Arbeitsweise und in der Art, wie wir hören. Ich denke, dass wir mittlerweile einen Höhepunkt der Geschwindigkeit erreicht haben: Die Zeit der Pandemie verlief bereits unglaublich schnell, nun gibt es so viele Faktoren wie die baldigen Bundestagswahlen, die Kriege. Im Kapitalismus passieren einfach so viele Dinge gleichzeitig und meine Hoffnung ist es, dass das alles zusammenbricht, um etwas Neues zu formen. Gesellschaftspolitisch wünsche ich mir, dass wir alle mehr Zeit haben werden, aber Festivals sind nicht wirklich Orte, die Zeit geben oder Zeit schaffen: Sie sind extrem hektisch. Die Routinen, Traditionen und das Tempo solcher Organisationen – insbesondere im Rahmen des westlichen Konzepts der Festivalkuration – zwingen den Kunstschaffenden und ihren Produzenten oft institutionelle Zeitpläne auf und setzen sie unter Druck. Das kann für alle Beteiligten äußerst stressig sein. Aus diesem Grund 2023 das Werk von Jakob Ullmann zusammen mit Pauline Oliveros – zuvor noch eine unvorstellbare Entscheidung des Festivals, sich auf stundenlanges Klang- und Musikmaterial zu konzentrieren. Die Aufführung solcher Werke verlangt vom Festival und seinem Publikum, sich bewusst Zeit zu nehmen. Ähnlich auch unser Versuch, 2023 und 2024

als vor einigen Jahren, man kann viel weniger mit ihnen realisieren als beispielsweise vor fünf Jahren. Ob das nun Reise- und Hotelkosten sind, Kosten für technisches Personal, durch die Inflation, das ist alles explodiert. Und das ist der Stand noch ohne Kürzungen. Dass wir alle kämpfen müssen für die Kunst, für die Musik, die uns am Herzen liegt, das ist ein Fakt. Und das wird gerade, aber nicht nur, in Berlin vor-exerziert. In Donaueschingen kommt hinzu, dass das Festival auch wesentlich vom SWR finanziert wird, und die Situation des Öffentlich-Rechtlichen Rundfunks bekanntlich ebenfalls sehr schwierig ist.

pb Wie siehst du deine Rolle dabei als Leiterin eines der größten Festivals in Deutschland? Innerhalb der freien Szene von Berlin fühlen sich beispielsweise viele gegenüber der Politik unterrepräsentiert und schauen bisweilen sehr kritisch auf die Leitung der großen Häuser, denen sie mangelnde Solidarität vorwerfen.

lr Eine Spaltung ist eine Schwächung aller Beteiligten. Dass es der Kragen geht, sehen wir ja. Und je mehr wir uns zusammenschließen, desto stärker sind wir, desto schwerer wiegt unser Protest.

Es muss darauf beharrt werden, dass dieses Festival

Säulengang, der längste Europas, der vom Stadtzentrum auf den Hügel Colle della Guardia zum Heiligtum Sanctuaria di San Luca führt und 666 Stufen hat, weil er die biblische Schlange symbolisiert und am Heiligtum der Madonna endet, die das Tier mit ihrer Ferse zertritt. Dieser Säulengang ist erstaunlich, er ist einer meiner Lieblingsorte und ich kehre oft dorthin zurück. Ich mag die Abfolge der Bögen, wie sie Licht und Schatten filtern und ich glaube, dieses sich wiederholende Element hat sowohl meine Art, über Musik zu denken, als auch meine Anziehung zum Minimalismus geprägt. Natürlich ist die Form eines Bogengangs sehr repetitiv, aber der Bogen ist auch ein Fenster, der die Realität einrahmt, aber auch darüber hinaus blicken lässt. Der Bogen steht also in Verbindung mit dem Äußeren. Das ist wie eine atmende Struktur, die die Luft und die Landschaft hereinlässt. Wenn ich an dieses Bild denke, ist das jedes Mal sehr nostalgisch und sehr inspirierend. In Venedig gibt es nicht so viele Säulengänge, aber es gibt natürlich ein anderes starkes Symbol der Stadt: die Brücken. Das wäre vielleicht der richtige Weg zu einem neuen Kapitel meiner kuratorischen Arbeit, denn zwischen Säulengängen und Brücken gibt es ja doch einige Ähnlichkeiten.

Dinge nicht sehr leicht. Wie sagt man so schön: Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust. Es wäre einerseits schön, einen fixen Raum zu haben, das wäre eine neue Regel. Dafür würden wir aber die Möglichkeit vergeben, uns in der Stadt auch an ungewöhnliche Orte zu begehen und das möchte ich nicht.

KB Das betrifft nicht nur die Präsentation als Vorstellungsort, sondern ebenso als Produktionshaus, denn wir wünschen uns oft, dass wir mehr Spielraum, mehr Möglichkeiten und mehr Optionen haben – auch in der Eigenproduktion. Wir können Einiges und wir werden auch gut unterstützt, haben tolle Kolleg:innen, die alles kreativ umsetzen. Aber eine Produktionsstätte wäre sehr wünschenswert, besonders, weil wir durch die vielen Kooperationen mit Stadt- und Staatstheatern ein Hybrid zwischen der Freien Szene und den festen Institutionen sind. Dieser Status ließe sich so unterstreichen und würde vieles einfacher machen, aber wir schaffen es auch wie bisher.

PB Wenn ihr nun eher aus der künstlerischen Perspektive denkt und euch vorstellt, in 20 Jahren würdet ihr die Biennale – nicht mehr als Kuratorinnen, sondern als Gäste – wieder besuchen, welche Art von Musiktheater möchtet ihr dort erleben?

unterrepräsentierten Künstler:innen ist so vielschichtig, weil man sich ja fragen muss: Sind Künstlerinnen noch unterrepräsentiert? Wie sieht es bezüglich ethnischer Zugehörigkeit usw. aus?

Deshalb werden wir künstlerischen Leiter:innen ja dafür bezahlt, solche Dinge zu recherchieren. Wir werden auch dafür bezahlt, über fantastische Aktivist:innen zu sprechen, die uns dabei helfen, mehr zu erfahren. Ich denke beispielsweise daran, was George E. Lewis seit vielen Jahren getan hat und was uns Menschen in Machtpositionen, die ihm und anderen bereitwillig zuhören, nun dabei hilft, neue Stimmen kennenzulernen.

Wir müssen diese Diversität sicherstellen, denn sonst ist es lediglich der Hund, der sich ständig selbst in den Schwanz beißt – und das tun viele Musikfestivals schon seit langem. Im Grunde ist das die Institutionalisierung von Namen, die immer und immer wieder auftauchen, nur dass wir heute in einer völlig anderen Zeit sind, in der das viel einfacher zu erkennen ist. Wir sind natürlich auch von der Menge an verfügbaren Daten überwältigt, aber ich denke, dass ein Dialog zwischen Institutionen und Aktivist:innen helfen kann.

PB Gibt es denn in dieser Menge an überfordernden

ck Ich versuche vor allem, zuzuhören, aktiv auf Künstler:innen zuzugehen und neue Stimmen zu finden. Ich kann wahrscheinlich noch mehr in diese Richtung machen, aber mir ist die Diversität und Zusammensetzung des Festivals bewusst. Das sind aber auch nicht die Komponist:innen, die in meinem E-Mail-Postfach landen, das ist völlig klar. In meinem Postfach liegen vor allem französische und deutsche Männer im Alter von ungefähr 50 bis 60 Jahren. Die sind wirklich proaktiv. Es sind aber einfach zu viele: Ich möchte Komponist:innen aus Luxemburg, ein paar aus Frankreich und Deutschland, von anderswo, von weiter weg. Ich veröffentlichte manchmal Calls, weil ich inklusiv sein möchte. Wenn ich nur die Leute aufs Programm setzen würde, die sich in meinem Postfach tummeln, wären das immer dieselben Namen – und da muss man aufpassen. »Warum spielst du meine Oper nicht? Warum spielst du mein Ensemblestück nicht?« Das scheint ein generelles Problem zu sein und diese Männer agieren äußerst aggressiv. Ich finde es amüsant, wie Menschen mit derartigen Erfahrungswerten dennoch reagieren. Man würde meinen, dass sie schon lange genug als Komponisten tätig sind, um zu wissen, wie das Kuratieren eines großen Festivals

Lucia Dlugoszewskis Schaffen zu entarchivieren. Uns geht es nicht um typische »Komponistenportraits« zur Fetischisierung des Neuen, sondern um eine Untersuchung einer musikalischen und klanglichen Praxis sowie ihrer Geschichte. Vielleicht wird es den Festivals gelingen, sich dieser Realität anzupassen, zu deeskalieren, viel mehr prozessorientiert zu denken. Letztlich ist es ja so, dass man im Jahreszyklus jeder Festivalausgabe gleichzeitig dem Geschäftsjahr folgen, Kompositionsaufträge vergeben muss und die Künstler:innen ständig auffordert, zu rennen und zu hetzen. Als Kurator:in bist du selbst diejenige, die alle hetzt, weil du jährlich etwas Neues produzieren und dem Publikum präsentieren musst. Würde man diesen Teufelskreis deeskalieren, könnte sich auch die Begegnung von Kunst und Öffentlichkeit sowie von verschiedenen Teilen des Publikums untereinander verlangsamen und neue Konstellationen kreieren.

pb Denkst du, dass Musik in diesem Zeitalter der Eskalation eine Art Rückzugsort sein sollte?

km Ich denke nicht, dass Rückzug gleich »weniger« bedeutet. Es geht um Deeskalation, darum wie man arbeitet. Das meint nicht: weniger Inhalt, weniger

ausschließlich dafür da ist, neue Kompositionen, neue Projekte, neue künstlerische Ideen zu fördern und zu realisieren. Das ist seine Aufgabe und das ist auch eine politische Aussage. Ich werde oft gefragt, ob das Festival weiterhin nur Uraufführungen präsentieren wird angesichts der Nachhaltigkeit. Aber das Profil als Uraufführungsfestival ist in der aktuellen Situation, in der die Möglichkeiten für Künstler:innen enorm reduziert werden, umso wichtiger. Tatsächlich verbringe ich extrem viel Zeit damit, für Projekte Partner und Co-Auftraggeber zu finden. Oft klappt das, aber manchmal auch nicht. Diese Projekte sollen dann trotzdem unbedingt realisiert werden.

Das ist aber kein Argument dagegen, ein Festival einzig mit Uraufführungen zu bestreiten. Es gehört zur Natur der Sache, dass nicht allen Werken, die in Donaueschingen uraufgeführt werden, die Ewigkeit vergönnt ist und wenn man sich einmal die ganze Aufführungsgeschichte des Festivals über die 100 Jahre seines Bestehens anschaut, dann sieht man, dass ungefähr fünf bis zehn Prozent jeder Ausgabe in das Repertoire eingehen.

pb Noch ein kleines Gedankenexperiment: Wenn du dir vorstellst, du könntest die Musiktage auch in einer anderen Zeit leiten. Welche

PB Am Ende landen wir also wieder in Venedig. Wenn du die Aufgabe hättest, die Biennale von Venedig anderswo, nicht in Venedig zu kuratieren, wo wäre das?

CB Das müsste sehr weit weg im Weltall sein, Lichtjahre von uns entfernt, denn kein Ort auf der Welt ist wie Venedig. Es gibt einfach keinen zweiten so mythischen und kosmischen Ort wie Venedig. Es ist schwierig, mir eine solche Kuration außerhalb dieses Orts vorzustellen, weil die Stadt so einzigartig ist. Wann immer ich da bin, bin ich plötzlich so inspiriert davon, wie das Wellenspiel zu einem Kaleidoskop der Realität wird. Das ist völlig verrückt: Diese Intensität, die ich in Venedig fühle, nehme ich sonst nur wahr, wenn ich die Sterne betrachte oder einen höheren Bewusstseinszustand erreiche.

PB Was ist die ungewöhnlichste Inspirationsquelle für dich als Kuratorin?

CB Ich habe zurzeit leider keine Haustiere, aber ich hatte mal Katzen und sie inspirierten mich sehr. Was mich abgesehen von Musik am meisten inspiriert sind die Natur und Landschaften. Ich denke, Musik ist unter den Sprachen diejenige, die der Natur am nächsten kommt mit ihrer Fähigkeit, unaussprechliche Emotionen

KB Ich möchte gerne, dass es so überraschend sein wird, dass ich es jetzt noch gar nicht benennen kann. Das würde mich so von den Socken hauen, weil es eben etwas Neues ist, auf der anderen Seite aber natürlich auch auf etwas Bekanntem aufbaut, womit ich mich wohlfühle. Vor allem möchte ich überhaupt noch Musiktheater erleben können; experimentelles, zeitgenössisches, gegenwärtiges Musiktheater. Ich möchte mich nicht immer dafür rechtfertigen und argumentieren müssen, dass es uns noch gibt, aber in 20 Jahren würde ich mir wünschen, dass Musiktheater eine große Selbstverständlichkeit hat, dass man nicht immer darüber reden muss, warum man das hört. Die Frage sollte eher lauten: »Warum sollte man es nicht tun?«

PB Was wäre für euch der größte Albtraum, der eurer ersten Ausgabe der Münchner Biennale 2026 widerfahren könnte? Und was wäre der größte Erfolg?

KB Ich fange mit einem Albtraum an, der uns allen noch in den Knochen steckt: Der, dass man lange darauf hinplant, sich freut und dann aber eine weltpolitische Lage, ein Virus oder irgend etwas anderes in die Quere kommt und man die Arbeit nicht zeigen kann. Das wäre mein Albtraum.

Daten auch Kunst oder Musik, die du ganz persönlich magst, die aber keinen Platz auf den Festivals haben kann, die du kuratierst?

CI Es gibt ein Gleichgewicht, das man halten muss. Man sollte unbedingt seine Träume haben. Und ich habe meine Traumliste von Künstler:innen, die ich unbedingt einmal kuratieren möchte. Ich werde natürlich versuchen, sie in meine Programme aufzunehmen. Man muss aber auch darauf achten, dass diese Traumkünstler:innen vielleicht eine Menge Geld kosten, das man anderen wegnimmt.

Die großen Künstler:innen – sei es im Repertoire oder mit neuen Projekten – werden immer Teil des Festivals sein. Allein schon, weil wir durch sie mehr Partner gewinnen können, die wiederum eine Erhöhung und Diversifizierung der finanziellen Mittel mit sich bringen, wodurch jungen Künstler:innen mehr Räume eröffnet werden.

PB Was ist der seltsamste Ratschlag oder das kurioseste Feedback, das du als Kuratorin erhalten hast?

CI Eine Person hat mir einmal gesagt: »Noch nicht.« Einfach: »Noch nicht.« Ich soll wohl noch nicht bereit gewesen sein.

Wirklich in Erinnerung geblieben ist mir aber ein

funktioniert. Diese Leute haben aber gar keine Vorstellung davon, wie ungeheuer groß die Szene ist, wie viele andere Komponist:innen es gibt.

Gleichzeitig gibt es Künstler:innen, die schlichtweg ignoriert worden sind – Éliane Radigue beispielsweise. Jetzt wird sie überall gespielt, aber hat die Szene in den ersten 80 Jahren ihres Lebens ein Wort über sie verloren? Wahrscheinlich nicht. Interessanterweise sind Komponist:innen mit einem anderen Hintergrund, Geschlecht oder Alter, eben nicht aufdringlich – natürlich senden auch sie mir Vorschläge, aber wenn ich sie nicht in das Programm aufnehmen kann, zeigen sie dafür Verständnis.

PB Gibt es denn Musik oder Kunst, die du privat magst, die auf dem Festival aber bisher keinen Platz gefunden hat? Möchtest du das ändern?

CK Ich wollte 2023 die belgische Band dEUS mit ihrem neuen Album einladen. Ich bin mit ihnen aufgewachsen und mag sie sehr – und sie hätten hervorragend zum Thema »Memory« gepasst. Leider waren sie zeitgleich auf Tour. Stattdessen hatten wir Laurie Anderson. Besser wird's nicht.

Ein Projekt, was mir schon länger vorschwebt, ist ein *ballet nautique*, ein

Verantwortung, weniger von diesem oder jenem. Eine der ersten Sachen, die verschwinden werden, ist Internationalität. Heute fragen sich die meisten Festivals: »Wie können wir unsere Arbeit überhaupt noch fortsetzen?« Jetzt geht es darum, wie man überhaupt noch ein Programm zusammenstellt. Können wir eine längerfristige Zusammenarbeit mit Künstler:innen begründen? Häufig ist es so, dass Ensembles ein Programm nur einmal oder ein paar Mal hier präsentieren. Wir haben also einen Auftrag, Dinge zu verlangsamen.

PB Gibt es deiner Meinung nach einen zu starken Fokus auf Kompost:innen und ihre Werke denn auf Ensembles, Musiker:innen und Konzertformate?

KM Nein, das denke ich nicht. Mich interessieren Beziehungen und eine Kontinuität, die Schwarz-Weiß-Denken überwindet und offene Formate favorisiert.

PB Ist die MaerzMusik ein Versuch in diese Richtung?

KM Nein. Ich bin Halb-Ägypterin, Halb-Polin. Ich denke Bücher sind – manchmal immer noch – für die Regierungen dieser beiden Länder, in denen ich aufgewachsen bin, eine lange Zeit unheimlich gewesen. Nicht bloß in Polen, sondern in ganz Osteuropa, gab es

Künstler:in oder Komponist:in, würdest du unbedingt einladen wollen? Und mit welchem Ergebnis?

LR Ach, ich habe schon für die Gegenwart so viele Ideen, wen ich noch gerne alles einladen würde. Ich möchte am liebsten im Hier und Jetzt bleiben.

Und als Frau möchte ich viel lieber heute kuratieren als vor 100 Jahren. Das vergisst man leicht bei diesem Gedankenexperiment mit Zeitreisen, aber hätte ich als Frau vor mehr als 100 Jahren kuratiert, wäre mir gerade erst das Allgemeine Wahlrecht zugestanden worden. Das wäre sehr schwierig gewesen.

PB Zum Abschluss ein Blick in die Zukunft. Stell dir vor, du besuchst die Donaueschinger Musiktage in 20 Jahren als Gast, nicht mehr in der Rolle der Kuratorin. Welche Musik oder Kunst würdest du gerne erleben?

LR Ich würde mir wünschen, dass die Musiktage in 20 Jahren auch noch ein Festival sind, das von Künstler:innen als Möglichkeitsraum genutzt wird, um Dinge auszuprobieren, die sie an anderen Orten nicht ausprobieren können. Das ist mein Ideal des Festivals.

Genauso würde ich mir in 20 Jahren ein so offenes wie kritisches, begeisterungsfähiges und diskussionsfreudiges

auszudrücken. Wenn man vor einem wunderschönen Sonnenuntergang steht oder den Sternenhimmel in einer klaren Nacht betrachtet und diese komplexen Emotionen spürt, die man nicht in Worte fassen kann, dann kommt die Musik ins Spiel und kann auch das Unausprechliche, das Unfassbare ausdrücken. Die Art von Gefühlen, die ich in der Natur erlebe, diese Ekstase, ist sehr ähnlich zu dem, was ich in der Musik fühle.

PB Gibt es eine Art von Kunst oder Musikrichtung, die du persönlich magst, die aber auf der Biennale keinen Platz finden könnte?

CB Ich habe tatsächlich genau dieses Problem: Es ist nett, Grenzen zu überschreiten, aber manche Dinge sind fehl am Platz. Ich bin ein großer Fan von 070 Shake. Sie ist beim Label von Kanye West rausgekommen und macht tolle Arbeit. Ich habe sie schon einmal live gesehen und finde ihre Shows hervorragend. Sie hat 2024 ein Album herausgebracht: *Petrichor*. ■

MK Der größte Erfolg wäre für mich, dass etwas mit dem Festival verbunden wird, dass die Notwendigkeit gesehen wird, weil wir sowohl international als auch in der Stadt eine Selbstverständlichkeit sind. ■

Ratschlag von Joséphine Markovits, den sie mir ganz zu Beginn einmal gab, als ich mit ihr über »Programmgestaltung« sprach und sie mir sagte: »Verwende niemals dieses Wort. Wir programmieren nicht.« Damals habe ich gar nicht verstanden, wieso sie dieses Wort so sehr abgelehnt hat, bis ich nach ein paar Jahren erkannte, dass es wirklich nicht ums »Programmieren« geht oder darum, dem Publikum ein Programm »zu verkaufen«. Kuratieren meint, sich etwas vorzustellen und seitdem mir das klar wurde, habe ich begonnen, das Kuratieren eher als Komponieren zu verstehen.

Der einzige Rat, den ich mir selbst und auch meinen Studierenden immer wieder gebe, lautet: »Feiert!« Es geht darum, das Risiko zu feiern, denn in der Szene ist ein mögliches Scheitern immer schon in allem impliziert, was wir tun. Deshalb sollten wir diese Möglichkeit des Scheiterns mit offenen Armen empfangen und ihr einen Raum bieten. ■

Wasserballett mit Synchronschwimmer:innen im Becken. Ich weiß noch nicht genau, wie das zu bewerkstelligen wäre, aber es wäre sehr interessant, weil auch der Klang unter diesen Bedingungen sich völlig verändert. Das Publikum könnte im Wasser sein oder am Beckenrand sitzen. ■

häufig die Vorstellung, dass es wunderschön ist, über Wissen zu verfügen. Daher rührt auch diese spezielle Beziehung zu Büchern dort. Das gleiche gilt für notierte Musik, Mündlichkeit wiederum ist eine andere Art, etwas mitzuteilen, und verschiedene Gruppen haben unterschiedliche Arten, Geschichten zu erzählen.

PB Stell dir vor, du würdest über Nacht keine Kuratorin mehr sein. Was würdest du stattdessen machen?

KM Ich wäre definitiv eine Stimmkünstlerin. Vielleicht arbeite ich deshalb so häufig mit Vokalkünstler:innen zusammen. Ansonsten würde ich Hunde spazieren führen. ■

ges Publikum wünschen, wie es heute das Festival besucht. In den 20 Jahren hätte sich nichts verändert, wenn ich heute schon wüsste, wie die Musik dann klingt, und das wäre ja ziemlich langweilig. Wenn ich jetzt schon wüsste, wie die Musik in 20 Jahren klingt, wäre das ja ziemlich langweilig. ■

SPECIAL



Brigitta Muntendorf

×

Dagmar von der Ahe

1 Falte die Pop-Up-Karte auf

2 Scanne einen der beiden QR-Codes



Android



iOs

3 Aktiviere die App und scanne den QR-Code im Bildschirm deiner Pop-Up-Karte

4 Beginne das Spiel

Die Positionen bringen Musiktheater zu euch nach Hause! Für das Special der #142 haben wir die Bildende Künstlerin und Architektin Dagmar von der Ahe von der Kunstakademie Düsseldorf beauftragt, eine 3D-Pop-Up-Karte zu gestalten, die jedem Heft beiliegt. Inspiriert von Brigitta Muntendorfs Transdigital Music Show *Melencolia* lässt diese Karte die Bühne

Zwischen den Screens auf einer grünen Wiese bewegen sich allerlei Figuren, sobald ihr über einen der beiden QR-Codes im Heft die App *Melencolia* herunterladet, und mit dem zweiten QR-Code im Bildschirm auf eurer Bühne im Kartenformat das Spiel beginnt. Wollt ihr euren Wesen nicht folgen, wenn sie sich von der Karte lösen und den ganzen Raum um euch herum einnehmen? Probiert es aus! Ändert sich eure Inszenierung, wenn ihr sie unter freiem Himmel veranstaltet?

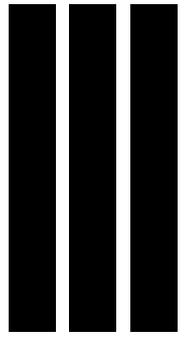
Wem das immer noch zu einsam ist, kommt am 22. März in das Haus der Berliner Festspiele, wo schon den zweiten Abend in Folge Muntendorfs *Melencolia* im Rahmen der MaerzMusik gegeben wird. In der Kassenhalle an der Schaperstraße laufen dann alle Fäden zusammen: Positionen feiert mit euch den Release unseres Hefts #142, App und Pop-Up-Karte treffen aufeinander. Gemeinsam werden wir einen melancholisch-euphorischen Chor bilden, der uns für einen Abend verbindet.

In Kooperation
mit der Staatsoper Unter den Linden
Ein Auftragswerk der Bregenzer Festspiele
und des Ensemble Modern

Mit der freundlichen Unterstützung der Ernst von Siemens Musikstiftung

3D Pop-Up-Karte: Dagmar von der Ahe • Design der Doppelseite: Studio Pandan •
Komposition: Brigitta Muntendorf • Regie, Dramaturgie, Libretto: Brigitta Muntendorf,
Moritz Lobeck • Visuelle Welten / App-Design: Veronika Simmering • Bühne, Kostüme: Sita Messer •
Lichtdesign: Begoña Garcia Navas • Ensemble Modern Saeid Shanbehzadeh

POSITIONEN



F E S T I V A L

68. Biennale Musica di
Venezia

26. September–11. Oktober 2024, Venedig

Am 26. September vergangenen Jahres eröffnete die 68. Biennale in Venedig ihre Pforten. Ich hatte das Glück, an den ersten fünf Tagen vor Ort sein zu können.

Nach dem Musiktheaterschwerpunkt von *Out of Stage* (2022) und den elektronischen Klängen von *Micro Music* (2023), war das Thema der diesjährigen Biennale »Absolute Music«. Kuratiert von der Komponistin Lucia Ronchetti, drehte sich alles um Musik mitsamt aller Assoziationen und Erzählungen, die es zu entschlüsseln galt.

Da Musik gern überrascht, sich ihren Weg bahnt und in Ideen (in diesem Fall: in Erzählungen) verwandelt, geschah es dennoch, dass bereits das Eröffnungskonzert mit *Unsub Chins Puzzles and Games*, einer Suite aus ihrer bekannten Oper *Alice in Wonderland*, ins tönende Geschichtenerzählen abglitt. In letzter Minute aufs Programm gesetzt, weil die Solistin für das ursprünglich geplante Violinkonzert erkrankte, ermöglichte es stattdessen der Sopranistin Siobhan Stagg als Sprachrohr abstrakter Narrative zu dienen. Eröffnet wurde das Festival im prachtvollen Teatro Fenice von der Gewinnerin des Goldenen Löwen, Rebecca Saunders. Obwohl der Bühnenraum einige Kommunikationsmöglichkeiten zwischen den einzelnen Ensemblemitgliedern beeinträchtigte und dem Publikum die Sicht auf die Schlagwerkgruppe versperrte, die bei der Aufführung von *Wound* für Ensemble (Modern) und Orchester (del Teatro La Fenice) eine besonders sensible Rolle spielte, spiegelte Saunders Musik jene Art von Komplexität und intellektueller Herausforderung wider, die sich Hörende als beeindruckende Reflexion über die Gegenwart und – vielleicht sogar etwas ergreifende – als

Rückmeldung an die große symphonische Tradition vorstellen können.

Der Silberne Löwe wiederum ging an das Ensemble Modern, ein vorbildlicher Klangkörper, der beim Festival vor allem jungen Komponist:innen die Möglichkeit bot, ihre Werke zu präsentieren, unter anderen unterstützt durch Musiker:innen wie Bertrand Chamayou, Patricia Kopatchinskaja und Markus Hinterhäuser. Anders das Konzert des französischen Ensembles Sequenza 9.3 im Teatro delle Tese, das sich der Vokalmusik von Juste Janulyte, Arvo Pärt und Santa Ratniece widmete, in Klang und Vortrag aber kein gleichbleibendes Niveau halten konnte. Gleichzeitig bietet eine Reihe von Veranstaltungsorten, die das Festival nutzt, immer noch das Potenzial für eine vielfältigere Nutzung und für einen Schritt weg vom traditionellen Konzertformat – zumal die zuvor erwähnten Künstler:innen oft zu denjenigen gehören, die traditionelle Aufführungsarten herausfordern. Für das Programm mit dem Schwerpunkt experimentelle Musik nutzte die Biennale auch 2024 wieder den Mehrzweckraum von Forte Marghera in Mestre und öffnete sich damit weiter dem lokalen Publikum. Die drei Elektronik-Performances wurden als Solo-Stücke präsentiert, hatten dementsprechend auch ganz unterschiedliche Ausgangspunkte, Sprachen und künstlerische Schwerpunkte. Der als DAAD-Artist-in-Residence eingeladene Zsolt Sörös blieb seiner Ästhetik in einer Soloperformance für fünfsaitige Bratsche und Elektronik treu. Ash Fure präsentierte die 40 energiegeladenen Minuten ihres *Animal for Body and Sound* und der Komponist schloss mit einem sehr kreativen, aus eklektischen Teilen bestehend, aber dynamisch und klanglich abgerundeten DJ-Set von Robert Machiri.

Während der Biennale konnten die Besucher:innen des Kunstprogramm und des Musikfestivals einen der Säle im Arsenal besuchen, um eine Reihe von Klanginstallationen und Mehrkanalversionen von Werken verschiedener Klangkünstler:innen, Komponist:innen und Tontechniker:innen zu hören, die unter dem Titel Listening/Hearing zusammengefasst

wurden. Im Hinblick auf die optimale Einrichtung dieser Beiträge setzt das Festival seine Zusammenarbeit mit Thierry Coduys fort, der viele dieser Projekte überhaupt erst ermöglichte und zu einem anregenden Hörerlebnis führte. Dieser technische Aspekt der Klangwiedergabe ermöglichte beim Hören einen Fokus auf die Vorstellung, die auch die Künstler:innen beim Komponieren gespürt haben mussten, aber auch auf deren kompositorischen Fähigkeiten, ihre spielerische Neugier oder gar Verwirrung hinsichtlich des breiten Spektrums an Möglichkeiten.

Karolina Rügle

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker

VIRTUAL-REALITY-OPER

Michel van der Aa From Dust

4. Dezember 2024, Rotterdam

Es ist der 4. Dezember 2024 und ich bin im Rotterdamer De Doelen auf dem Festival Immersive Tech Week. Inmitten von virtuellen Flugmaschinen, immersiven Reality-Umgebungen und anderen illusionsgesteuerten Installationen begeben wir uns in einen der hinteren Räume, um die Weltpremiere der neuen Virtual-Reality-Oper *From Dust* von Michel van der Aa zu besuchen.

Den Schildern zur Aufführung folgend steigen meine Begleitung und ich die Treppe hinauf und finden uns in einem lässig eingerichteten Warteraum wieder. Ähnlich wie bei van der Aas früherer Virtual-Reality-Oper *Eight*, die ich vor einigen Jahren in Amsterdam gesehen habe, taucht auch dieses Stück die Besucher:innen während eines festgelegten Zeitfensters in eine virtuelle Umgebung ein. Die Aufführung ist restlos ausverkauft. Während ich warte, denke ich über das Konzept einer Weltpremiere in diesem Zusammenhang nach – wie dieses Stück tatsächlich für jede einzelne Besucher:in neu

›aufgeführt‹ wird und jedes Mal eine einzigartige Erfahrung bietet. In gewissem Sinne fühlt es sich an, als würde ich zum ersten Mal in die Welt *From Dust* eingeführt werden.

Dann werde ich dazu eingeladen, mich an einen Schreibtisch zu setzen und mit zwei jungen Assistenten zu plaudern, die mir zahlreiche Fragen über persönliche Vorlieben, Ängste, Grenzen und Interessen stellen, während sie meine Antworten gewissenhaft in einen Computer eingeben. In diesem Moment fühle ich mich an die imaginäre Klinik aus van der Aas Oper *Upload* erinnert, in der der Vater sich selbst online hochlädt, um den unerträglichen Umständen seines physischen Lebens zu entkommen. Die Assistenten bitten mich schließlich, mir verschiedene Räume vorzustellen: einen Ort, an dem ich mich völlig sicher fühlen würde, einen Ort, an dem ich am verletzlichsten wäre, und einen Ort, an dem ich mich gern aufhalten würde. Auch einen Gegenstand soll ich nennen, der an meinem Lieblingsort erscheinen könnte.

Auf diese Mischung aus Anamnese in einer Arztpraxis und der ausgelassenen Stimmung einer Party kann ich mich gut einlassen: Alles ist spielerisch und faszinierend. Auch, dass alle persönlichen Daten nach dem Besuch der Show gelöscht werden, wird uns versprochen.

Während ich darauf warte, dass der Besucher vor mir den Raum verlässt, werfe ich einen Blick in die Broschüre, die mir ausgehändigt worden war. Sie enthält unter anderem das Textbuch der Oper. Michel van der Aa wird als Komponist, Regisseur, Drehbuchautor und überhaupt als Schöpfer der Oper genannt, Madelon Kooijman als Dramaturgin. Interessanterweise wird weder hier noch im Abspann der Oper eine Autor:in für das Libretto genannt. Dabei fließen die Verse doch äußerst weich und sind reich an Bildern, die an Natur erinnern – Seen, Steine, Regen, Bäume, Wurzeln, Wasser, Holz, Feuer, Dampf und Tau. Mit diesen natürlichen Elementen verwoben sind Fragen nach Identität, die subtil zwischen den lebhaften Szenen der heraufbeschworenen Naturwelt schweben.

Während ich noch über den Text zu den fünf Szenen dieser Oper nachdenke, erhalte ich ein VR-Visier, Kopfhörer mit Antennen und weitere Gerätschaften. Die 24-minütige Aufführung sollte jeden Moment beginnen und wir sind kurz davor, selbst Teil des Spektakels zu werden. Anders als in van der Aas Oper *Eight* kann man bei *From Dust* eben nicht seine eigenen Hände sehen, wenn man nach unten schaut. Stattdessen sehe ich glitzernden, virtuellen Staub, der im Raum um mich herum schwebt. So überwältigend sind die visuellen Eindrücke zu Beginn, dass es dauert, bis ich nicht mehr das Gefühl habe, sie würden den zu leisen Ton überschatten.

Ich bin umgeben von anthropomorphen Figuren, die singen und tanzen. Sechs Personen aus dem Vokal-Ensemble Sjælle sind es, die mal solistisch, mal im Duett, im Chor, A cappella oder begleitet von elektronischer Musik singen. Trotz ihrer virtuellen Körper bewahrt die Klarheit ihrer Stimmen eine tiefe Verbindung zur realen, menschlichen Welt und ruft eine greifbare emotionale Präsenz hervor. Die Verletzlichkeit und Intensität dieses an Alte Musik erinnernden Gesangs übersteigt das Artificielle des visuellen Eindrucks, den die Körper machen. Im hochtechnologischen Umfeld einer VR-Oper sichert die menschliche Stimme die emotionale Tiefe und Authentizität der künstlerischen Erfahrung.

Der 360-Grad-Soundtrack enthält viele vertraute Elemente von van der Aas Musiksprache, die durch dröhnend tiefe Töne und ausgeprägte Sprünge der Gesangslinie gekennzeichnet ist. In den fantastischen Räumen dieser Welt wird die Musik zu einer dynamischen Klanglandschaft, an die ich mich auch im Nachhinein noch weitaus besser erinnere als an die visuellen Eindrücke. Vielleicht ist genau das das Wesen der Virtual-Reality-Oper: Sie überwältigt unsere Sinne und drängt uns in mehrere Richtungen gleichzeitig. Was bleibt, sind Atmosphären, an die wir uns erinnern – wie das Gefühl, die Hand in warmen Sand zu stecken. Man weiß vielleicht nicht mehr genau, wann, wie oder warum es passiert ist – das Gefühl aber, und die Erinnerung daran, bleibt bestehen.

Teile des visuellen und räumlichen Designs von *From Dust* waren KI-generiert und beruhten auf den Antworten, die ich den beiden Assistenten zuvor gegeben hatte. Meiner Vorstellung entsprachen diese Eindrücke dennoch nicht. In meinem Kopf sind Strände voller natürlicher Geräusche und Gerüche – den Sand kann ich förmlich unter meinen Zehen spüren. Die Strände aber, die ich hier erleben konnte, fühlten sich weit entfernt an. Sie waren genauso abstrakt wie die anderen Themen des Stücks, die nicht von mir beeinflusst wurden.

Jelena Novak

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker



B U C H

Tessa Singer Das Libretto im zeitgenössischen Musiktheater edition text + kritik

Die Librettoforschung ist eines der dicksten Bretter der Kulturwissenschaften. Ihr Forschungsgegenstand ist hochkomplex aufgrund des Charakters des Musiktheaters als einer Kunstform, die aus dem Zusammenspiel seiner Elemente Musik, Text und Szene und deren Synthese zu etwas Eigenem und Neuem entsteht. Entsprechend verlangt die Librettoanalyse Methoden aus mindestens drei Fachdisziplinen mit ihren jeweiligen Prämissen, Methoden und Denktraditionen. Zugleich ist die Forschungsliteratur zum Libretto aber bis dato überaus überschaubar, aufgrund des komplexen Gegenstands, aber zu Teilen auch

aufgrund der vermeintlichen Minderwertigkeit des Librettotextes mal als niederer, da ja nur »angewandter« Literatur, mal als der »Musik getreue Tochter«, mal als der Text, den man in der Oper ohnehin nicht versteht. Und hinzu kommt die oftmals sehr dezidiert aus einer bestimmten Disziplin – Literatur-, Musik- oder Theaterwissenschaft – heraus motivierte Perspektive der wenigen, einschlägigen Standortwerke – und nicht zuletzt die enorme Differenzierung all dessen, was heute als Libretto eines Musiktheaterwerks bezeichnet werden kann.

Daher ist Tessa Singers nun in der edition text + kritik erschienene Dissertationsschrift *Das Libretto im zeitgenössischen Musiktheater. Transformationsprozesse von Text, Musik und Aufführung* in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Wagt sich die Autorin doch in das wenig erschlossene Niemandsland an der Schnittstelle der Disziplinen, das bei einer solchen Arbeit Grundlegendes verspricht zugleich aber auch hohe Anforderungen stellt, so unter anderem hinsichtlich der Reflexion der Untersuchungsmethode. Sie hat sich fünf höchst unterschiedliche Musiktheaterwerke der unmittelbaren Gegenwart als Untersuchungsgegenstand ausgesucht, in denen nicht nur unterschiedlichste Formen von Librettotext vertont worden sind, sondern in denen zudem das Verhältnis von Text, Musik und Szene höchst unterschiedlich konfiguriert ist, so dass damit gänzlich andere Formen von Musiktheater entstehen.

In den Eingangskapiteln ihres Buches skizziert Tessa Singer die Geschichte und den Stand der Librettoforschung. Sie arbeitet heraus, wie musik- und literaturwissenschaftliche Ansätze in der Vergangenheit mit einer Fokussierung auf die verschriftliche Form von Libretto und Partitur zu doch sehr einseitigen Sichtweisen geführt haben und stellt dem die Methoden der Theaterwissenschaft und hier insbesondere der Ästhetik des Performativen von Erika Fischer-Lichte und deren Umfeld gegenüber. Hiervon ausgehend entwickelt Singer, die ihre Promotion am theaterwissenschaftlichen Institut der Freien Universität

Berlin und somit in Fischer-Lichtes langjähriger Wirkungsstätte vorgelegt hat, die eigene Untersuchungsmethode. Diese basiere, so Singer, auf dem Konzept einer interdisziplinär ausgerichteten »Transformationsanalyse«, die »die verschiedenen Aggregatzustände von Libretto, Partitur und Aufführung beschreiben [solle], was in bisherigen Beiträgen der Librettoforschung mehr oder weniger gelungen ist«, um so »Transformationsprozesse« zu untersuchen, »welche Texte und Aufführung in ihrer medialen Verschiedenheit miteinander verbinden.«

So interdisziplinär dieser Ansatz sich gibt, so wenig wird Singer sowohl in dem sich anschließenden, schlaglichtartigen Abriss der Librettogeschichte als auch in den fünf Einzelanalysen im Hauptteil des Buches diesem gerecht. Vielmehr ist ihre Herangehensweise genuin theaterwissenschaftlich und sowohl in der Methode als auch im Verständnis zentraler Begriffe wie etwa des Textes, des Werkes, der Aufführung, des Zeichenhaften oder auch des Materials übernimmt sie unhinterfragt und ohne eine klare Begriffsreflexion innerhalb ihrer Arbeit paradigmatische Grundannahmen ihrer »Berliner Schule« der Theaterwissenschaft. Auf diesem Wege kommt sie in den Einzelanalysen der fünf untersuchten Musiktheaterproduktionen zu erhellenden und interessanten Ergebnissen, wenn sie in ihrer Untersuchung jeweils bestimmte Aspekte anhand der jeweils einzelnen musiktheatralen Kunstwerke herausarbeitet: So etwa die Funktion des Theater textes, die Behandlung der Stimme, Arten der Narration, das Verständnis der Bühnenfigur oder auch das Prozesshafte eines zu Teilen als Stückentwicklung entstandenen Musiktheaterabends.

Dass dies aber letztlich zu einer inhaltlichen Engführung führt, zeigt sich, wenn Tessa Singer über Musik und musikhistorische Sachverhalte schreibt. So werden im historischen Überblickskapitel wichtige Entwicklungen etwa der musikalischen Nachkriegsavantgarde, die von zentraler Bedeutung für das Entstehen und die Entwicklung eines zeitgenössischen

Musiktheaters abseits der Oper waren, mit erstaunlicher Oberflächlichkeit referiert – so sie denn überhaupt zur Sprache kommen. Zu nennen wären etwa das Nachdenken über das musikalische Material, über einen intermedial erweiterten Materialbegriff, über Konzepte der offenen Form oder der Zeichenhaftigkeit nicht-sprachlicher Zeichensysteme. Gerade letztgenanntes wird in einer nonchalant vorausgesetzten Dichotomie zwischen (zeichenhaftem) Text und dem (nicht-zeichenhaften, rein präsenten) Moment der Aufführung – die als solche für die Entwicklung einer Theorie des post-dramatischen (Sprech-)Theaters diskursgeschichtlich mehr als produktiv war – im Zusammenhang einer Analyse des intermedialen Kunstwerks Musiktheater schmerzlichst vermisst.

Teilweise hat man aber auch den Eindruck, dass es der Autorin einfach schwerfällt, über Neue Musik zu schreiben. So etwa, wenn sie – um die kompositorische Handschrift von Beat Furrer und Detlev Glanert zu charakterisieren und diese stilistisch einzuordnen – aus Werbetexten auf den Verlags-Homepages der beiden zitiert. Oder wenn sie Furrers spezifische Art der Stimmbehandlung nicht in den Kontext der Entwicklung von erweiterten Stimmtechniken der letzten fünfzig Jahre einordnet, einschließlich dessen, was dies für die Semiotik der Stimme, aber auch für das kompositorische Handwerk bedeutet. Und insgesamt wäre zudem eine gewisse, wahrnehmbare Nähe ihrer Darstellung zur künstlerischen Praxis und damit zu der Frage, warum Künstler*innen heute Text im Musiktheater verwenden, wünschenswert. Somit bietet das Buch zahlreiche Einzelerkenntnisse und zu Teilen interessante und auch neuartige Sichtweisen auf Fragen zum Libretto im aktuellen Musiktheater. Eine grundlegende Reflexion und Analyse dessen, in welchen unterschiedlichen Funktionszusammenhängen und Formen Texte im Musiktheater verwendet werden, wie sie im Sinne der Methode einer »Transformationsanalyse« innerhalb des intermedialen Bezugssystems des Genres geschrieben, gestaltet oder auch angepasst werden

und welche allgemeinen Merkmale innerhalb der zeitgenössischen Librettistik festzustellen sind, kommt indes nur eingeschränkt zur Darstellung.

Sebastian Hanusa

SCHWIMMBADMUSIK

Immersion

20. Juni 2024, Stadtbad Charlottenburg

Trio Wellenbad

5. Oktober Stadtbad Neukölln

Anm.d.Red.: Die neue Musik scheint Gefallen an Schwimmbädern als Konzertorte gefunden zu haben: Die Donaueschinger Musiktage gingen schon 2019 baden, von Elena Rykova hört man, dass sie 2025 in Belgien Musik für ein Spaßbad beisteuert, in Berlin kamen im vergangenen Jahr in rascher Folge zwei Stücke zur Aufführung – beide in einem Stadtbad. Die Deutsche Oper gab mit Immersion eine Performance aus dem Hinterhalt mit Oper, Artistik, Visuals und Techno, das Trio Wellenbad bespielte im gleichnamigen Stück das Stadtbad Neukölln live mit Unterwasserlautsprechern. Unsere Autoren Patrick Becker und Philipp Gschwendtner waren dabei.

Das Stadtbad Charlottenburg gehört zu den schöneren Einrichtungen seiner Art im Berliner Westen, hat sich noch etwas vom Charme alter Zeiten bewahrt und erinnert an die berühmten Pariser Bäder – Pontoise, Molitor, die Schwimmhalle in der Rue de la Butte-aux-Cailles etwa. Praktisch, dass es bloß einen Block entfernt vom Gebäude der Deutschen Oper Berlin liegt, deren Tischlerei sich zwar die Performance *Immersion* ausgedacht hat, aber wegen Renovierung selbst geschlossen ist. Das ist – man findet es im Laufe des Abends heraus – zugleich das größte Manko dieses Stücks, das erst konzipiert wurde, bevor eine geeignete Spielstätte gefunden wurde: Von Wasser-Metaphorik oder überhaupt stückinterner Referenz

an diesem außergewöhnlichen Spielort ist – bis auf einen fast schon entschuldigenden Halbsatz im Libretto ganz zu Beginn – nichts zu spüren, man fühlt sich eher, als würde man an diesem Abend eben etwas Experimentelles im Schwimmbad hören – als sei das ganz normal.

Immersion ist ein gerade häufig verwendeter, vielleicht sogar überstrapazierter Titel, hier aber treffend, weil das Publikum sprichwörtlich eintauchen konnte in die Fluten des kleinen Beckens: Das stark begrenzte Platzkontingent der drei Abende war aufgeteilt auf Sitzplätze am Beckenrand und richtige ›Schwimm-Tickets‹, nicht mehr als 70 Leute durften gleichzeitig in der Halle sein, alle Aufführungen waren ausverkauft. Das alte Problem alternativer Konzertformate blieb trotzdem: Zu Beginn noch zahlreich, verschwand das Publikum sehr rasch aus dem Wasser und sollte bis auf einen lustigen kleinen Kreistanz mit den Performern gegen Mitte des Stücks auch nicht mehr zurückkehren. Das war einerseits auf gängige Verhaltensweisen bei (Opern-)Aufführungen zurückzuführen, andererseits lag es an den Vorgaben der Berliner Bäderbetriebe, die es der Deutschen Oper nicht gestatteten, die Wassertemperatur auf über 26°C anzuheben.

Worum es in *Immersion* geht ist nicht leicht zu sagen: Äußerst rätselhaft ist der Abend im schlecht ausgeleuchteten Stadtbad gehalten, bis kurz vor Schluss werden immer wieder neue Themen eingeführt, sodass man am Ende mehr erahnen muss, als dass man wirklich zusammenfassen könnte. Anscheinend soll durch die Rehabilitierung der als Hexen verfolgten Kräuterfrauen und Hebammen im 15. und 16. Jahrhundert im Hier und Jetzt eine neue feministische Gemeinschaftsform begründet werden, die es uns Menschen ermöglichen soll, im Jahr 3001 wieder zusammen zu kommen und gemeinsam den Klimawandel aufzuhalten oder wenigstens zu überleben. Soweit, so gut. Der Text scheint eine Collage präexistenter Materials zu sein, die Besucher:innen das Gefühl nicht los, dass immer wieder Stellen aus dem *Malleus maleficarum* des deutschen Inquisitors Heinrich Kramer paraphrasiert

werden. Dazu gibt es Geisterbeschwörungen von Musik aus *La fiamma*, *Macbeth* und *Die Frau ohne Schatten*, in der die Arien der männlichen Charaktere alles an Sexismus beinhalten, was die Projektionsfläche ›Frau‹ so vermeintlich an Widerwärtigkeiten bei diesen Herren herausfordert. Die Arien der weiblichen Charaktere besingen berechtigterweise ihr Schicksal und die Ausweglosigkeit aus dem Patriarchat. Wer das Hauptprogramm der Deutschen Oper kennt, weiß, dass die Auswahl der Opern als Steinbruch für die musikalischen Anteile des Abends etwas billig ist – zufällig alles gerade im Repertoire. Dazu gibt es Techno – oder was auch immer Lasse Winkler im Bacchus-Kostüm sich darunter vorstellt. Überhaupt sind aber Kostüme und Ausstattung von Petra Schnakenberg wie auch die Choreografie von Josa Kölbl mit einigen ergreifenden Momenten an diesem Abend ein Highlight, das zusammenhält, was die Regie von Ariane Kareev vielleicht durch ihren überbordenden Ideenreichtum schwierig nachvollziehen lässt.

Nach der *Immersion* kommt die *Emersion* – im Juli 2025 soll es weitergehen mit Teil 2 dieser Reihe des Hinterhalt-Formats. Die Beteiligten sind weitestgehend dieselben, aber im Stadtbad Charlottenburg wird die Veranstaltung wohl nicht noch einmal stattfinden: Zwei Stunden ohne Pause, dafür ist die Tischlerei doch wieder nötig.

Patrick Becker

Fast wirkt es, als hätte sich ein Zeitportal geöffnet. Das Trio Wellenbad steht in hautengen Neoprenanzügen auf einem Balkon über dem Schwimmbecken, vertieft in blinkende Synthesizer und Laptops. Ihre futuristische Erscheinung spiegelt sich in einem Wandmosaik hinter ihnen, das in antikem Stil eine Gruppe badender und musizierender Frauen zeigt. Baden und musizieren – das ist die Klammer, die diesen Abend beschreibt. Wie das eben umrissene Bild andeutet, geht es an dieser ungewöhnlichen Spielstätte nicht nur um die Aufführung als solche, sondern um den Dialog, in den die Künstlerinnen mit dem Ort treten. Und mit den

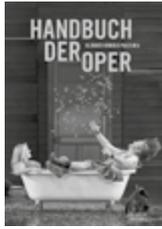
Besucherinnen, die einige Meter unter ihnen auf bunten Schaumstoff-Schwimmnudeln im Becken treiben. Die Kleine Halle des Neuköllner Stadtbades liegt in blauem Halbdunkel, Reflexionen der Wasseroberfläche werfen Kaustiken an die Wände und lassen die neoklassizistischen Säulen lebendig erscheinen. Chlorgeruch liegt in der Luft.

Beim Betreten ist der erste Klangeindruck von der langen Nachhallzeit geprägt. In die typischen Geräusche eines Hallenbads mischen sich schwere Drones, die sich durch den Raum winden, der durch vier Lautsprecher angespannt wird. Eine Besonderheit sind die zusätzlichen im Wasser hängenden Speaker, die nur unter der Oberfläche zu hören sind. Dieses Setup wird zu drei Zeitslots von der Berliner Klangkünstlerin Nina Pixel und dem Trio Wellenbad bespielt, das die gleichnamige Reihe veranstaltet. Die Performances dauern zusammen etwa eine Stunde und bilden, obwohl voneinander unabhängig, gefühlt eine stilistische Einheit. Beide lassen synthetische Klänge langsam modulierend durch die Halle wabern, bauen schwere Flächen auf und lassen Melodiefragmente hervorspringen. Meditative Drones laden dazu ein, sich wortwörtlich in den Wellen aus Wasser und Luft treiben zu lassen. Nina Pixel setzt gelegentliche Akzente mit akustischen Instrumenten wie einer Klangschale. Ihr Teil ist insgesamt homogener, während es beim Trio Wellenbad mehr stilistische Sprünge gibt. Ein inhaltlicher Zugang zu den Stücken fällt schwer, was vorrangig an dem langen Nachhall liegt, der den Klang verwäscht und das Werk als solches dem exakten Hören entzieht. Von dieser Akustik profitieren die schweren Synthesizer-Flächen, die mit den Reflexionen anschwellen, während feinere Details oder gesprochene Worte als Teil der Performance kaum zu verstehen sind. Im Rahmen der Veranstaltung ist das kein Manko, denn sie setzt den Fokus bewusst auf die Form, etwa in der Art und Weise, wie die Umgebung in die Performance hineinwirkt. Das Publikum darf sich sorglos unterhalten und plantschen. Als in einer Passage ein Plätschern und Tropfen eines Synthesizers zu hören ist, lässt sich

schwer ausmachen, was aus den Lautsprechern kommt und was vom Schwimmbecken.

Beim Hören fasziniert besonders die Wechselwirkung der Ebenen über und unter Wasser. Teils sind sie voneinander unabhängig, teils spiegeln sich die Klangwelten an der Oberfläche. Immer wieder gibt es Vorgriffe, in denen Elemente wie einzelne Melodien zuerst unter Wasser erscheinen, und später über Wasser wieder auftauchen. Wie ein Hochpassfilter lässt das Becken Tieffrequenzen nur oberflächlich durchdringen. Während die außenstehenden Subwoofer knapp unter der Oberfläche noch deutlich hörbar sind, verschwinden sie beim Tauchen zunehmend. Den Drones über Wasser werden unter der Oberfläche oft reine sinusoidale Töne entgegengestellt, was aus dem akustischen Verhalten der physischen Umgebung motiviert ist, denn solche klaren Töne »funktionieren« unter Wasser laut den Künstlerinnen relativ gut. Aussagen wie diese zeigen den experimentellen Charakter der Reihe – akustisch wie soziologisch. Erkenntnisgewinn ist ein erklärtes Ziel der Veranstaltungen und darin werden alle eingebunden, die möchten: Kinder, die zum Plantschen hier sind, ebenso wie das Konzertpublikum, das sich sonst eher in Philharmonien zuhause fühlt und die Angestellten des Bades, die merklich ihre Freude haben. *Baden und musizieren* wird hier zur transformierenden Praxis, um die Neue Musik aus ihrem oftmals angestaubten Milieu zu holen.

Philipp Gschwendtner



B U C H

Handbuch der Oper Rudolf Kloiber u.a. (Hrsg.) Bärenreiter

Dem Deutschen Musikrat zufolge gibt es in der Bundesrepublik mehr als 128 Institutionen, in denen Musiktheaterwerke aufgeführt werden. Dazu zählen Staats- und Stadttheater wie auch private Kammertheater. Vor allem in großen Opernhäusern steht das gängige Repertoire von Mozart bis Puccini auf den Spielplänen. Die Werke des 20. Jahrhunderts, die immer öfter gespielt werden, stellen die an Wagner und Verdi gewöhnten Zuhörer:innen vor neue Herausforderungen. Dazu kommt, dass Inszenierungen – auch von bekannten Opern – oft bewusst in die Dramaturgie eines Werkes eingreifen, was eine Vorkenntnis des ›Originals‹ beinahe schon voraussetzt. Eine inhaltliche Vorbereitung kommt somit einem genussvollen Opernabend zugute.

Das *Handbuch der Oper*, herausgegeben von Rudolf Kloiber, Wulf Kobold und Robert Maschka, ist 2024 in der 16. Auflage erschienen und richtet sich in seinen Opernbeschreibungen sowohl an Laien als auch Fachleute. Auf die Beschreibungen der 352 Opern und Operetten folgt ein umfangreiches Register. Hier finden sich alle Opern zunächst alphabetisch nach Komponisten sortiert – wie sie auch im Hauptteil angeordnet sind –, danach nach Werktitel und schließlich nach »Librettisten und den Autoren der literarischen Hauptquellen«. Das erste Register bildet somit das Inhaltsverzeichnis des Hauptteils. Die 22 Operetten sind erst in

der vorliegenden Ausgabe (2024) hinzugekommen und sind in beiden Teilen des Buches gesondert dargestellt. Im Register findet sich außerdem eine Auflistung aller Rollen, nach Fachpartien geordnet. Dem geht eine Erläuterung der unterschiedlichen Rollen- und Stimmfächer voran, auch Veränderungen in der Besetzungspraxis der Häuser kommen zur Sprache. Das ist an sich sehr interessant, dennoch ist fraglich, wer von den 13 Seiten der Auflistung profitieren soll – außer Studierende, die sich über ihr jeweiliges Repertoire informieren wollen. Das Rollen- und Stimmfach ist bereits als Kürzel hinter der Auflistung der Solisten gesetzt, mit der jede Opernbeschreibung beginnt. Dem folgen die Angaben »Ort« und »Schauplätze«. Der Aspekt »Ort« existiert jedoch nicht bei allen Opern und wird inkonsequent behandelt.

Ebenso uneinheitlich wird mit dem Aspekt »Gliederung« umgegangen. Bei früheren Werken findet sich hier oft eine Anzahl der musikalischen Nummern, oder der Szenen, der eine Ouvertüre vorangesetzt ist. Die Angabe bei Werken des 19. und 20. Jahrhunderts ist verwirrend. Bei *Der ferne Klang* steht: »Durchkomponierte Großform mit umfangreichen instrumentalen Zwischenspielen«. Eine Angabe, die ohne Weiteres auch auf *Peter Grimes* zutrifft: Hier findet sich aber »Durchkomponierte musikdramatische Form«. Bei *Cardillac* fehlt der Aspekt gänzlich und *Die Teufel mit Loudon* werden wiederum mit »I. Akt: 13 Szenen, II. Akt: 10 Szenen« usw. sowie dem redundanten Zusatz »Die Szenen gehen aktweise pausenlos ineinander« beschrieben – eine Aussage, die auf jede durchkomponierte Oper zutrifft.

Die Handlungsbeschreibungen hängen sich am Szenarium des jeweiligen Stückes entlang. So bekommt man eine gut dosierte Beschreibung der Szenerie, der Figurenkonstellationen und der Motivationen der Charaktere (oder in politischen Werken aus der Nationaloperntadition: der verschiedenen Volksgruppen), die die Handlung vorantreibt. Für einen Opernbesuch ist man so deutlich besser vorbereitet als mit den Inhaltsangaben, die man in anderen

Büchern oder im Internet findet. Die geben oft nur einen sehr reduzierten Überblick.

Dem Punkt »Handlung« folgt die »Stilistische Stellung«. Hier wird auf die Einordnung in die jeweilige Stilepoche eingegangen, vor allem in Hinblick auf die Besonderheiten der musikalischen Gestaltung (beispielsweise volkmusikalische oder national-musikalische Einflüsse). Die Anlage und Entstehung des Librettos wird im Punkt »Textdichtung« beschrieben. Im letzten Punkt der Opernbeschreibungen (»Geschichtliches«) finden sich schließlich Ort und Zeit der Uraufführung und Informationen über Entstehung und Rezeption. Uraufführungsjahr und Ort wären jedoch besser zu Beginn der Beschreibung aufgehoben, denn sie verraten bereits viel über die Epoche und geschichtlichen Hintergründe der Oper. Im Register nach Komponisten sind diese Angaben merkwürdigerweise in Klammern hinter die Werktitel gesetzt.

Dafür, dass die neue Auflage in diesem Jahr erschienen ist, scheint die Repräsentation moderner Opern unausgewogen. Carl Orff ist beispielsweise nur mit *Die Kluge* vertreten. Dabei sind *Der Mond* und *Prometheus* ebenfalls Stücke, die in den vergangenen Jahren auf den Spielplänen bekannter Häuser und Festivals standen. Wolfgang Rihm jedoch, der eigentlich nicht mehr gespielt wird, ist mit gleich vier Werken vertreten; Alexander von Zemlinskys *Kaukasischer Kreidekreis*, der jüngst Premiere an der Deutschen Oper am Rhein hatte, fehlt ebenfalls.

Dennoch eignet sich das *Handbuch der Oper* gut, um neue Opern kennenzulernen und schnell einen Eindruck über Dimension, Anlage und Inhalt des jeweiligen Stückes zu erhalten. Außerdem werden die Hintergrundprozesse und Besetzungsfragen einer Produktion erläutert. Die vielen Register erlauben ein schnelles Finden und interessantes Stöbern.

Moritz Gresch



C D

Music for Culture Wars Piotr Peszat

Sacrum Profanum & New World Order

Ich sitze in meiner Erdgeschosswohnung im Osten von Newcastle, drei Schritte vom billigsten Pint Bier der Stadt entfernt – und zahle dennoch zu viel Miete – und bin unentschlossen: Ist *Music for Culture Wars: Songs from PenderSZATcha* eine kohärente Sammlung von Klangcollagen oder will dieses Album zu viel und zu schnell? Ist das alles ein übersättigtes Nichts, ein geballtes Sperrfeuer des Unvereinbaren oder ein interessantes Etwas, das die kurzformative Fülle der Verwirrung nachahmt, die das moderne Leben darstellt?

Eine Kakophonie von Stimmen, Klängen und Reizen, die alle darum wetteifern, am lautesten zu sein: So fühlt sich das Leben in diesem vorwiegend digitalen Zeitalter an – und das spiegelt sich auch in den Arbeiten wider, die ich höre. Piotr Peszat hat die Hörer:innen nicht in etwas Vertrautes gebettet, sondern ihnen jeden Anschein von Komfort genommen und in einen Strudel aus Politik und Popkultur geworfen. Das vom Festival Sacrum Profanum in Auftrag gegebene Werk *Music for Culture Wars* ist ein interaktives Abenteuer, bei dem der Weg eines jungen Komponisten aus Krakau von den Hörer:innen, bestimmt wird, indem sie entweder Platte A oder Platte B wählen. Für mich stellt sich jedoch die Frage, ob ich mich mit Peszats Ansatz abfinden oder eine apathische Haltung einnehmen soll, die zugleich symptomatisch für das Leben in der Gegenwart ist.

Im Gegensatz zum typischen Albumformat in der LP-Tradition sind A und B keine ›Seiten‹, keine Hälften, die ein komplettes Ganzes bilden. Sie sind zunächst einmal zwei eigenständige CDs. Sie sind aber auch zwei getrennte Wege, die zu unterschiedlichen Zielen (und unterschiedlichen musikalischen Erfahrungen) führen. Oberflächlich betrachtet sind die Tracks episodisch, mit einem scheinbaren Mangel an Konsistenz in Stil und Struktur. Beide Scheiben präsentieren einen klanglichen Ansturm: Gefundene Klänge, akustische Instrumente und elektronische Texturen werden zerschnitten und zu einer abstrakten Collage zusammengeklebt. Die gewaltsame Behandlung dieser scheinbar disparaten musikalischen Elemente in *Dedicated to Spóldzielnia Muzyczna* zum Beispiel ist unmittelbar und pointillistisch und zieht das Ohr brutal in die verschiedensten Klangwelten. Die Landschaft, die durch derart scharfe Schnitte entsteht, hat etwas Sprödes, während auch die Klänge alles andere als zart sind. Es ist die Landschaft des zeitgenössischen Lebens, dessen Tempo die volle Verwirklichung jeglicher Ideen, ob musikalisch oder geistig, behindert.

Peszat konstruiert die Klangwelt, in die man eintaucht, durch starke Kontraste von Textur und Klangfarbe. Noch krasser ist der bewusste Verzicht auf die Verschleierung der Räume, aus denen die Klänge stammen. Dennoch wird der Hörerschaft gerade wegen dieser krassen Kontraste der Fiktion dieser Welt bewusst – *Peszat: Composer of Contemporary Music* ist ein weiteres bemerkenswertes Beispiel unter den hier versammelten Tracks, obgleich es mit einem tiefen Interesse an überlagerten Texturen aufwartet, die sich stilistisch an wohlbekannten, zeitgenössischen Aufführungsformaten mit fest vorgegebener Elektronik orientieren.

Erinnert werde ich dadurch an die Arbeiten von Richard Hamilton – eine leicht verzerrte und seltsame Realität, die aus Teilen anderer Realitäten konstruiert ist. Das macht das Werk überlebensgroß und beinahe surreal. *Immigrant Song*, in dem ein blubbernder, zappelnder Sound die Basis für das ängstliche Tremolo von

Streichinstrumenten bildet, bringt die klangliche Aktivität so unmittelbar ans Ohr, dass Hörer:innen vor den verstörend glitzernden Konstellationen fast schon physisch zurückschrecken. Obwohl die Klänge innerhalb dieser Texturen überbordend bleiben, sind gerade sie es, die Zuhörer:innen erleben und akzeptieren sollten.

Das Gesamtwerk ist ein anspruchsvolles und interessantes Hörerlebnis. Es bleibt dennoch die Frage, ob die Verkümmern einiger Stücke – die krassen Kontraste, die zurückhaltende Dauer und die bedeutsamen Wiederholungen – Teil der Ästhetik ist oder ob sie auf ein musikalisches Konzept verweist, das noch nicht vollständig realisiert wurde. Aus Sicht der Autorin und Hörerin hätte man sich mehr Zeit für die Entwicklung einzelner Ideen und eine nuanciertere Behandlung des Materials nehmen können, was das gewünschte Ergebnis ohne Verluste erzielt hätte. Die konstante Intensität und Lautstärke der Musik, vor allem auf Platte A, macht jeden anfänglichen Schockfaktor zunichte, und es bleibt wenig Raum, sich wirklich mit der Musik auseinanderzusetzen. Sie wirkt bisweilen etwas selbstverherrlichend, was zur Aggressivität der Ästhetik passt, aber stellenweise auch etwas ungewollt Ermüdendes hat.

Music for Culture Wars: Songs from PenderSZATch steht symptomatisch für einen allgemein spürbaren Zustand von Zerstörung und Chaos. Die Musik ist natürlich keine leichte Kost; das sollte sie aber auch nicht sein. Es handelt sich um ein interessantes konzeptionelles Werk, das eindrucksvolle Klangwelten bietet, die aus einer Fülle von Quellen schöpfen und durch die Verwendung kontrastreicher Texturen und Erfahrungen getragen werden. Der Umgang mit den Klängen macht die Musik greifbar, denn man kann fast sehen – ja sogar fühlen – wie die Klänge auseinandergerissen und wieder zusammengeflickt werden. Der vergangene Kontext geht bei der Suche nach Neuem verloren.

Anna M. Heslop

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker

F E S T I V A L

Seanaps Festival

19.–22. September 2024, Leipzig

Wie drei Elemente einer Hegel'schen Bewegung fügen sich die Untertitel der letzten drei Seanaps-Festivals zusammen: Nach »improvising present« und »composing future« wird mit »the ongoing now« dem Festival das Signum der »Aufhebung« im Sinne von »Bewahrung« verliehen. Das heißt: nicht nur Wiederaufnahmen von Theaterstücken der letzten Jahre, sondern auch filmische Dokumentation fast aller Veranstaltungen. Davon profitieren besonders die Künstler:innen, weil die Einreichung von Videomaterial künftige Bewerbungen unterstützen kann.

Das Festival eröffnete am ersten Abend das Performance-Werk *HIT* der Perkussionistin Ying-Hsueh Chen sowie der beiden Performerinnen Juliana Oliveira und Carrie McLwain. Thematisch um die antike Dichterin Sappho kreisend, griff dieses Stück die lückenhafte Überlieferung des Schaffens dieser Autorin kreativ auf und zeigte, wie sich die Avantgarde durch Beschäftigung mit einem klassischen Stoff herausfordern – und diesen durch die Einbindung in einen modernen Rahmen von seiner Unantastbarkeit befreien – kann.

Auch an den nächsten Tagen zog sich das Thema »Schlagwerk« wie ein Faden durch das Festival – einer der größten programmatischen Stärken: So selten man gewöhnlich Gongs, Schellen und Kuhglocken solistisch zu Ohr bekommt, umso mitreißender wirkte die mit ihrer klanglichen Flamboyance an ein Gewitter erinnernde Performance der Perkussionistin Sofia Borges, nach der sich Stille fast wie fester Boden unter den Füßen eines Schiffbrüchigen anfühlte.

Den zweiten Schwerpunkt des Festivals bildeten die menschliche Stimme und ihre elektronische Verarbeitung, deren Glanzpunkt Ka Baird darstellte, die Klänge direkt aus der

Luft aufzufangen schien: Als würde sie einen glitschigen Fisch jagen, führte sie impulsive Mikrofon-Bewegungen aus und inszenierte sich dabei wie Dante in der *Göttlichen Komödie* als Beobachterin und Erforscherin einer Welt, die uns unwirklich scheint – eine Art Expedition durch die Tiefsee des Hörbaren.

Den Festivalmachern ist besonders die ausgewogene Vielfalt an Veranstaltungsorten und Konzertformaten hoch anzurechnen: So hörte man mal sitzend in abgedunkelten Räumen, mal im Trubel der Öffentlichkeit stehend, mal unter bunten Lichtern tanzend. Dicht wie eine Galeriewand mit Sankt-Petersburger Hängung lösten sich die Konzerte ab und bauten dabei größtenteils sinnvoll aufeinander auf – mit dem Mangel, dass ausgerechnet am letzten Tag eine videospieldartige Beruhigungsmusik dominierte, bei der man nur noch darauf wartete, dass der für jedes Zahnarzt-Wartezimmer obligatorische Flachbildfernseher mit Aquariums-Aufnahmen im Hintergrund erschien. Und wer möchte schon nach einer Reihe ekstatischer Konzerterfahrungen im Wartezimmer sitzen?

Gerettet wurde der Abschluss des Festivals durch das Trio der Akkordeonisten Jonas Kocher, Hannes Lingens und Susanne Stock, die Werke der Komponist:innen Pauline Oliveros und Phill Niblock aufführten. Die Art, wie Tetrachorde und Tontrauben von einem Akkordeon zum nächsten wucherten, vermittelte das Gefühl, man würde einem Gespräch über knorrigen Wurzeln alter Bäume zuhören. Schwebend und voller Spannung wie ein Staktit bildete das Atmen des Akkordeons eine Klang-Ikone und erinnerte an schnittlose Sequenzen aus Tarkovsky-Filmen. Besonders Niblocks *Exploratory*, wie ein perpetuell vibrierender Gong aus einem Cluster bestehend, bot dem Ohr Gelegenheit sich nach vier Tagen vielfältiger Klangeindrücke einer Reinigung zu unterziehen. Am Ende des Konzerts die Frage: »Wie lange hat das wohl gedauert? Drei Minuten? 30? Drei Stunden?«, so wie man sich auch fragen mochte, wie lange das Festival gedauert hatte: vier Stunden, vier Tage oder vier

Wochen? Ein Festival wie der *Zauberberg* von Thomas Mann, Zeitwahrnehmung verhexend und in eine unwirkliche Trance mitreißend.

Kyryll Ninov



L A B E L P O R T R Ä T

7 Mountain Records

Es ist schwülwarm, als ich im Sommer in den Keller des A-lab hinabsteige, gleich hinter dem IJ-Oever in Amsterdam-Nord. Der Avantgarde-Klarinettist Gareth Davis spielt dort kurze Auditory-Reset-Konzerte, um nach getaner Arbeit wieder auf andere Gedanken zu kommen, mit Klängen von zeitgenössischen Komponisten und immer mal wieder auch einer *Sequenza* von Luciano Berio. Diese Konzerte werden von 7MNTN mitorganisiert, einem lokalen Plattenlabel, und dahinter steckt eine sehr schöne Geschichte: 7MNTN ist das geistige Kind und Produkt von Frerik de Jong. Er gründete das Label vor einem Jahrzehnt und hat seitdem etwa zehn Veröffentlichungen pro Jahr herausgebracht. Damit ist 7MNTN eines der aktivsten unabhängigen oder »Indie«-Labels für klassische und zeitgenössische Musik in den Niederlanden. Was dann auch sofort auffällt, ist der hohe Produktionsstandard der CDs. Das ist nicht weiter verwunderlich, da De Jong ein klassischer Aufnahmeproduzent mit Konservatoriumsausbildung ist. Zwei 7MNTN-Produktionen haben Edisons gewonnen (renommierter niederländischer Musikpreis) – *Regards sur L'infini* von Katharine Dain & Sam Armstrong und *The Cello In My Life* von Stuart Pincombe.

Der Titel des Albums von Pincombe gibt schon einen Hinweis, was De Jong mit seinem Label erreichen möchte: »Mit 7 Mountain Records möchte ich etwas machen, das ich als Ego-Dokumente bezeichnen würde: persönliche Porträts, bei denen neben dem ausführenden Musiker und dem Komponisten die Ich-Person der Musiker selbst im Mittelpunkt steht. Was sie dazu bewegt, dieses bestimmte Repertoire zu spielen, oft mit unendlicher Energie und Hingabe, sich in der Beherrschung ihres Instruments zu verlieren, ihre Seele in ein bestimmtes Projekt zu stecken. Das fasziniert mich, denn diese Begeisterung, diese Verliebtheit, dieses Vergnügen an einer unendlichen Suche nach einer Art Wahrheit und der Geschichte, die in den Noten steckt, hat oft auch etwas Spirituelles. Spirituell, aber nicht auf eine vage und nebulöse Weise, sondern so, dass es für viele Hörer sehr konkret und greifbar ist.«

Bei *The Cello In My Life* beispielsweise kommt man dem Cellisten sehr nahe, und zwar so nahe, wie es die meisten Musiker wahrscheinlich gar nicht zulassen würden – eine Art furchtlose Nähe. Aber auch viele Aufnahmeleiter würden das nicht tun. Das Instrument erklingt tief, warm, voll, aber gleichzeitig auch sehr rau. Hier hört man keine gefeilten oder polierten Klänge, sondern eine Erzählung, die hautnah und zutiefst persönlich ist, als wäre man ganz nahe dran an den Saiten, dem Bogen und dem Resonanzkörper – also an Pincombe selbst. Das mag auf den ersten Blick gar nicht mal so bemerkenswert erscheinen, aber bei genauerem Hinhören entdeckt man eine Menge Mut in der Aufführung und in der Produktion. Hier werden Hightech-Geräte und brillantes Spiel eingesetzt, um eine menschliche (und sogar mythisch angehauchte) Geschichte zu erzählen, und seltsamerweise tritt das Medium dabei in den Hintergrund – die Botschaft ist zum Medium geworden, als habe man Marshall McLuhans berühmtes Zitat auf den Kopf gestellt.

De Jong erklärt, wie das für ihn funktioniert: »Nicht alle Komponisten und schon gar nicht alle Musiker sind in der Lage, in Worte zu fassen,

was sie sagen wollen. Dafür sind schließlich die Noten da, aber ich möchte bei meiner Arbeit als Aufnahmeproduzent gemeinsam danach suchen. Wie kommt man näher an etwas heran, wie erlebt man den Flow (keine Gedanken mehr, einfach die Musik sprechen lassen), wie übersetzt man seine Geschichte und wie kann man jemandem dabei helfen, seine Absichten zu präzisieren?»

7MNTN ist dabei jedoch alles andere als hermetisch oder distanziert. Das Label strahlt Begeisterung und eine offene Haltung aus; in De Jongs jovialem Auftreten ebenso wie in der ansprechenden Gestaltung der CDs und der Auswahl des Repertoires und der Musiker. »Die Einstellung, zeitgenössische Musik, aber auch ältere klassische Musik, sei elitär oder nur für den informierten Hörer interessant, lehne ich völlig ab. Die Gespräche, die ich im Laufe der Jahre mit Dutzenden von Musikern vor oder während einer Studioaufnahme geführt habe, waren allesamt inspirierend. Bei einigen ist es mehr an der Oberfläche als bei anderen, aber jeder Komponist und jeder Interpret hat starke Assoziationen, einzigartige Ideen und Bilder in seinem Kopf. Und genau das ist es, was ein breites Publikum verdient und meiner Meinung nach auch wahrnehmen und verstehen kann, wenn es mit Integrität ausgedrückt und aufgeführt wird«, erklärt De Jong.

Das Wagnis, sich dem 7MNTN-Abenteuer zu stellen, besteht also nicht, wie es in der Welt der klassischen Musik üblich ist, oder nicht nur darin, sich auf die aufgeführten Komponisten einzulassen. De Jong geht es darum, persönliche Geschichten zu erzählen, und das bedeutet, dass auch die Musiker selbst zentrale Figuren einer Veröffentlichung sind. Das programmatische Album und »een« von Sterre Konijn zum Beispiel: eine Erkundung, wie das Alleinsein in Einsamkeit umschlagen kann – oder auch nicht. Von extrem zerbrechlich über fast grandios mit Kirchenorgel und Chor zurück zu zart und kostbar reicht die Ausdruckspalette dieser Produktion.

Ein ganz anderes Projekt ist hingegen *All the Pleasures* von René van Munster und Robin

Coops. Mehr noch: Eine größere Entfernung zu klassischen Labels gibt es nicht. Und doch unterstreichen die beiden mit ihrer ganzen Elektronik und elf eigenen Kompositionen (die alle auf die eine oder andere Weise mit Henry Purcells *The Fairy-Queen* verbunden sind), dass sie, wie Pincombe oder Konijn, nach dem Persönlich-Sinnlichen in der Musik suchen. Und damit sind sie bei 7MNTN natürlich gut aufgehoben, entspricht ihre herrliche Eigensinnigkeit doch voll und ganz der Handschrift des Labels.

Klassisch im »klassischen« Sinn ist hingegen *Two Sonatas* von Bobby Mitchell. Mitchell, der vor allem für seine Rzewski-Aufnahmen bekannt ist, wagt sich auf dieser CD an Beethovens Opus 111, spielt ihn auf einen Hammer, nimmt aber auch Klaas de Vries' Musik an einem modernen Flügel auf. Zwischen den beiden Instrumenten und Komponisten entwickelt sich eine faszinierende Verbindung, die sich in virtuoser Komplexität, aber auch in neugierigem Pionierenthusiasmus manifestiert. So gelingt es Mitchell nicht nur, zwischen Beethoven und de Vries zu vermitteln, sondern vor allem durch sein Spiel eine flimmernde »Überspannung« zwischen diesen Welten zu erzeugen.

Aber das ist nur die Spitze des 7MNTN-Eisbergs. Die Veröffentlichungsliste lädt zum weiteren Hören, Stöbern und Entdecken ein. Denn so zentral die Rolle der ausführenden Musiker auch sein mag, sind die meisten von ihnen definitiv (noch) keine großen Stars. Dass 7MNTN diese Perlen zu finden weiß und sich traut, mit ihnen zusammen solche Ego-Dokumente herzustellen, zeugt von der Tatkraft und Leidenschaft dieses eigenwilligen Labels, dessen Stellung in der Landschaft der zeitgenössischen Musik Wertschätzung verdient.

Sven Schlijper-Karssenbergh

Aus dem Niederländischen übersetzt
von Michael Steffens

FESTIVAL

Zentrum für Gegenwartsmusik

20.–22. Juni 2024, Leipzig

Das Zentrum für Gegenwartsmusik der Hochschule für Musik und Theater Leipzig präsentierte dieses Jahr erneut eine Reihe neuer Kompositionen seiner Studierenden und geladenen Gästen. Im Fokus des Festivals stand die enge Zusammenarbeit mit dem Contemporary Insights Ensemble und der Iranian Female Composers Association (IFCA), die dem Publikum nicht nur deren zeitgenössische Musik, sondern auch deren politische und gesellschaftliche Relevanz näherbrachten. Bereits der Eröffnungsabend setzte starke Akzente: Besonders hervorzuheben war das Stück der amerikanischen Komponistin Trinity Hlynn Prater. Ihre Komposition, *Das Wunderzeichenbuch, oder: tres soles llamados »Paraphog«* für präpariertes Klavier und Elektronik zeigte die Auseinandersetzung mit der menschlichen Erhabenheit gegenüber kosmischen Mächten. Die Komposition, inspiriert von Texten des 16. Jahrhunderts aus dem Augsburgers Wunderzeichenbuch, schuf durch die klanglichen Kontraste zwischen Irdischem und Transzendendem eine Reflexion über die Zyklen von Schöpfung und Zerstörung. Dies eröffnete einen thematischen Raum zum Nachdenken über die Rolle der Kunst in Krisenzeiten. In einer äußerst tiefgründigen Diskussionsrunde mit Journalistin Shahrazad Eden Osterer, Aktivistin Schilhan Kurdpoor, Autor Peshraw Mohammed, Philosoph Christoph Türcke und Komponist Claus-Steffen Mahnkopf, moderiert von Komponistin Fojan Gharibnejad, wurde dieses Thema dann auch intensiv beleuchtet. Die Expert:innen reflektierten über den geopolitischen Einfluss des Iran sowie die Herausforderungen für die Demokratie im Nahen Osten. Besonders aufschlussreich war hierbei die Frage über die Möglichkeiten, wie Musik als Medium zur Auseinandersetzung mit politischen Themen

beitragen kann. Leider wurde diese bedeutende Diskussion nur von einem kleinen Publikum verfolgt, wodurch die Dringlichkeit des Themas nicht die verdiente Aufmerksamkeit erhielt. Besonders bedauerlich war dies im Hinblick auf das anschließende interdisziplinäre Stück der Preisträgerinnen des IFCA Awards 2023, X von Fojan Gharibnejad mit Michio Seiko am Klavier, das sicher eine größere Reichweite verdient hätte. Am Ende blieb zudem die Frage, warum gerade eine Komposition von Claus-Steffen Mahnkopf den Abschluss eines Abends für iranische Komponistinnen bildete.

Insgesamt bleibt das traditionsreiche ZfGM-Festival eine wertvolle Plattform für Neue Musik, die jedoch dringend einen breiteren Zugang finden muss, um nicht in akademischer Isolation zu verharren. Die Zukunft der Kunst wird maßgeblich davon abhängen, dass ihre Relevanz in einer sich wandelnden Welt weiterhin ins Zentrum rückt. Das daher so wichtige Zentrum für Gegenwartsmusik hat in diesem Jahr dazu wichtige Impulse gesetzt und damit den Dialog zwischen Neuer Musik und gesellschaftlichen Fragen befördert.

Filip Bayer-Čech

FESTIVAL

Meakusma

29. August–01. September 2024,
Eupen, Belgien

Bisher war das Meakusma Festival noch nicht auf dem Schirm dieses Magazins zum zeitgenössischen Musikschaffen. Da musste erst der Bruder des Autors zufällig nach Eupen in Belgien ziehen. Das macht bei allem Konservatismus der Neue-Musik-Szene auch Sinn, da Meakusma seit schon knapp zehn Jahren eine ganz andere Idee eines zeitgenössischen Musikfestivals fährt als all die weiteren, die sich als Nachfolge von Schönberg, Xenakis und Cage empfinden: Mit über 1000 Gästen an jedem der vier Tage und dabei hunderten von

Zeltgästen kreierte das Gelände um den alten Schlachthof in der deutsch-belgischen Grenzstadt, die als Verwaltungszentrum der deutschsprachigen Gemeinschaft Belgiens fungiert, einen wunderbar ungewohnten Sommerfestival-Vibe Ende August. Das Grundprinzip ist: Spätestens ab Mittag folgt stündlich ein Act auf den anderen, auf mindestens sieben Bühnen gleichzeitig. Wer möchte, kann zu sehr avancierter, britisch geprägter Elektronik wie von Elijah Minelli am Soundsystem auf der Wiese durchraven, die meisten nutzen den Tanz aber als nur ein Momentum von vielen und diffundieren zwischen den nie endenden Konzerten von Bands wie The Killing Popes oder Parasite Jazz, Klangkünstler:innen wie Lamin Fofana und Rashad Becker oder dem Gros an Solo-Instrumentalist:innen mit ihrer ganz eigenen Musizierpraxis wie TinTin Patrone. Und obendrauf gibt es immer wieder sehr klar im Feld Neuer Musik verortete Konzerte und sogar Produktionen – erwähnt sei das Z-Ensemble & Marcus Schmickler mit dem mikrotonalen Saxophonstück *Glockenbuch* oder Myriam Van Imschoot & HYOID mit der schon länger reisenden Musiktheaterproduktion *newpolyphonies*. Dabei werden auch Orte im kleinen, fußläufigen Stadtkern Eupens bespielt: Kirchen, ein leerstehendes Einkaufszentrum, Galerien. Highlight hier die profane Midi-Orgelinstallation *Elevations* vom belgischen Komponisten Maxime Denuc und dem bildenden Künstler Kris Verdonck in einer riesigen, angenehm kühlen Betonhalle innerhalb des quasi leeren Einkaufszentrums Eupen Plaza. Mitten in der Halle sind die Orgelpfeifen zusammen mit einigen Glühbirnen drapiert, allein sie beleuchten das in seiner Größe manchmal kaum fassbare Innere; die Musik wird wie die Glühbirnen computer-gesteuert und ereignet sich viele, viele Stunden über den ganzen Tag verteilt.

Mehr als 140 Acts an vier Tagen beherbergt das Festival, das Publikum vor den Bühnen ist tendenziell jünger als die Künstler:innen auf den Bühnen (und stammt zum Großteil aus Belgien und den angrenzenden Ländern) und doch tummeln sich auch morgens um 5:00 Uhr

noch Menschen im Spätherbst ihres Lebens auf der Tanzfläche. Das kuratorische Prinzip scheint in diesem Konvolut an Musik irgendwann langsam durch: Einerseits möglichst viel, möglichst gleichzeitig, aber aus bestimmten Musikszenen heraus – gleichermaßen für das große Publikum und Einzelgänger:innen. Eingeladen werden die Künstler:innen mit ihrem eigenen Programm oder Set oder Werk – nur teils gibt es ortsspezifische Arbeiten, die dann wie bei der Orgelinstallation oder der performativ aktivierten Ausstellung von TinTin Patrone und Angela Anzi in der Galerie 'vorn und oben' an eben diese Räume gebunden sind und dadurch auch zeitlich mehr Raum einnehmen können. Das Gelände des Schlachthofs mit seinen sechs Spielorten lebt von dem krassen Durchlauf und der Abwechslung – auch famos ist, wie die Künstler:innen sich liebend gern selbst unters Publikum mischen.

Veranstaltet wird Meakusma von der gleichnamigen Non-Profit-Organisation, die sowohl als Label als auch als Veranstalterin funktioniert. Geleitet wird es von Christophe Houyon und Michael Kreitz, die das Ganze als Konzertreihe in Brüssel schon 2004 gestartet haben. Seit 2016 veranstalten sie das Festival, verleihen und promoten dort die Musik und Künstler:innen ihres Elektronik-Labels. Das Ganze ist schnell gewachsen, es gibt viele Förderer, ganz oben dabei auch die wohlhabende Region Deutschostbelgien. Dabei lebt Meakusma auch von den Eintritten – die kurz aufschreckenden 130 € klingen aber für 140 Acts an vier Tagen schon fast nach Ausverkauf.

Bastian Zimmermann

F E S T I V A L

67. Warschauer Herbst

20.–28. September 2024

Permeation (dt. Durchdringung von Gas oder Dampf durch einen Körper in der Physik) ist ein schlüpfriger Begriff in der Neuen Musik, in der Transgressionen so natürlich sind, wie die Grenzüberschreitung ihr Lebenselixier ist. Dennoch wollte die 67. Ausgabe des Festivals Warschauer Herbst unter genau diesem allumfassenden Thema die Komplexität der heute geschriebenen Musik erfassen.

Seit meiner ersten Begegnung mit der traditionsreichen Veranstaltung während meines Musikwissenschaftsstudiums hat sich das Festival immer etwas uneinheitlich angefühlt. Es bewegt sich brillant abseits der ausgetretenen Pfade und ist in der Lage, bahnbrechende Programme zu liefern, kann aber auch mit Formaten enttäuschen, denen ein klarer kuratorischer Rahmen fehlt. Dieses Jahr war das anders – obwohl sich der programmatische Ansatz schon vor einigen Jahren zu verändern begann. Jerzy Kornowicz, Leiter des Festivals, hat zusammen mit dem Programmausschuss die Formel geändert: Das bedeutet in der Praxis, dass einige Veranstaltungen nun von den einzelnen Mitgliedern des weiteren Programmausschusses individuell kuratiert werden.

Dies war der Fall bei dem von Artur Zagajewski kuratierten Hańbal-Konzert, das einen Tag später wiederholt wurde und zehn Uraufführungen polnischer Komponist:innen zu bieten hatte. Die Band, die in Polen für die Wiederbelebung von Folk- und Punk-Traditionen bekannt ist, wurde dafür gelobt, wie selbstverständlich ihre vier Musiker die Werke und deren düsteren Arbeiter-Realismus der Zwischenkriegszeit vortrugen und nahtlos zwischen der dunklen, introspektiven Lyrik von Paweł Malinowski und der Punk-Energie von Rafał Zapafą navigierten. In der Liste der Auftragsarbeiten finden sich sowohl der Kurator selbst (ein Bruder

eines Bandmitglieds) als auch der Direktor des Festivals. Während die Abneigung gegen strenge Definitionen ein Geschenk für Kurator:innen sein mag, kann die unscharfe Transparenz auch ein Fluch sein.

Das Konzert mit dem {oh!} Orkiestra, einem Ensemble für Alte Musik unter der Leitung von Martyna Pastuszka, das an diesem Abend von Maciej Tomaszewicz dirigiert und von Krzysztof Wołek kuratiert wurde, bot sechs Uraufführungen. Das Fundament des Projekts war der künstlerische Austausch zwischen zeitgenössischen Instrumentalist:innen und Komponist:innen; aber er wirkte unvollständig, unverbunden und ohne echten Dialog zwischen den Beteiligten. Dennoch zeigten Werke wie Aleksandra Grykas *H. Boxe-15* und Mateusz Śmigasiowicz's (*re*)calling die Vielseitigkeit der beiden Komponist:innen und machten das Ensemble zu einem interessanten Klangkörper für die Stärkung zeitgenössischer Stimmen.

Das Eröffnungs- und Abschlusskonzert in der Warschauer Philharmonie wagten eine brillante Befreiung vom historischen Kontext des Gebäudes. Gewagte Experimente mit dem Orchester bestimmten Simon Steen-Andersens *TRIO*, in dem der Komponist ein packendes audiovisuelles Spektakel schuf, das beispielhaft zeigt, wie ein Gesamtkunstwerk des 21. Jahrhunderts aussehen könnte. Als die Solistin Mariam Rezaei mit dem Nationalen Synchronorchester des Polnischen Rundfunks (NOSPR) unter der Leitung von Yaroslav Shemet die Bühne betrat, um *Six Scenes for Turntables and Orchestra* aufzuführen – ein Stück, das sie gemeinsam mit Matthew Shlomowitz komponiert hat – entfachte sie eine lebhaft Energie, die Musiker:innen und Publikum in Bewegung versetzte und bewies, dass in einem traditionellen Konzertsaal durchaus Platz für Spaß ist. Ähnliche Experimente mit klassischen Formaten gab es auch im Klavierkonzert von Christian Winther Christensen. Der Komponist näherte sich dem Genre aus einem anderen Blickwinkel, indem er dem NOSPR und dem Solisten Rei Nakamura die vielleicht sanftesten Instrumentalparts gab, die je für dieses Instrument

geschrieben wurden. Das offenbarte eine ganz neue Art von Virtuosität. Das Klavierkonzert von Wojtek Blecharz, das ebenfalls von Nakamura gespielt wurde, zeigte den für diesen Komponisten so typischen Widerstand gegen Genrebegrenzungen – er ersetzte das menschliche Orchester durch drahtlose Lautsprecher und schuf schwer fassbare instrumentale Farben.

Die Musiker:innen des Black Page Orchestras haben sich als überzeugende Herausforderer der Konventionen in der Neuen Musik etabliert. Bei ihrer Rückkehr auf die Bühne des Warschauer Herbsts zeigten sie mit der Uraufführung von Idin Samimi Mofakham eine weitere Dimension ihres künstlerischen Könnens und vermittelten eine aufrüttelnde Botschaft, die zum Frieden aufruft. Aleksandra Styzs *Suspended in Ratios*, aufgeführt von der außergewöhnlichen Basel Sinfonietta unter Titus Engel, schuf eine in sich geschlossene Welt ganz eigener Klänge und Regeln und reflektierte so den andauernden Krieg in der Ukraine – ein Thema, das im Mittelpunkt des gesamten Konzerts stand. Vielleicht ist es dem diesjährigen Festival gelungen, etwas noch Tiefgründigeres einzufangen: das drohende Gefühl der Hoffnungslosigkeit. Doch Musik kann Trost spenden.

Wioleta Żochowska

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker

K O N Z E R T O R T

dotolim

B1, Wausan-Ro 29, Mapo-Gu,
Seoul, Südkorea

Wer schon einmal in der südkoreanischen Hauptstadt Seoul war, hat wahrscheinlich das Kulturviertel Hongdae besucht. Dieses lebendige Viertel zieht junge Menschen und Tourist:innen mit seinen Cafés, Clubs und Straßenaufführungen an. Hinter dieser pulsierenden Atmosphäre stehen die Hongik-Universität, eine

der führenden Kunsthochschulen Koreas, nach der das Viertel benannt ist, sowie die größte Indie-Musikszene des Landes. Wenn man bedenkt, dass die Kunstszene koreanischem Noise seit den 2000er Jahren mehr Aufmerksamkeit schenkt, ist es kein Zufall, dass einer der wichtigsten Orte für koreanische Noise-Musik nur einen Steinwurf von Hongdae entfernt liegt: dotolim – was ins Deutsche als »Ankerlichter« übersetzt werden kann. Doch wer dotolim besuchen möchte, muss wissen, wonach er sucht, denn der Ort ist leicht zu übersehen.

dotolim befindet sich in einem der unauffälligen Bürogebäude, wie man sie überall in Seoul findet. Nur ein kleines Schild am Eingang verrät etwas über dotolim. Diese zurückhaltende Präsenz spiegelt die Philosophie von dotolim wider: eine bewusste Distanz zu konventionellen Konzertsälen und deren etablierten Hörgewohnheiten. Dies wird noch deutlicher, wenn man im Gebäude ein Stockwerk nach unten geht, die Schuhe auszieht, als wäre man privat bei jemandem zu Besuch, und durch die Schallschutztür tritt. Der kleine Raum bietet Platz für etwa 20 Personen, die auf Hockern dicht vor einer »Bühne« sitzen, die eigentlich nichts weiter als ein roter Teppich auf dem Boden ist. Diese Nähe schafft eine besondere Intensität, die Besuche eher zu privaten Hörsessions denn zu Aufführungen macht. Alle im Raum, einschließlich der Musiker:innen, versuchen den klänglichen Moment ganz konzentriert einzufangen.

Die Idee für dotolim stammt von Jin Sangtae, einem Noise-Musiker, der den Raum 2008 ins Leben rief. Inspiriert wurde er durch den experimentellen Musikraum GRID605 des japanischen Musikers Otomo Yoshihide in Tokio. Seit seiner Gründung findet in dotolim regelmäßig die Konzertreihe »dotolim concert« statt, die Jin selbst kuratiert und die Musiker:innen bis zu zweimal im Monat eine Plattform bietet. Zusätzlich werden monatlich Workshops veranstaltet, bei denen sich Musiker:innen treffen, ihre Arbeit vorstellen und gemeinsam improvisieren können. Ein Höhepunkt in der dotolim-Geschichte war das Festival dotolimpic, eine Wortschöpfung aus dotolim und Olympic.

Dieses Festival für improvisierte und experimentelle Musik fand 2012 und 2013 sowie 2017 statt und zog internationale Musiker:innen an. Es festigte die Position von dotolim in der lokalen und globalen experimentellen Musikszene.

Das Programm von dotolim deckt dabei ein beeindruckend breites Spektrum ab, das schwer in wenige Sätze zu fassen ist: Es reicht von Noise über experimentelle Musik bis hin zu freier Improvisation. Hier treten nicht nur lokale Pionier:innen der Noise-Szene wie Jin Sangtae und Choi Joonyong auf, sondern auch internationale Künstler:innen. So war unter anderem Kazumoto Endo aus Japan zu Gast, ebenso wie der Perkussionist Joss Turnbull, die irische Klang- und Installationskünstlerin Barbara Ellison, und der österreichische Künstler Matthias Erian, der in Europa auch als Gründer und Kurator des New Adits Festival in Klagenfurt bekannt ist. Zu den Instrumenten, die auf dem roten Teppich von dotolim zum Einsatz kommen, gehören beispielsweise die traditionelle koreanische Röhrenspießgeige Haegeum (gespielt von Jeonghyeon Joo), eine selbstgebaute virtuelle Posaune von Moritz Wesp sowie elektrische Geräte, Laptops und Objekte. Diese Vielseitigkeit und Offenheit gegenüber unterschiedlichen musikalischen Formen und Klängen machen dotolim zu einem faszinierenden und unvorhersehbaren Ort.

Ein wesentlicher Aspekt von dotolim ist auch seine finanzielle Unabhängigkeit, die durch Ticketverkäufe und Abonnements gewährleistet wird. Es bleibt unklar, wie viel privates Kapital Jin Sangtae in den Raum investiert, doch es steht fest, dass dotolim weitgehend unabhängig von staatlichen Fördergeldern ist. Diese Freiheit ermöglicht es dotolim, sein Programm ungebunden und flexibel zu gestalten. Gerade in einer Zeit, in der Kulturbudgets weltweit schrumpfen, kann dieser Ort als Modell dafür dienen, wie kleine, unabhängige Räume nachhaltig bestehen und sogar florieren können.

Im Laufe des langjährigen Bestehens entwickelte sich dotolim von einem physischen Raum zu einem Mikrohabitat, das eine ganze Szene repräsentiert. Der Noise-Forscher Seung-Rin

Lee stellte in seinen Interviews mit koreanischen Musiker:innen fest, dass der Begriff dotolim manchmal sogar als Adjektiv verwendet wird, um beispielsweise einen bestimmten ästhetischen Stil zu beschreiben. Diese Etablierung ist zwar vielversprechend, wirft jedoch auch Fragen über die Zukunft der Szene auf: Die Abhängigkeit zahlreicher Künstler:innen und Zuhörer:innen von einer Kurator:in und einer Bühne könnte potenzielle Risiken für die Diversität oder sogar die Existenz der Szene darstellen. Doch solange dotolim als Ort besteht, der die Grenzen der Musik neu definiert und sowohl lokale als auch internationale Künstler:innen zusammenbringt, bleibt er ein unverzichtbarer Treffpunkt für all diejenigen, die den Rand des musikalischen Spektrums erkunden wollen.

Moonsun Shin

F E S T I V A L

Winter Music

7.–8. Dezember 2024,
Akademie der Künste, Berlin

Winter Music – ein Festival, dessen Name verlockend nach winterlicher Festlichkeit klingt, jedoch inhaltlich keinerlei Bezug zur Jahreszeit hat. Namensgeber ist das gleichnamige Werk von John Cage, eine Komposition aus 20 unnummerierten Noten, deren Reihenfolge und Interpretation den Ausführenden völlig freigestellt sind. Inspiriert von diesem Konzept präsentiert das Festival alle zwei Jahre Werke von Mitgliedern der Akademie der Künste. Die kuratorische Herausforderung, aus diesem begrenzten Repertoire ein sinnstiftendes Programm zu schaffen, übernahmen in diesem Jahr die Komponistinnen Clara Iannotta und Sarah Nemtsov, die selbst Mitglieder der Akademie sind.

Das unter dem poetischen Motto Echoes of Tomorrow formulierte Ziel, »eine Brücke zwischen Generationen zu schlagen«, spiegelte sich in der Gegenüberstellung von Werken aus den 1970er und den 2020er Jahren wider.

Zeitliche Spuren waren selbstverständlich erkennbar, wenn man sie suchte: beispielsweise im reduktionistischen Ansatz von Ernst-Albrecht Stieblers *Repetitionen* für mehrere Synthesizer, in dem subtile Veränderungen repetitiver Intervalle und Rhythmen zu hören waren. Oder in der technischen Prägung der 1970er Jahre, wie in Péter Eötvös' früherer Komposition *Airport Oeldorf*, in der der Solo-Performer – oder wie Eötvös ihn nennt, der »Realisator« – Schaltungen und Drehregler am Synthesizer nach Audioanweisungen über Lautsprecher steuert.

Bemerkenswert ist, dass die Werke trotz dieser zeitlichen Markierungen keine musikalische Kluft zwischen den Generationen offenbaren. Vielmehr wurde eine beeindruckende Zeitlosigkeit spürbar, etwa durch die bewusste Enthüllung der Klangerzeugungsprozesse in *Airport Oeldorf*, die den Performenden zu einem »menschlichen Patch« macht – eine Reflexion über das Verhältnis von Mensch und Maschine, die damals wie heute relevant ist. Ein besonderer Höhepunkt war die erste Wiederaufführung von York Höllers *Tangens* nach 50 Jahren. Mit seiner Besetzung aus Violoncello, elektrischer Gitarre, Klavier, elektrischer Orgel und zwei Analog-Synthesizern – dem größten Ensemble des Programms – beeindruckte es durch die zeitlose Verschmelzung traditioneller und elektronischer Klänge.

Aber woran liegt es, dass Musik aus der Vergangenheit so zeitgemäß und frisch klingen kann? An ihrer visionären Kraft? Oder an der heutigen stilistischen Vielfalt? Sicherlich zumindest teilweise an der klugen Dramaturgie des Programms, das zeitgenössische Werke mit direktem Bezug zu den 1970er Jahren umfasst. So lässt Christina Kubischs *Electrified* für Synthesizer-Trio Anklänge an Alvin Luciers ikonisches Werk *I Am Sitting in a Room* erkennen, während Annesley Blacks *Hurry up the machine. I HAVE STRUCK A BIG BONANZA*, speziell für Minimoog geschrieben wurde, den Klang dieses in den frühen 1970er Jahren entwickelten legendären Instruments reflektiert.

Einen besonderen Akzent setzte die Uraufführung von Trond Reinholdtsens Opernfilm-

reihe *Das skeptische Bewusstsein (The Followers of Ø, part 3)*, die eine humorvolle Kritik an Institutionen und dem musikalischen Akademismus übt. Diesen langjährigen Dekonstruktionsversuch institutioneller Strukturen durch die Konstruktion einer fiktiven Opernkultur als Uraufführung bei der Akademie der Künste zu erleben, hinterließ einen interessanten ironischen Nachgeschmack. Ist das nicht ein Schicksal jeder erfolgreichen Revolution?

Die künstlerischen Leiterinnen Iannotta und Nemtsov demonstrierten eindrucksvoll, wie ein Festival, das ausschließlich auf dem Repertoire akademie-interner Komponist*innen basiert, ein überzeugendes Programm hervorbringen kann. Eine zentrale Rolle bei der Umsetzung spielte das Synthesizer-Trio Lange//Berweck//Lorenz, das mit seinem hervorragenden künstlerischen Können und vielseitigen Einsatzmöglichkeiten – von analogen Synthesizern bis hin zum Flügel – den generationsübergreifenden Dialog musikalisch erlebbar machte. Seine Mitgestaltung des Programms war auch spürbar, nicht zuletzt durch Werke von Thomas Kessler und Christina Kubisch, die das Trio zuvor auch bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik präsentiert hatte.

Moonsun Shin

K O N F E R E N Z

I. Baltic Contemporary Opera Network-Treffen

17.–20. April 2024,
Vilnius, Litauen

Obwohl Litauen, Lettland und Estland im Baltikum direkt aneinandergrenzen, gibt es kaum Verbindungen zwischen ihnen im Feld des zeitgenössischen Musiktheaters. Das erste Treffen des Baltic Contemporary Opera Networks, das im April in Vilnius stattfand und von Operomania organisiert worden war, zielte darauf ab, den Austausch zwischen den Nachbarländern zu verstärken und die jeweiligen

Theaterszenen besser zu verstehen. Spätestens seit der Operninstallation *Sun and Sea* der Schriftstellerin Vaiva Grainytė, der Komponistin Lina Lapelytė und der Regisseurin Rugilė Barzdžiukaitė, für den die drei 2019 den Goldenen Löwen auf der Biennale in Venedig gewannen, ist man auch international auf das zeitgenössische Opernschaffen im Baltikum aufmerksam geworden.

Die vier Tage des Treffens in Vilnius umfassen Diskussionen, Künstler:innenpräsentationen und Veranstaltungen, in denen neue Ideen vorgestellt werden konnten. Besonders hilfreich war ein Vortrag der lettischen Musikwissenschaftlerin Lauma Mellēna Bartkeviča, die eine gründliche Bestandsaufnahme der zeitgenössischen Opernszene vor Ort und einen detaillierten Überblick über aktuelle Entwicklungen dort bot. Zusätzlich teilten auch einige Künstler:innen ihre Beobachtungen, stützten sich dabei aber häufig auf ihre eigenen Werke.

Neben diesem Diskursprogramm hatten die Teilnehmenden auch die Möglichkeit, drei faszinierende Opern litauischer Komponist:innen zu sehen: *Confessions* (2015) der Spatial Opera Company von Rūta Vitkauskaitė, Åsa Nordgren und Jens Hedman; die *Oper Have a Good Day!* (2011) von Vaiva Grainytė, Lina Lapelytė und Rugilė Barzdžiukaitė; sowie die Opern-Klang-erfahrung *The Filler* (2019) des Dramatikers Rimantas Ribačiauskas und Regisseurs Mantas Jančiauskas mit den Komponist:innen Jūra Elena Šedytė und Andrius Šiurys. *Confessions* war als »Raum-Oper im Dunkeln« zwar ein ernsthafter und zugleich spielerischer Versuch, die Sinneswahrnehmungen des Publikums herauszufordern, ohne jedoch über die Grenzen operatischer Klischees hinauszugehen. *Have a Good Day!* – ebenfalls ein Beitrag zur Biennale in Venedig, dieses Mal für 2024 – wiederum zeigt zehn Sängerinnen in der Rolle von Kassiererinnen, die in einer Reihe am Rande der Bühne stehen und eine »Front« bilden – eine faszinierende Formation, die »ihre« Welt abgrenzt, aber auch als Grenze zur Welt des Publikums interpretiert werden kann. Sie symbolisiert weibliche Solidarität, Einigkeit und gemeinsame

Kämpfe gegen die entwürdigende Lebensrealität ihres Berufs, der noch in den schlimmsten Momenten die Phrase »Schönen Tag noch« von den Kassiererinnen abverlangt. So wird das Gemeinschaftsgefühl der Frauen sichtbar, denen nur ein Wachmann des Supermarkts als elfte Figur gegenübergestellt ist und der den Gesang am Klavier begleitet.

Filler schließlich ist ein zur Oper gewordener Soundwalk, der von sechs Zuhörer:innen gleichzeitig erlebt werden kann und sie auf einen anderthalbstündigen Spaziergang durch die Straßen des ehemaligen Ghettos in Vilnius mitnimmt. Die Teilnehmenden erhalten ein Handy und einen Kopfhörer, die ein dokumentarisches Drama mit Gesang abspielen, während die Handys die englische Übersetzung dieser Lieder und Gespräche auf Jiddisch, Litauisch und Russisch zeigen. Auch in die Wohnung einer Überlebenden gelangten wir so, erfuhren von ihr bei warmem Tee und Keksen über das Schicksal ihrer Familie, verfolgten vor unserem inneren Auge die waghalsige Flucht einer anderen Familie, die vor den Deutschen floh, indem sie über die Dächer der Stadt sprang.

Was diese beiden Stücke – jedes auf seine eigene Weise – zeigten, war die Frage nach den Grenzen von Oper heute. Ihre Zukunft scheint weit jenseits der traditionellen Opernhäuser und starrer Institutionen zu liegen. Die gesamte Veranstaltung des Baltic Contemporary Opera Networks war nicht zuletzt deshalb eine bemerkenswerte und erfrischende Begegnung mit Künstler:innen und Szenen, die sonst nicht oft auf europäischen Bühnen zu sehen sind. Hierin liegt vielleicht die Stärke dieses Treffens: Es stellt eine einzigartige und inspirierende Welt dar, die vielleicht sogar Einblicke in das gibt, was kommt – eine Postopera, die die großen Kulturzentren des Westens nicht bieten können.

Jelena Novak

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker

F E S T I V A L

Donaueschinger
Musiktage

17.–20. Oktober 2024

Das Publikum der letztjährigen Donaueschinger Musiktage staunte wohl nicht schlecht – nämlich über sich selbst, denn es hatte enormen Zuwachs bekommen. Die Statistik verzeichnet gut 20 Prozent höhere Besucherzahlen im Vergleich zum Vorjahr, darunter auch viele junge Gesichter, die teilweise zum ersten Mal die Atmosphäre der kleinen Stadt an der Donauquelle erleben sollten.

Im Bartók-Saal der Donauhallen waren ganze zehn Schlagzeuge für das erste Konzert des Festivals aufgebaut, die den Hörer:innen mühelos das Trommelfell wegschallern könnten. Das muss im Publikum der Uraufführung von Enno Poppe's *Streik* mancher sich erhofft oder befürchtet haben. Das gleich von sechs Institutionen der neuen Musik in Auftrag gegebene Werk geht es aber vorsichtig an: Leise, dumpfe Impulsketten verdichten sich, dann wird das weitere Material wie im Kompositionsunterricht »entwickelt«, streckenweise zu schematisch und antizipierbar, andererseits leicht verdaulich, um noch genügend Energie für das darauffolgende SWR-Orchesterkonzert zu haben. Eine Programmverschiebung verhinderte, dass zu Beginn des Konzerts die belanglosen Klangflächen-Bewegungen aus Pascale Critons *Alter* durch die Baarsporthalle waberten. Stattdessen erklang eine Chartshow aneinandergereihter Klangsynopsen von Simon Steen-Andersen, der in seinem neuen [Concerto] *grosso* die Zuhörer*innen in den Genuss eines tief brummenden Leslie-Lautsprechers brachte. Mit dem ein oder anderen Golfball in Steel Drums, Bohrmaschinengedrehe oder einer Mundharmonikaeinlage – das Yarn/Wire Ensemble tobte sich aus, aber mit diesen Instrumenten ließ sich der Däne nicht wirklich aus

seiner Komfortzone locken. So wirkte dann das Abschlussstück dieses Konzertes wie ein radikales *pièce de resistance*. Mit *The Reincarnation of Blind Tom* von George E. Lewis wird ein aus dem 19. Jahrhundert stammender blinder und versklavter (weil schwarzer) Ausnahmepianist durch eine vom Komponisten selbst mitentwickelte KI-Software zu neuem Leben erweckt. Blind Tom ist jetzt ein Disklavier und wird einem menschlichen Performer, nämlich der Free-Jazz-Legende Roscoe Mitchell am Sopransaxofon, gegenübergestellt. Gefüttert werden Mensch und Maschine vom auskomponierten Orchestersatz, um dann teils wirres, teils kongeniales Zeug zu improvisieren: Ein aufbrausendes Chaos mit verquerten Wucherungen, Widerständen, etlichen Aus- und Einbrüchen entfesselte sich da, dem leider nur wenige etwas abgewinnen konnten.

So sparte man sich den Jubel für die Matinée am Folgetag auf, in der Pierre-Laurant Aimard Mark Andres' *...seelig ist...* mit einer letzten abgedämpften Saite des Flügels in der Subkontraktave nach 50 Minuten zum Verstummen brachte. Auch wenn der Komponist mit seinem altbewährten Filigranspiel in Extremlagen und -dynamiken langsam in die Selbstwiederholung kommt – wer zu Konzertbeginn noch kurz weg-döst, konnte diese Klavierfigurationen in der verwaschenen Nachhall-Elektronik viel besser genießen. Ich kann nur empfehlen, diese Musik mal im eigenen, persönlichen Entschwinden zu hören. Ein gänzlich anderes Ohr schenkt man am besten den Hirsch- und Pfaulauten in Carola Bauckholts neuem Nature piece *My Light Lives in the Dark* für Kontrabass und Elektronik, gespielt vom wunderbaren Florentin Ginot. Für Donaueschinger ungewöhnlich, fand dieses Konzert draußen im Schlosspark nach Sonnenuntergang bei Lautsprecher- und LED-Surrounding statt. Ähnliches wagte auch die Klanginstallation und -demonstration *aussi fragile que possible* von Elsa Biston und Andrea Baglione, allerdings in die andere Richtung: In einem neutralen, weißgestrichenen Raum resonierten Fundstücke aus Natur und Alltag mit Instrumenten(-teilen), elektronisch verstärkt

und modifiziert, immer so behutsam und zart wie möglich. Laut Lydia Rilling dürfen wir uns in Zukunft auf weitere dieser »alternativen« Konzertformate freuen, die das Hören ganz anders kontextualisieren können, als das in Baarsport- und Donau-Hallen möglich ist.

Die Grenzen dieser Konzertsäle versuchte man trotzdem auszuloten: Im Chorkonzert in der Donauhalle am Sonntagmorgen verteilten sich die Sänger*innen für Claudia Jane Scroccaros *On the Edge* schon im Empfangssaal der Donauhallen. Die Idee, der Musik in den Saal zu folgen, scheiterte jedoch am lustig weiterplaudernden Publikum. Dagegen versuchte Michael Finnissys *Was frag ich nach der Welt* eher Altbewährtes: Der selbsternannte Outsider griff bei seinem kalten, kriegsmahnenden Stück auf das Zusammenschrumpfen des Klangraumes à la Luigi Nono zurück; wobei dieser auch im darauffolgenden Stück Franck Bedrossians anklingt. *Feu sur moi* versucht die Expressivität der Poesie Arthur Rimbauds mit aufbrausender Schnelle in möglichst vielen Perspektiven einzufangen. Bleibt nur noch über das Abschlusskonzert zu reden, das mit Francisco Alvarados Erhabenheitsaffekten inmitten von Reminiszenzen an irgendetwas zwischen Neoklassik und James Bond schon wieder zu langeweilen begann, nur um anschließend mit *DING, DONG, DARLING!* alle ins Schwindeln versetzte. Sara Glojnjarić versuchte das Lebensgefühl der Queer joy in ein Stück einzufangen, das ziemlich »straight«-forward losschoss und bis zur Vollbremsung gar nicht an ein Ende zu denken schien. Zum Schluss muss also wieder ein Gegensatz her. Und was für einer: Chaya Czernowin gelang mit *Unforseen dusk* ein in Tiefen vorstoßendes Klangfarbenmonument. Ohne viel Orchestertutti. Das brauchte es auch gar nicht. Statt dessen bemühte sich die Komponistin, wie viele in diesem Jahr, um das intime Moment, was ihr gewiss von allen am besten gelang. Ein schöner Ausklang der Musiktage, die übrigens wieder unter einem Motto standen: *Alone together*. Das ist mal so herrlich allgemein gehalten, dass es in Donaueschingen von den einzelnen

Kompositionen übers Shuttle-Busfahren und die gemeinsamen Abendvergnügungen bis zum Warten an der Supermarktkasse aufs Leben heute überhaupt zutrifft.

Dominik Mück



C D

Maya Verlaak Vanishing Point

Ensemble Klang
Records

Maya Verlaak (Gent, Jahrgang 1990) fiel mir zum ersten Mal mit ihrem Stück *Tape Piece* auf, einer Komposition für buchstäblich genau das: zwei Performer und Gaffer-Tape. Die beiden verheddern sich im Klebeband und entwirren den klebrigen Knoten anschließend wieder. Die knisternden Geräusche, die das extrem klebende Tape macht, wenn es von der Rolle gezogen und abgerissen wird, sorgt für ein avantgardistisch-performatives Stück, das an John Cage und Nam June Paik erinnert – im wahrsten Sinne des Wortes: spektakulär.

Verlaak studierte Komposition am Königlichen Konservatorium in Den Haag bei Gilius van Bergeijk, Diderik Wagenaar, Peter Adriaansz und Martijn Padding. Nach ihrem Abschluss promovierte sie in Komposition an der Birmingham City University. Sie schrieb Stücke für die London Sinfonietta, das Divertimento Ensemble, die Slagwerkgroep Den Haag und die Internationale Ensemble-Modern-Akademie. Und für das Ensemble Klang, das drei ihrer Werke für die CD *Vanishing Point* eingespielt hat.

Diese Stücke können als interaktive Partituren oder musikalische Puzzles beschrieben werden. Mit anderen Worten: Einmal mehr macht Verlaak es den Interpreten nicht leicht. Man muss schon eine gehörige Portion Abenteuerlust mitbringen, denn diese Stücke aufzuführen, bedeutet in gewisser Weise, sich von ihnen aufs Glatteis führen zu lassen, und dasselbe gilt für den Hörer (wenn es ihm auch nicht unbedingt bewusst sein mag). Verlaaks Werk ist nie eindeutig, einfach, leicht verdaulich oder zum Greifen nah. Vielmehr arbeitet sie vor allem mit fragilen offenen Enden und einer organischen Menschlichkeit, in der Kontingenz keine unwesentliche Rolle spielt.

Verlaaks Stücke befinden sich daher in einem ständigen Zustand der Spannung, aber vielleicht passt das englische Wort »Suspense« hier noch besser. Es gibt in ihnen eine subkutane Bedrohung; einen unheimlichen schmalen Grat zwischen eiserner Kontrolle und fluktuierendem Chaos. Und auf dieselbe Weise scheint Verlaak die Pflöcke einzuschlagen, sozusagen die Bedingungen zu schaffen, innerhalb derer Zufall und Spiel auftauchen und verschwinden. Doch das Wie, Wo, Wann (und vielleicht auch: Warum) bleibt im Unklaren.

So ist beispielsweise in *Conditions* (2023) keineswegs offensichtlich, welches Sextett man gerade hört: das vom Band oder die Instrumentalisten, die live spielen. Und die Übergangsbereiche zwischen beiden werden darüber hinaus auch noch von Verlaak auf gekonnte Weise räumlich verschoben. Infolgedessen kann man diese Aufnahme des Stücks, beim Hören der CD, immer wieder anders wahrnehmen, denn der Grad, in dem man seine Ohren auf das eine oder das andere fokussiert, verändert den Gesamteffekt und -affekt des Stücks drastisch und kann sogar in unterschiedlichem Maße Dramatik hinzufügen oder wegnehmen.

Der Titeltrack *Vanishing Point* knistert aus der Ferne zwischen Solo-Perkussion und Elektronik. Verlaak sieht sich selbst als Außenseiterin. Ich würde sagen: Sie stellt eine Landkarte bereit. In diesem Stück kommt dem Perkussionisten Joey Marijs die Aufgabe zu, das

Territorium zu kartografieren und zu erfahren – sich auf die Suche nach der Stelle zu machen, an der die Resonanz eines Klangs mit den Umgebungsgeräuschen verschmilzt. Das ist auch der Punkt, an dem die Dramatik oder die musikalische Bedeutung mit der Wahrnehmung von Vordergrund oder Hintergrund, Nähe oder Ferne, Anwesenheit oder Abwesenheit zusammenfällt, und auch: Erinnerung, Rückbesinnung und Vorstellungen von ihrer Entstehung oder Auflösung, von Vergessen oder Vergessenheit.

Roulette (2021) für Klavier, E-Gitarre und Elektronik ist vielleicht das »traumhafteste« Stück dieser CD, aber eher von einer Traumhaftigkeit, die Samuel Beckett und Morton Feldman mit Robert Ryman zusammenführt. Ein Stück, in dem Textur und Schattierung die Hauptrolle spielen und in dem Mensch und Maschine Protagonisten in einem Dialog voller Fragen sind, bei denen vielleicht nicht einmal mehr eine einzige Antwort in greifbarer Nähe liegt.

Maya Verlaak fordert heraus und überrascht mit Stücken, die konzeptuell-historisch fest in der Avantgarde von vor Jahrzehnten verankert sind, aber in dieser Form nur heute komponiert werden konnten, sowohl in Bezug auf ihre technologische Ausführung als auch im Hinblick auf die Verfügbarkeit von Musikern, die diese Werke mit einer Brillanz und einem Elan spielen können (und wollen), wie es das Ensemble Klang hier tut. Musik als Fragezeichen.

Sven Schlijper-Karssenberg

Aus dem Niederländischen übersetzt
von Michael Steffens

F E S T I V A L

50. Festival Zeitgenössischer Musik

6. Oktober – 28. November 2024, Südtirol

Im Jahr 1975 kam der umtriebige Komponist Hubert Stuppner, der viele Jahre später Direktor des Bozner Konservatoriums werden sollte, auf die Idee, ein Festival für Zeitgenössische

Musik zu gründen. Damals war das alles andere als selbstverständlich im kleinen Südtirol, das gerade begann, die ersten eigenständigen Schritte nach dem hart umkämpften Zweiten Autonomiestatut zu wagen und dabei versuchte, das verrufene Bild des ›Bombenlands‹ terroristischer Aktionen gegen den italienischen Staat loszuwerden, um sich selbstbewusst im europäischen Kulturraum zu positionieren.

In den ersten Jahren wurden dank Stuppnern weitreichenden Beziehungen einige der bekanntesten Ensembles der Neuen Musik zum Festival eingeladen. L'itinéraire zum Beispiel, Ensemble Modern, Percussions de Strasbourg, außerdem Persönlichkeiten wie Cathy Berberian und Karlheinz Stockhausen zur italienischen Erstaufführung von *Stimmung*. In den vergangenen Jahren rückte vor allem die Förderung von Gesamttiroler Komponist:innen und Ausführenden in den Fokus, angefangen mit dem Bläserensemble Windkraft, das sein nunmehr 25-jähriges Bestehen feiert. Ansonsten ist in den jüngsten Festivalausgaben eine bunte Mischung aus E- und U-Musik im Sinne der heutigen stilistischen Vielfalt zu vernehmen, was einer klar erkennbaren Profilierung des Festivals in der derzeitigen Fülle an vergleichbaren Angeboten keinen Abbruch tut.

Der Schwerpunkt lag 2024 bei György Ligeti – als Schöpfer und auch als Anregung für die Komposition von neuen Stücken (zwölf Uraufführungen standen im Programm). Am 3. November kamen beispielsweise neben Ligetis Klavier- bzw. Cembalostücken aus den späten 1970ern Werke von John Adams, Stuppner und eine Uraufführung des einheimischen, nicht nur in Tirol gefeierten und vielfach ausgezeichneten Eduard Demetz zur Aufführung.

Kein einziges ausländisches Ensemble wurde eingeladen. Tut diese Autarkie dem Festival gut? Wenn überhaupt, dann eher um die eigene *corporate identity* zu pflegen, weniger aus zweifelhaften patriotischen Absichten.

Weitere Schwerpunkte bildeten Frank Zappa (*The Yellow Shark* beim Eröffnungskonzert am 6. Oktober), Louis Andriessen (*Workers' Union* am 20. Oktober in einer Fassung für drei Paare

von Schlagzeugern, Klarinetten und Saxofonen) und die alpenländische Konzertzither (Reinhilde Gamper am 9. November).

Neben dem Abschlusskonzert vom im Meraner Kursaal zeichnete sich der Abend des 10. November im Bozner Konservatorium als einer der Höhepunkte des Festivals ab. Neben dem argentinisch geprägten Doppelkonzert für Klarinette und Bandoneon von Juan Pablo Romarion erklang unter anderem Manuela Kerers *Gletscherquartett*. Die Südtiroler Komponistin, ab 2026 Co-Leiterin der Münchener Biennale, schrieb bereits im Jahr 2018 ein elfminütiges Stück über die Klagegeräusche der absterbenden Gletscher – regelrechte Wehklagen der Natur an den Menschen. Ein inniger und zugleich strahlender, glasklarer Klang durchflutete den Michelangeli-Saal mit seinem warmen Licht. Der emotionalen Wirkung von Kerers Stück konnte sich der Verfasser nur schwer entziehen.

Pierluca Lanzilotta

F E S T I V A L

Dystopia Sound Art Biennial

7.-29. September 2024, Berlin

Wie klingen Dystopien, fragt seit 2018 eine Festival-Reihe der Berliner Projektraumgruppe ›Errant Sound‹. Wie die zuversichtliche Utopie ist die hoffnungslose Dystopie eine höchst unwahrscheinliche Zukunftsvision, eine negativ übersteigerte Vorstellung davon, wie sich bedrohliche oder konkret destruktive Kräfte zu möglicherweise freiheits-, liebes-, menschen- oder gar weltfeindlichen Szenarien entwickeln könnten. Die Dystopie ist also keine Prognose. Vielmehr ist sie eine warnende Fiktion. Oder sie spiegelt ein Mindset wider, dem die Hoffnung abhandengekommen ist. Oft ist sie eine Mischung aus beidem.

Da Kolonialismus und selektive Informationsblasen separierter Kulturen traditionell dystopische Szenarien befördern, hat sich das

Dystopie-Festival zum Prinzip gemacht, dialogisch und multiperspektivisch mit Künstler:innen und Kurator:innen anderer Länder und Erdteile zu arbeiten. Der Klangkünstler Georg Klein ist von Beginn an als Kurator beteiligt, mit wechselnden Co-Kurator:innen aus Berlin, aber vor allem im Austausch mit Partner:innen aus Istanbul (2018), Brasilien (2020), Moskau (2022, aufgrund des Krieges ausgefallen) und im September 2024 vom indischen Subkontinent, in Zusammenarbeit mit der Kuratorin Nida Ghouse und weiteren Sound-Akteur:innen von dort.

So forderte der Klangforscher Budhaditya Chattopadhyay mit dem von ihm organisierten Symposium ›Sonic Futurism‹ ein Gegenhören von ›Produktionen außerhalb der europäischen Festung und ihrer starren ästhetischen Ordnung‹. Klangpraktiken des indischen Subkontinents haben, so die These des Diskursprogramms, eine protopische Kraft, die das dystopische Gefangensein-im-Leiden überwindet und durch konstruktiven gesellschaftlichen Wandel ersetzt. In der indischen Klangkunst nimmt diese Protopie laut Chattopadhyay die Form eines transzendentalen Futurismus an. Dem Festival war damit das Potential bescheinigt, in Angst gefangene westliche Gesellschaften von dystopischen Zukunftsvisionen zu emanzipieren.

Das Programm entstand aus einem Open Call mit über 400 Einreichungen, ausgewertet von einer fünfköpfigen Jury. Unter den ca. 80 Namen waren schließlich etwa ebenso viele Teilnehmer:innen vom indischen Subkontinent wie aus Europa und anderen Teilen der Welt. Der dialogische, multiperspektivische Anspruch konnte so inhaltlich und ästhetisch erfüllt werden.

Dystopische Grundthemen waren auch in dieser Ausgabe des Dystopie-Festivals präsent. Jasmine Guffond legte mit ihrer ›Muzak for the Encouragement of Unproductivity‹ eine poetische Kapitalismuskritik ins Blumenbeet vor dem HAUNT, neben der Galiläakirche einer der beiden Hauptorte des Festivals. In einem Zelt von Tan Bone im Hof des HAUNT war das Erleben geflohener Rohingya in Cox's Bazar, dem

größten Geflüchtetenlager der Welt in Bangladesch, multisensorisch nachzuempfinden. Im Inneren des HAUNT übersetzte die mehrkanalige Installation ›Outsourcing‹ von Nico Daleman und Samuel Perea-Díaz eine Klanglandschaft aus (outgesourcten) KI-generierten Callcenter- und Bürogeräuschen in fein maschinell komponierte Klang- und Lichtimpulse. Padmini Chettur vertonte ein Video mit maschineller Rotation menschlicher Gliedmaße. Die Maschine – schon so lange dystopische Inspiration der menschlichen Phantasie.

Der Zauber wie auch die Gefahr der Herrschaft über unsere Erinnerung zieht sich als weiteres Thema durch das Festival. Rupert Enticknap erinnert sich und die Besucher:innen an seine Großmutter, ihren Weg von Indien nach England und daran, wie die Stationen ihrer Wanderung und ihr Werdegang durch Objekte und Klänge markiert sind und in anderen Menschen resonieren und Nähe und Kraft erzeugen können. Suvani Suri zeigt Dokumente, darunter bisweilen auch fiktionale, aus dem Audioarchiv des ›Linguistic Survey of India‹, das ein Engländer zu Beginn des 20. Jahrhunderts gründete, um die immense Sprachvielfalt des indischen Subkontinents zu erforschen. Suri spekuliert lyrisch, wie der Akt des Zuhörens Archive verändern kann.

Spätestens beim Thema Stimme dreht sich das Festival dann ganz von der Dys- zur Protopie. Denn Stimme, das war auch hörbar, ist als Urkraft menschlichen Ausdrucks derart existenziell, dass sie als Klang der Hoffnung selbst wirkt. Sukanta Majumdar arbeitet in seinem Video ›No-Country for Aurality‹ Originalmitschnitte von Theaterarbeiten des bengalischen Dramatikers Badal Sircar auf, dessen ›Third Theatre‹ intensiv Stimmklang einsetzte. Zee-rak Ahmed zeigt im Video ›Apnay Mahal Ma‹ drei Generationen von Frauen, die ein Lied der Großmutter singen, das sie nach der Teilung Indiens im Jahr 1947 auf ihrer Reise in den Westen mit in ihre neue Lebenswelt gebracht hat.

Das Festival wurde von meist klar protopischen Performances gerahmt. Die Gruppe ›Böseblick‹ machte zum Beispiel in ihrer kolla-

borativen Improvisation den Versuch, Empathie zu kanalisieren. Ebenfalls in der Galiläa-Kirche kam das Festival mit einer siebenstündigen Version von Rana Ghoses »REProduce Listening Room«, das ein Kollektiv von zwölf Künstler:innen weltweit an Transit-Orten durchführt, zum Abschluss. Nicht immer hatte dabei die Zuversicht die Oberhand, aber die Depression der Dystopie war hier längst der Kraft menschlichen Schaffens und des Zusammenseins gewichen.

Golo Föllmer

K O N Z E R T

Hold the Line & tvvo:id Ensemble Trigger & Theo Nabicht & Nazarii Stets 8. November 2024, Kunstquartier Bethanien

Der Raum ist in kaltes, blaues Licht gehüllt, vier Musiker:innen stehen in den seitlichen Gängen des Saales. Aus den im Raum verteilten Lautsprechern kommt immer wieder das Ruftonzeichen des Telefons – damit beginnt der allseits bekannte Telefon-Warteschleifen-Horror an diesem Eröffnungabend des Festivals Klangwerkstatt Berlin. Komponistin Antje Vowinkel geht in *Hold the Line* gemeinsam mit den drei Musikern des Ensembles Trigger den Telefonwarteschleifen nach und gibt ihnen einen Raum, der sonst nur isoliert zu Hause eröffnet wird.

Die Musiker:innen laufen langsam durch den Saal. Es entsteht ein Surround-Sound, der, je nachdem, wo die Musiker:innen sich befinden, mal lauter und leiser erscheint. Gespielt werden Begleitungen zu den Ruftonzeichen aus den Lautsprechern, zwischen denen es vereinzelt, kurze Pausen gibt. Sie lassen auf Abwechslung und ein Ende der Warteschleife hoffen. Stattdessen geht die Warterei weiter. Uns werden automatische Ansagen serviert, die eher wenig

zufriedenstellend sind – wie das nun einmal bei Warteschleifen der Fall ist. Die unangenehme Situation des im Warteschleifenhängens lässt sich auch in der Musik wiedererkennen: Die Töne aus den Sopransaxophonen, der Trompete und der Posaune werden tiefer und lauter gespielt. Es erinnert ein wenig an die gefährliche Melodie bei Jaws – man wartet auf den spannenden Höhepunkt, der sich aber in einer Telefonwarteschleife dann meistens doch nicht ereignet.

Anschließend werden auch Stimmen von realen Menschen eingespielt, die jedoch gar nicht oder nur bedingt weiterhelfen können: Man will verstehen, worum es geht – nervig sind sie wie auch die Klänge, die durch den Saal schallen. Während die Trompete an Charlie Browns Eltern erinnert, wenn sie mit ihrem Sohn ein ernstes Gespräch führen, spielen der Saxophonist und der Posaunist wiederholt betont tiefe Töne. Die Atmosphäre des Raumes lässt mich den Albtraum von Warteschleifen nachleben – das durchgängig blaue Licht, das nicht enden wollende Telefonat und – on top – die anstrengende, zeitgenössisch interpretierte Warteschleifenmusik.

Nachdem das erste Konzert die beklemmende und oftmals absurde Realität der Telefonwarteschleife zum Leben erweckte, indem es die Frustration des Wartens und die nervenzehrende Endlosschleife, die wohl den meisten Menschen bekannt ist, erfahrbar macht, folgt nach einer kurzen Pause das zweite Konzert, das sich ebenfalls mit der Thematik von unterbrochener oder fehlgeschlagener Kommunikation auseinandersetzt – jedoch in einem ganz anderen, sehr ersten Kontext.

tvvo:id, ein Auftragswerk der Klangwerkstatt Berlin und der ukrainischen Konzertplattform Kyiv Contemporary Music Days, widmet sich der Fragilität von Kommunikation im Angesicht von Verlust und Unsicherheit in Zeiten des Krieges. Die Besonderheit: Kontrabassist Nazarii Stets ist nicht vor Ort. Als Videozuspiel aus Kyjiw hält er einen musikalischen Dialog mit Theo Nabicht, der in Berlin live die Kontrabassklarinette spielt. Die Musik der ukrainischen Kom-

ponist:innen Albert Saprykin, Ihor Zavorodnii und Anna Arkushyna klingt bedrückend und gefährlich; tiefe Töne, die gemeinsam ein rundes Stück ergeben, wenn sie nicht durch die beeinträchtigte Kommunikation beeinflusst wären. Nabicht spielt durch eine theatralische Bewegung seines Fingers ein Störgeräusch zum Spiel des Kontrabasses. Das Publikum kann so nicht alle gespielten Töne wahrnehmen, als würde das Signal abbrechen und die Kommunikation unterbrochen werden. Dieser Moment löst Unbehagen aus – wenn ich mit jemandem kommuniziere, möchte ich doch ungestört alles wahrnehmen können, nicht nur Teile des Gesagten. Genau das macht die Kommunikation in einer Extremsituation wie Krieg aus. Deutlich wird das auch, als Nabicht in einem längeren Teil des Konzerts nur noch die Klappen seiner Kontrabassklarinette drückt, ohne einen Ton zu spielen und dabei in das Mundstück bläst – als würde er etwas sagen wollen, das nicht ankommen kann.

Theo Schnittker

F E S T I V A L

Minu

26. November – 1. Dezember 2024,
Kopenhagen, Dänemark

Das Motto »expanded music« scheint einen Nerv zu treffen, den sich etabliertere Festivals nicht leisten können: Abseits von reiner Partiturmusik, die Schnittstellen von Musik zu anderen Medien erkunden, dabei auch unkonventionelle Formate und Kollaborationen ausprobieren. Natürlich gibt es beim Minu-Festival in Kopenhagen Partituren, viele sogar. Jacob Ridderberg zum Beispiel bedient sich in seiner Black Metal-Oper *I belong in the woods and have always done so* an Schumann-Zitaten, bricht diese auf und kontrastiert die fragile Musik mit selbst performtem Metal Growling. Die Mischung ist interessant, aber trägt nicht über die gesamte Dauer der einstündigen Auf-

führung. Die Zitate bleiben Andeutung, werden aber kein Kommentar, gleichzeitig wird das Publikum mit diversen Projektionen von KI-generierten Wald-Bildern und schwer leserlichem Text abgelenkt, sich auf die kaleidoskopartigen Klänge vom Ensemble KIART einzulassen. Das Ergebnis ist ein Gefühl, langsam einzuschlafen, was sicherlich nicht beabsichtigt war.

Dass Langeweile in einer Aufführung auch eine dramaturgische Qualität hat, beweist Michael Hope mit seiner Aufführung (*I love you*) *for instrumental reasons*. Während er mit einem Ensemble seine eigenen Stücke probt, läuft im Hintergrund ein Live-Podcast von drei Gestalten in Tiermasken, die sich über verschiedene Cola-Sorten austauschen. Die Fläche zieht sich über knapp 20 Minuten und ist so unerträglich öde, dass nicht wenige Leute den Saal frühzeitig verlassen. Der Frust, den diese Beschallung auslöst, trägt aber letztlich durch die zweite Hälfte der Aufführung. Spätestens, wenn Hope auf der Publikumsempore steht, und das Ensemble, dessen Mitglieder mittlerweile alle eine überlebensgroße Pappmaske mit seinem eigenen Gesicht tragen, anbrüllt, wird deutlich, dass es doch eher eine Selbstbeschimpfung und ein ausgelassener Abgesang auf die Rolle des Komponisten ist. Der Text pendelt langsam zwischen den Polen von narzisstischer Selbstdarstellung und Fortschrittswille, emanzipatorischem Drang und Liebesbedürftigkeit, was eine erstaunlich emotionale Wucht entwickelt.

Die Soundinstallation *Endolphins* von Hanne Lippard nutzt ebenfalls die Sprache als grundlegendes Material, allerdings eher auf klanglicher Ebene. Der knapp zehnminütige Loop, in dem die Wörter »Endorphin« und »Dolphin« nach und nach ineinander verschmelzen, ist ein schönes Gedicht über die Nähe und Ferne zwischen den Begriffen; auch über den Verstand, der aus scheinbar entfernten Punkten Sinnzusammenhänge stiftet – es geht um Delphinsex.

Einen überraschenden Moment von Gemeinschaft erleben wir beim *Piano Burning* von Annea Lockwood, aufgeführt von Rob Durnin, der es zwar nicht sehr lange vor dem brennenden Klavierkörper aushält, aber Noten mitge-

bracht hat, die sich zusammen mit dem Klavier in die Flammen verabschieden. Erstaunlich, dass das Instrument sogar einen Zweck erfüllt, wenn es in Brand gesetzt wird. Alle lauschen und erleben, wie das mikrofonierte Klavier langsam seine Form wechselt und sich als Asche und Rauch in der Umgebung verteilt.

Großartig ist auch die Performance *Intervall* der dänischen Gruppe Pinquins. Im Theatersaal der Dansekapellet haben die drei Performerinnen gemeinsam mit Szenografin Kjersti Alm Eriksen einen Bühnenraum konzipiert, der akustisch verstärkte Mechanismen von Klangerzeugung ermöglicht und wie ein Instrument bespielt werden kann: Die vier Künstlerinnen stehen während des ganzen Stückes um den Kasten herum und bedienen mit Schnüren sowohl die verschiedenen Klangerzeuger am Bühnengerüst als auch Objekte, die um sie herum stehen, in einer leicht chaotischen Choreographie, die die Körperlichkeit der Klangerzeugung vor die Klangqualität setzt und so eine mitreißende Dynamik gewinnt. Immer wieder entpuppt sich das Gebilde auch als Wunderkasten, wenn zum Beispiel die Luken von versteckten Behältern geöffnet werden und das Holzgerüst mit Sonnenblumenkernen geflutet wird. Die Leichtigkeit und die scheinbare ›Autonomie des Klanges‹, die eigentlich die Autonomie der Performerinnen ist, führen zu humorvollen und fast andächtigen Momenten.

Das Tolle am Minu-Festival ist, dass hier wirklich versucht wird, Musik von ihren Enden aus zu denken und den Schnittstellen mit anderen Medien wie Text, Licht und Performance Raum zu geben. Unbedingt hingehen, wem es möglich ist.

Jonas Harksen



B U C H

Terri Lyne Carrington New Standards

Berklee

Als Musikstudierende des Berklee College im Jahr 1970 Jazzkompositionen transkribierten, war ihnen wahrscheinlich nicht bewusst, wie sehr sie damit die Zukunft des Jazz prägen würden. Die Stücke, die sie auswählten, haben sich zu Standardwerken etabliert. Bis heute sind ihre Real Books aus keiner Jam Session mehr wegzudenken.

Nun könnte das Berklee College ein weiteres Mal Musikgeschichte schreiben: Dozentin und Autorin Terri Lyne Carrington findet, es sei an der Zeit, den etablierten Kanon aufzubrechen. Bewusst sei ihr das geworden, als sie Studentinnen gebeten habe, Standards aus dem Real Book aufzuführen, die von Komponistinnen geschrieben wurden. Mit dem Ergebnis: Es gab kaum welche.

Tatsächlich befindet sich unter den vielen Hundert Kompositionen nur ein einziges Stück, das von einer Frau komponiert wurde: *Willow weep for me* von der US-amerikanischen Komponistin und Texterin Ann Ronell. In ihrer Ballade wird eine Weide besungen, die weint und im Wind flüstert, um an vergangene Liebesträume zu erinnern.

Um diesem sehr männlichen Kanon einen Gegenpol zu geben, hat Terri Lyne Carrington 2022 eine Sammlung von Werken herausgegeben, die ausschließlich von Komponistinnen stammen: *New Standards – 101 Lead Sheets by Women Composers*.

Carrington ist selbst Komponistin und Schlagzeugerin. Sie stammt aus einer Musiker:innen-Familie, spielte schon früh mit Größen der Jazz-Szene und hat unterdessen mehrere Grammys gewonnen. Ihr Label Sonic Portraits hat unter anderem Robert Irving und Frank Russell unter Vertrag. Seit 2018 leitet Carrington das Berklee Institute of Jazz and Gender Justice. Mit dem Institut setzt sie sich für mehr Geschlechtergerechtigkeit im Jazz ein und möchte die Sichtbarkeit von FLINTA*-Personen erhöhen.

Die *New Standards* werden von mehreren Texten Carringtons sowie der Musikethnologin Aja Burrell Wood und der Schriftstellerin Daphne A. Brooks eingeleitet. Burrell Wood beschreibt zum Beispiel, dass die Komponistin Sara Cassey, wie viele andere Musikerinnen auch, oft nicht im bekannten Jazz-Jargon vorkommt. Brooks bezieht sich dabei auf eine Fotografie von der Pianistin Mary Lou Williams, die sie beim Komponieren zeigt, sowie auf die Geschichte von Komponistinnen, die in der Tradition der Black Music arbeiten, verweist.

Anschließend findet sich eine bemerkenswert vielfältige Auswahl von alten und neuen Titeln aus dreizehn verschiedenen Genres wie Blues, Groove, Odd Times, Balladen, Bebop, Medium Swing, Afro-Cuban, Post Bop, aber auch ein graphisch notiertes Stück. Zeitlich erstreckt sich das Repertoire über ein Jahrhundert – die älteste Komposition *Perdido Street Blues* von der Pianistin und Komponistin Lil Hardin stammt aus dem Jahr 1922, die aktuellsten Werke von frisch Graduierten des Carrington Berklee Institute of Jazz and Gender aus dem Jahr 2021. Wer sich bereits mit Jazzkomponistinnen beschäftigt hat, ist wahrscheinlich mit vielen Namen der Auswahl vertraut: Jane Ira Bloom, Sara Cassey, Anat Cohen, Alice Coltrane, Nubya Garcia, Marian McPartland, Myra Melford, Maria Schneider, Mary Lou Williams und weitere großartige Musikerinnen finden sich in der Kollektion. Auffällig ist, dass auch viele internationale Komponistinnen, etwa die chilenische Saxophonistin Melissa Aldana oder die japanisch-amerikanische Pianistin Toshiko Akiyoshi, vertreten sind.

Formal unterscheidet sich das *New Standard* Buch von den *Real Books*: Die Stücke erstrecken sich oft über zwei Seiten. Außerdem finden sich mehr ausnotierte Passagen als in den traditionellen *Real Books*. Neben dem *New Standard* Buch veröffentlichte Terry Lyne Carrington ein Album *New Standards Vol. 1* mit elf Stücken aus dem Songbook. Auch hier findet sich ein breiter Mix verschiedener Jazzstile über eine Zeitspanne aus drei Jahrzehnten ab 1970. Weitere Songbook-Ausgaben und Albumaufnahmen sollen in Zukunft veröffentlicht werden. Doch inwiefern kann Carringtons Publikation die männlich dominierte Kanonisierung des Jazz aufbrechen?

In ihrem Essay »Auf Traktoren und abseits des Kanons« (Positionen #140) beschreibt Marta Beszterda van Vliet das Phänomen des »Mainstreamings«. Die Hinzunahme von Frauen bedinge nur »den neuen Wein weiblicher Komponistinnen in den alten Schläuchen des bestehenden Kanons, der weder selbst noch in seinen Kanonisierungsmechanismen angegriffen wird«. Das Problem des Mainstreaming liegt laut Beszterda van Vliet darin, dass am Kanon selbst nicht gerührt wird.

Eine separate Sammlung von Jazzkompositionen von Frauen bedingt zwar nicht die Aufgabe einer Kanonisierung, jedoch stellt sie eine Alternative zum gängigen Jazz-Standard-Kanon dar. Im Hinblick auf Carringtons neuen Kanon stellt sich aber eine noch wichtigere Frage: Werden ihre neuen, weiblichen Standards überhaupt gespielt?

Auf Jam Sessions oder im Unterricht an Musikhochschulen hört man sie leider noch wenig im Repertoire der Musiker:innen. Deshalb ist die Publikation ein wichtiger Schritt in der Jazzgeschichte. Ein fortlaufendes »Searchin«, so der Titel des in der Sammlung zu findenden Standards von Jazzmeia Horn, trägt zumindest einen Teil zur Weiterentwicklung des traditionellen Jazzkanons bei.

Johanna Pohlmann

F E S T I V A L

Musik 21 Festival

7. November – 10. November 2024,
Helmstedt

Angekommen am Bahnhof einer Kleinstadt an einem feucht-kalten Novemberabend geht es vorbei am Taubenhäuschen und ein paar süßen Fachwerkhäusern, bis nach einer halben Stunde Fußweg auf einem Hügel die romanesche Klosterkirche St. Marienberg auftaucht. In Gelb getauchtes Licht strahlt warm aus ihren kleinen Rundbogenfenstern und erhellt die sonst so trübe Nacht. An die 60 Personen haben sich an diesem Abend des 7. November 2024 für das Eröffnungskonzert des Musik 21 Festivals versammelt. Die Erwartungen sind nach der vollmundigen Ankündigung der der künstlerischen Leitung und Komponist*in Eloain Lovis Hübner hoch: Man wolle mit dem Festival in der »Stadt der Einheit« und ehemaligen deutsch-deutschen Grenzstadt Helmstedt mit ihren knapp 25 000 Einwohnern ein »Publikum ansprechen, das mit neuer Musik noch nie in Berührung gekommen ist und ästhetische Anknüpfungspunkte bieten.«

Das Festival, das jährlich abwechselnd in Hannover und einer Stadt in Niedersachsen stattfindet, firmierte 2024 unter dem Motto »Übergänge«, was in Anbetracht der Stadtgeschichte Helmstedts bestimmt kein Zufall ist. Es hätte jedoch ebenso »Resonanzen« heißen können, war doch erstens ein Leitgedanke das Zum-Klingen-Bringen von Räumen, darunter Kirchen, leerstehende Ladenlokale und ein Kinosaal; zweitens zog sich eine weitere, urphysikalische Auslegung des Begriffs als roter Faden durch das Programm: Resonanz als angeregte Eigenfrequenz eines Mediums. Schließlich kann und soll Resonanz in der klanglich-ästhetischen Erfahrung erschüttern, wenn sie auf einen resonierenden Körper, das Publikum, stößt. Ob dies schlussendlich gelungen ist, möchte ich anhand einer Auswahl der Urauf-

führungen dieses Festivals besprechen.

Die aus der VR China stammende und in Hamburg ansässige Komponistin Yixie Shen (*1993) lässt beim Eröffnungskonzert in *iceberg, floating, you* die Klangfarben des Ensembles L'art pour l'art mit den zwei Orgeln der Kirche verschmelzen. Kaleidoskopartig gehen sie ineinander über, sodass es trotz der räumlichen Trennung der Klangereignisse zuweilen unmöglich wird, ihre Herkunft auszumachen. Tonschritte bleiben klein; Tonabstände bewegen sich im Bereich von Mikrintervallen. Obwohl die Einzelstimmen in ihrem Tonvorrat eingeschränkt sind, vermag die Instrumentierung mit schroffen Kontrasten und blockartigen Strukturen zu überraschen. Nach einem dissonanten Ausbruch im Tutti stürzt die Klangmasse schließlich in sich zusammen und erstirbt langsam in einem unerwartet offenen Schluss.

Deutlicher verhaltener hingegen beginnt Sebastian Zaczeks (*2002) *nicht spurlos*: Fast penetrant wird zu Beginn der Ton G am Keyboard wiederholt und im Ensemble imitiert, wobei sich der Tonabstand immer weiter vergrößert, bis sich Septakkorde formen, als ob tonale Reminiszenzen heraufbeschwört werden sollten. Uneins über den Fortgang und unfähig, sich auf eine Stimmung zu einigen, erschlagen sich die musikalischen Streitparteien mit Clustern. Durch diesen dramaturgischen Kniff entfaltet das Werk einen gewissen Witz, bewahrt es aber nicht davor, in einigen Abschnitten auseinanderzufallen.

Nach anfänglich nervösen Sprüngen im Violoncello baut sich Eloain Lovis Hübners (*1993) monumentales Werk *Masse und Bewegung 7* auf. In diesem Feuerwerk alternativer Spieltechniken besticht besonders die Synthese der einzelnen Klangereignisse zu neuen Klangwelten. Dadurch, dass die Musiker:innen im gesamten Kirchenraum aufgestellt sind und das Publikum aufgefordert ist, sich zwischen ihnen zu bewegen, entsteht je nach Position im Raum ein anderer Höreindruck.

Von riesenhaften Klängen geht es rein in ein kleines, leerstehendes Ladenlokal in einem der ältesten Häuser der Stadt. Dramaturgin Maria

Huber und Komponistin Julia Mihaly bilden zusammen das Kollektiv Untere Reklamationsbehörde, das mit lokalen Akteur:innen »Empirische Musiktheater« realisiert. Damit ist Musiktheater gemeint, das sich auf Feldforschung in Stadträumen stützt und räumliche und soziale Strukturen hinterfragt. Das ortsspezifische Projekt »K(1) ZimmerWohnung«, das in Frankfurt am Main inspiriert durch die österreichische Architektin und Erfinderin der »Frankfurter Küche«, Margarete Schütte-Lihotzky, entstand, wurde um eine Helmstädter Fassung bereichert. In ihr liegt der Fokus auf dem Thema Leerstand – im von Abwanderung betroffenen Helmstedt ein omnipräsentes und im Straßenbild allgegenwärtiges Thema. Der »ortsspezifischen Klangrecherche« verpflichtet, befragte das Kollektiv auch Ortsansässige, deren O-Töne akustisch in das Musiktheater eingeflossen sind. Und weil sich mit nackten Zahlen – Stichwort 1,9 Millionen leerstehende Wohnungen in Deutschland – keine Herzen berühren lassen, wurden diese und andere Fakten von Maria Huber in einem »Song« vertont. Das hat durchaus etwas Pädagogisches im positiven Sinn des Wortes. Ob es freilich die richtige Entscheidung war, Kinder in diese Version mit einzubeziehen, die sich singend und darstellerisch beteiligen, kann man insofern kritisch sehen, als die emanzipatorische, gewaltvolle und auch hierarchische Dimension des Themas Hausbesetzung zugunsten eines Heile-Welt Aktivismus faktisch ausgeblendet wird.

Einen »musiktheatralischen Abend, ein inszeniertes Konzert, performative Aktionen und Installationen miteinander verbinden« wollte *The Face of The Other* der kosovarischen Komponistin Anda Kryeziu (*1993) in Zusammenarbeit mit der Bühnenbildnerin Susanne Brendel. Im Zentrum stand die Beschäftigung mit dem menschlichen Gesicht als Projektions- und Angriffsfläche für Rassismus und Sexismus und dem Streben nach Idealen im Zusammenhang mit Künstlicher Intelligenz und Algorithmen. Das Zusammenspiel von elektronischen Sound- und Lichtinstallationen und akustischen Instrumenten des E-MEX Ensembles

produzierte ständig neue Eindrücke und blieb besonders in der ersten Hälfte spannend, verlor sich danach allerdings in Wiederholungen.

Insgesamt bleibt das Festival vor allem wegen seiner unkonventionellen Spielstätten und den einmaligen Aufführungs- und Rezeptionsbedingungen in Erinnerung. Das lokale Interesse war dennoch verschwindend klein. Woran lag das? Vielleicht gingen die Thematiken an den Bedürfnissen der Bevölkerung vorbei. Womöglich muss das Festival zukünftig auch vollständig mit und von der Stadt entwickelt und weniger in die Stadt hineingetragen werden. Vielleicht sollten auch Konzertformate noch einmal überdacht werden und Interventionen an den Orten, an denen das städtische Leben stattfindet, ob im Supermarkt oder dem Traditionscafé, stattfinden. Dann kann sich womöglich so etwas wie ästhetische Resonanz einstellen.

Laurenz Entekhabi



TUNE 2025

Haus der Kunst

28.2. & 1.3.25

Valentina Magaletti, Nidia, Moin

4. & 5.4.25

life is beautiful

9. & 10.5.25

Limpe Fuchs

Berliner
Festspiele

MAERZ

MUSIK

21.3.

→ 30.3.2025

Mit | With
Ensemble Modern
Percussion Orchestra Cologne
Les Percussions de Strasbourg
Ensemble Nikel
Yarn/Wire
Synaesthesia

Brigitta Muntendorf
Enno Poppe
Chaya Czernowin
Nguyên + Transitory
Mark Barden
Ligia Lewis
Jennifer Walshe
Matthew Shlomowitz
Susie Ibarra
Ute Wassermann
und vielen anderen | and many more

Get
your
tickets
now!

Gefördert von | Funded by



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Medienpartner | Media Partners

arte

Dussmann
das KulturKaufhaus

MONOPOL
Magazin für Kunst und Leben

Wall

Yorck
Kinogruppe

berlinerfestspiele.de