

P-02/2025 10,50 €

143

# POSITIONEN

Texte zur aktuellen Musik

Extrem gemischter Chor

ch für eine kommende Praxis SPECIAL SinGeSang-Buch für eine kommende Praxis SPECIAL SinGeSang-Buch für eine ko



Ruhrtriennale  
Festival der Künste



## Erased Music: Tribute to Wendy Carlos

Hommage an eine Pionierin der elektronischen Musik.

WILL GREGORY MOOG ENSEMBLE

22. + 23. Aug 2025  
Konzert

Turbinenhalle an der  
Jahrhunderthalle Bochum

## Cycles of My Being / Save the Boys

Ein Liederabend, der das Genre sprengt.

TYSHAWN SOREY, LEVY SAGKAPANE,  
KEY'MON W. MURRAH

29. + 30. Aug 2025  
Konzert

Turbinenhalle an der  
Jahrhunderthalle Bochum  
Europäische Erstaufführung

## before and after nature

Ein neues Naturverständnis in Klängen.

DAVID LANG, TAL ROSNER, FLORIAN HELGATH,  
BANG ON A CAN ALL-STARS, CHORWERK RUHR

ab 17. Sept 2025 Maschinenhalle Zweckel, Gladbeck  
Konzert Deutsche Erstaufführung

Tickets und das gesamte Programm auf [ruhrtriennale.de](http://ruhrtriennale.de)

21. Aug — 21. Sept 2025

Foto: Chorwerk Ruhr © Christian Palm



23.5.-1.6.2025

AMIR SHPILMAN  
ANKE ECKARDT  
BASTARD ASSIGNMENTS  
ISABEL LEWIS & BEAT FURRER  
BLACK QUANTUM FUTURISM  
SOLISTENENSEMBLE KALEIDOSKOP &  
MAYA DUNIETZ  
LULU OBERMAYER  
CAROLINE BEACH  
MOOR MOTHER  
MORIAH EVANS

# Musik Installationen Nürnberg

Festival für RaumZeitKörper-Musiken

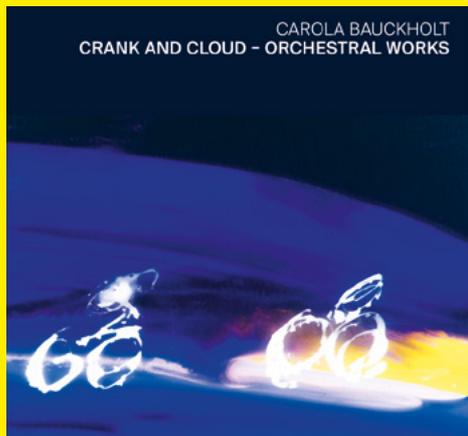
EHEMALIGER KAUFHOF  
AKADEMIE GALERIE  
MAXIKUNST  
HEIZHAUS  
KOHLENHOF  
DUTZENDTEICH  
PARKHAUS STERNTOR  
SB – SPACE BETWEEN  
EGIDIENKIRCHE  
AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE  
EHEMALIGES REICHSPARTEITAGSGELÄNDE  
KUNSTVEREIN NÜRNBERG – ADG



# blurred edges Festival für aktuelle Musik Hamburg

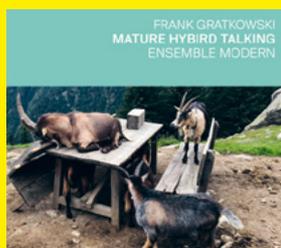
30.05. — 29.06.  
2025

20 Jahre analoge sowie elektronische Sounds in  
Fieldrecordings, Kompositionen, Improvisationen,  
Performances, Videos, Klanginstallationen,  
Lesures und Ausstellungen → [blurrededges.de](https://blurrededges.de)



WE 0044

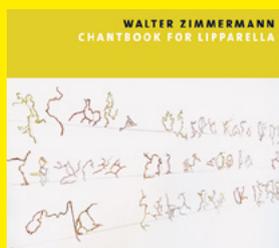
# CAROLA BAUCKHOLT CRANK AND CLOUD ORCHESTRAL WORKS



Frank Gratkowski  
Mature Hybrid Talking



Johannes S. Sistermanns  
Un Ent Los



Walter Zimmermann  
Chantbook for Liparella



María De Alvear  
Magna Mater

# Kiezsalon

May—November 2025

A Roaming Stage for Curious Ears

**Schloss Britz** Paul Wallfisch & Dana Schechter, Brighde Chaimbeul, Cassie Kinoshi, Merope with Shahzad Ismaily, Ann Annie **DAS MINSK** Sven Helbig, K not K, Heinali & Andriana-Yaroslava Saienko, Agua Dulce-Ale Hop & Laura Robles, Danae Palaka, Atsuko Hatano, FUJI|||||||ITA, The Space Lady **Wasserspeicher** Jasmine Guffond, Jason Kunwar, Limpe Fuchs, Maika Garnica, Başak Günak, Cerys Hafana, Christina Kubisch, Victoria Alexandrova **KINDL** Elaine Howley, Erwan Keravec, Adriaan de Roover, Ulla **Museum Europäischer Kulturen** Carme López, María Rodés, Ubaldo **Musikbrauerei** Evicshen, James Blackshaw, Mayssa Jallad **Collegium Hungaricum** KUUNATIC, OHYUNG, Szilvia Bognár, Róbert Kerényi, Masayoshi Fujita, Thorn Wych

PHILIPPE  
MANOURY

# DIE LETZTEN TAGE DER MENSCHHEIT

URAUFFÜHRUNG:  
27. JUNI 2025



OPER /  
KÖLN



Stadt Köln

# POSITIONEN 143

02/2025 Extrem gemischter Chor

- 6        **Impressum**
- 7        **Editorial**
- 9    I    **Extrem gemischter Chor**
- 10    **Chorgemeinschaft und »Volksgemeinschaft«. Stimmt du mit ein?**  
von Rosa Klee
- 22    **Chor als Widerstand. Salomé Voegelin im Gespräch mit Kalas Liebfried**  
**über klangliche Koexistenz, Zuhören und Verantwortung**
- 32    **Die Liebhaberinnen oder: Empathie als musiktheatrale Praxis**  
von Ulrike Hartung
- 46    **Im Chor bist du mehr als ein ›Ich‹. Chinas Chöre im Kampf**  
**gegen Leistungsdruck und Wachstumszwänge**  
von Fabian Peltsch
- 54    **Chöre als Spiegel der Gesellschaft. Verhandlung**  
**geschlechtsspezifischer Gewalt in Südafrika**  
von Lena van der Hoven
- 64    **»... im Körper, vom Körper, durch den Körper«.**  
**Ein Interview mit dem Psychedelic Choir**
- 70    **Analyse: *Log Book*. Ein Musikkartenspiel – im Kollektiv analysiert**
- 87    II    **SPECIAL**  
**SinGeSang-Buch für eine kommende Praxis**
- 105   III   **POSITIONEN**  
**The Psychedelic Choir: Sabotage Manual; CD Landscapes of Memory; NOW!**  
**Festival Essen; Ultraschall Berlin; Marko Nikodijević; Radio Cologne Sound**  
**und Subcontinental Synthesis; Nico Sauer: Carne/Valley; Sonic Matter Zürich;**  
**Dressed In Sound: Sharper than a needle; Tim Brady: Imagine Many Guitars;**  
**Eres Holz: Death; Placentia Bay: Summer of 1941; Iannis Xenakis; Musik über**  
**Stimmen; Michael von Hintzenstern: Klänge des Augenblicks; Jennifer Walshe:**  
**13 Ways of Looking at AI; Clément Vercelletto: L'Engoulevent**

**Positionen. Texte zur aktuellen Musik**

Gegründet 1988 von Gisela Nauck und Armin Köhler  
**Erscheinungsweise** vierteljährlich – Februar, Mai, August, November | 38. Jahrgang  
**Herausgeber** Patrick Becker + Bastian Zimmermann  
**Chefredaktion** Patrick Becker + Bastian Zimmermann  
**Lektorat** Hannes Wagner  
**Gestaltung** Studio Pandan (Ann Richter, Pia Christmann, Vreni Knödler) [www.pandan.co](http://www.pandan.co)  
**Cover** Zorka Wollny, Ana Kavalis und Lyllie Rouvière  
 © Evgenia Chetvertkova

**Anzeigen** [marketing@positionen.berlin](mailto:marketing@positionen.berlin)

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

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

**Redaktionsadresse**

Positionen Magazin Bastian Zimmermann, Edelweißstraße 3, 81541 München

**E-Mail** [redaktion@positionen.berlin](mailto:redaktion@positionen.berlin)

[www.positionen.berlin](http://www.positionen.berlin)

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

E-Abonnement Einzelheft 6 €, Jahresabonnement 22 €

ISSN 0941-4711

Positionen ist Mitglied im Netzwerk

Die Rechercheise von Fabian Peltsch wurde unterstützt von:



EUROZINE



GOETHE  
INSTITUT

radialsystem.de

radialsystem.de

**E**ine Woche nach Erscheinen dieses Hefts wird in Nürnberg das Deutsche Chorfest ausgerichtet: 400 Chöre sollen daran teilnehmen – das Singen in der Gruppe ist offensichtlich beliebt wie eh und je, der Hashtag heißt #DeutschlandSingt. Gleichzeitig ist der Abschluss der Arbeit an der 143 mit den Freisprüchen von #Sylt zusammengefallen: Chorsingen verbindet – leider auch die falschen. In der neuen Musik ist es dagegen überraschend still um den Chor: Es gibt zwar Vokalensembles, gemeinsam gesungen wird aber von Vokal-→Solisten«. In einer Zeit, in der das Bedürfnis nach Zusammengehörigkeit wächst, gleichzeitig aber ihre Formen brüchig geworden sind, erfährt der Chor neue Konjunktur. Doch was ist ein Chor? Ein Werkzeug politischer Formation? Oder ein Versprechen, das nicht einlösbar ist? Benjamin von Bebbler und Leo Hofmann haben uns mit ihrem szenischen Konzert für »extrem gemischten Chor« die Anregung für den Titel der Positionen #143 gegeben.

Mit dem Muff von tausend Jahren räumt in diesem Heft gleich zu Beginn Rosa Klee auf und unterzieht das gutbürgerliche Chorsingen einer derart radikalen Kritik, dass am Ende Raum für Neues entsteht. Das braucht dieses Thema auch, denn damit ist der Weg frei für Salomé Voegelin, die im Gespräch mit Kalas Liebfried versucht, eine zukünftige Praxis zu entwickeln, in der der Chor zu einem »Modell für das Zusammenleben« wird. Wie das konkret aussehen könnte, zeigt der Psychedelic Choir, mit dem wir im Nachgang zu einem Konzert ein Interview geführt haben. Es sind Mitglieder dieses Chors, die auf dem Cover dieses Hefts zu sehen sind und von der Fotografin Evgenia Chetvertkova in Szene gesetzt wurden.

Vielleicht gibt es den Chor der Zukunft aber auch schon heute und diese Möglichkeit umrahmen die drei Texte in der Mitte unseres Hefts: Ulrike Hartung schreibt über *Die Liebhaberinnen*, die Musiktheaterinszenierung eines Jelinek-Stücks im nördlichsten Opernhaus der Welt, Lena van der Hoven widmet sich der einzigartigen Chorbewegung Südafrikas und wie sie das Thema geschlechtsspezifischer Gewalt verhandelt. Den Blick nach China, wo Chormusik zwischen Staatspropaganda und Pop-A-Cappella noch einmal in ganz anderen kulturellen Zusammenhängen steht, richtet schließlich Fabian Peltsch, der dank einer Rechercheise des Goethe Instituts vor Ort in eine Musikszene eintauchen konnte, die tatsächlich die Millionen erreicht.

In der Gruppe ist auch unser Beitrag für die neue Analyse-Sektion entstanden, die wir im letzten Heft eröffnet haben: Das Zafraan Ensemble hat mit dem Komponisten François Sarhan ein Musikkartenspiel namens *Log Book* entwickelt, das wir zu sechst gespielt haben. Das Ergebnis ist ein Tischgespräch mit einer Fallhöhe zwischen E-Musik und Ecstasy, dessen Transkript hier zu lesen – und warum eigentlich nicht mit verteilten Rollen nachzuspielen? – ist. Genauso eine Einladung ist auch unser diesmaliges Special: Aus Partituren zusammengestellt hat das Team von Studio Pandan ein *SinGeSang-Buch für eine kommende Praxis* des chorischen Beisammenseins gestaltet, in dem jede Note, jede Linie, jede Fläche zur Geste wird, die wir gemeinsam mit unseren Mündern zum Ausdruck bringen wollen.

Viel Spaß beim Lesen und gemeinsamen Singen wünschen  
Patrick Becker & Bastian Zimmermann



# **Extrem gemischter Chor**



# Chorgemeinschaft und »Volksgemeinschaft«

Wenn »Deutschland singt«, stimmst du mit ein?

ROSA KLEE

**»Wo man singt, da lass dich ruhig nieder,  
böse Menschen haben keine Lieder.«**

**D**ieses Sprichwort brachten mir meine Großeltern bei. Es ist eine Abwandlung zweier Zeilen eines Gedichts von Johann Gottfried Seume aus dem Jahr 1804. Daraus entstand mindestens ein Kanon (dessen Melodie ich nicht kenne), der auch im nationalsozialistischen Deutschland gesungen wurde. Was ist die Aussage? Wer singt, kann nicht böse sein. Wo gesungen wird, ist es sicher, da kann einem nichts passieren. Mit diesem Kriterium kann man Gefahren in der Fremde abschätzen. Wo man (gemeinsam) singt, sind die Menschen gut – zumindest nicht böse. Vielleicht »machen« das Singen sie sogar zu guten Menschen.

Singen und Moral scheinen jedenfalls eng verknüpft zu sein. Auch deshalb fanden meine Großeltern es toll, dass ich Musik mache. Als wenn ich schon allein damit etwas Gutes täte – oder etwas für den Frieden. Als wenn es keine Soldatenlieder und Militärmärsche gäbe. Eine ordentliche Verdrängungsleistung. Ich hatte bezüglich der weißen Weste der Musik bald so meine Zweifel, spätestens als die NPD Schulhof-CDs verteilte. Und dass die böse waren, war zumindest um mich herum Konsens. Aber der »Banalität des Bösen« gegenüber setzt dann doch oft ungläubiges Erstauen bis Leugnung ein »Was, der XYZ soll jetzt ein Nazi sein? Das kann ich

gar nicht glauben, der ist doch so nett.« Wenn Musik im Spiel ist, wirkt genau diese kognitive Dissonanz – man kriegt das nicht zusammen: »Aber die XYZ macht doch so schöne Musik / hat doch so tolle Musik geschrieben / singt doch so schön! Das ist dann bestimmt nicht so gemeint.«

Es ist natürlich Quatsch, dass (gemeinsames) Singen an sich irgendwie mit Gutheit zusammenhängt. Dennoch ist diese Haltung zu Musik und Singen sehr verbreitet. Gerade in der Vokalmusik scheinen sich die Guten zu tummeln. Zähl halten sich Vorstellungen wie etwa, dass Singen im Chor irgendetwas in der Welt besser mache, oder uns zu besseren Menschen; wohl kaum – jedenfalls nicht automatisch. Deshalb ziehe ich dieses geflügelte Wort heran, weil es als Chor-Ideologie weiterhin anwesend ist und Politik macht.

Versteht mich nicht falsch, ich singe richtig gern mit anderen zusammen, auch in Chören. Für mich macht es mein Leben schöner, dass so etwas existiert. Ich sehe großes emanzipatorisches und liebevolles Potential im gemeinsamen Musikmachen. Als Antifaschistin ist es mir aber nicht egal, was gesungen wird, sowohl musikalisch als auch textlich, wie gesungen wird, wer überhaupt singt, wie sich aufeinander bezogen wird, wie man Entscheidungen trifft, wie mit Herrschaft und Diskriminierung umgegangen wird, wie sich Individuum und Kollektiv zueinander verhalten, worauf die ›Chorgemeinschaft‹ beruht, warum gesungen wird, für wen oder was.

Ich erinnere mich an wunderschöne wie ungenießbare Erfahrungen mit Chorsingen und der Chorwelt. Es gibt unhinterfragbare Herrschaftsstrukturen, unermüdliches Festklopfen, Nachsingen und Wiederholen einer Zwei-Geschlechter-Ordnung, rassistische und sexistische Lieder, Witze und Stereotypen. Die Bewahrung von Tradition scheint oft wichtiger als deren Reflexion – irgendwie hängt da immer wieder geistig das Geweih an der Wand. Den Chor gibt es oft nur mit Leiter\*in/Dirigent\*in, mit Disziplin und Konformität – mal mehr, mal weniger konsensuell. Der Grad der Professionalität des Ensembles – Laienchor, Profichor (auch manchmal vornehm ›Vokalensemble‹ genannt) oder alles dazwischen – ist dafür nicht entscheidend.

Mal geht es mehr um ›die Musik‹, mal mehr um ›die Gemeinschaft‹. Mal soll es ›den Leuten‹ Spaß machen, mal soll die Tätigkeit / die Arbeit im Chor das Werk ehren (oder Gott). Mal soll der Gesang mehr nach außen oder mehr nach innen wirken – Sprechchöre auf Demos, Fangesänge beim Fußball, Mitsingen auf Partys und Konzerten, am Lagerfeuer, betrunken mit Bollerwagen, #layla, #männer.

Und da soll ich mich ruhig niederlassen? Da ist schon auch Böses dabei. Aber vielleicht sind das dann keine ›richtigen‹ Lieder, vielleicht zählt das dann nicht als ›richtiges‹ Singen? Steigt die moralische etwa mit der musikalischen Qualität? Und kann sich so die bürgerliche Hochkultur als moralisch ›besser‹ darstellen? Es wäre witzlos, mich hier in die Empörung über ›Vorfälle‹ wie auf #sylv einzureihen, um zu beweisen, dass böse Menschen doch Lieder haben. Das ist klar. Ich will meinem diffusen Unbehagen tiefer auf den Grund gehen, und sehe mir dazu lieber die ›bürgerliche Mitte‹ an, den scheinbaren Konsens über das Singen in Gemeinschaft, und darüber, was es kann und soll.

## Gemeinschaft von Gleichgesinnten

Das Selbstverständnis des Sächsischen Chorverbands beginnt so: »Vieles ist in einer Gemeinschaft Gleichgesinnter leichter, geselliger und letztlich auch fröhlicher«.

Oh, ja. Nur: Welche Gesinnung ist gemeint? Bei den Bundestagswahlen im Februar war die AfD in Sachsen mit Abstand stärkste Kraft, rund 40 Prozent der Wahlberechtigten haben diese faschistische Partei gewählt. Also wird solche Gesinnung wohl auch dominant in den Mitgliedschören sein – oder sind gerade sie der Hort der (Basis-)Demokratie, weil das Singen magische Kräfte hat? In diese Gemeinschaft möchte ich nicht einstimmen. (Tue es aber doch: Danke lieber SCV für die sehr gute und günstige Chorleitungsausbildung! Im Ernst.)

Ruhig, Brauner, die hier gemeinte Gesinnung ist ja eine unpolitische. Im »Leitbild« des Verbands heißt es: »Der Sächsische Chorverband e.V. ist eine starke Gemeinschaft, die den Chorgesang im Freistaat Sachsen fördert«. Es geht dem Verband also nicht um einen Inhalt, sondern um das Chorsingen an sich – aber warum oder wozu? Das bleibt scheinbaren Selbstverständlichkeiten überlassen, also: das wissen wir doch alle.

Was tun bei rechtem Denken und Handeln im Chor? Ich kenne einen Fall, in dem rechte Hetze im Chor-Chat stattfand, und wo das Problem dann ›gelöst‹ wurde, indem ›Politik‹ insgesamt verboten wurde. Diejenigen, denen es nicht passt, gehen weg – und dann? Singt man zusammen weiter Volkslieder. Eigentlich steckt hier wichtiges demokratisches Potential: Chöre und Chorverbände sind zivilgesellschaftliche (zumeist Freizeit-) Institutionen, und wo, wenn nicht gerade in solchen Zusammenhängen und Beziehungen ist Dissonanz zu organisieren?

Schön ist zum Beispiel am mehrstimmigen Singen, dass man übt, wie Leute Unterschiedliches singen können, und es trotzdem – nein,



Webseite  
des Sächsischen  
Chorverbands

»deshalb« – schön (oder interessant) klingt. Verunsichert es mich, gleiche ich mich an, wenn die Person neben mir etwas anderes singt? Kann ich die Verschiedenheit nur aushalten, weil das Notenblatt es nun einmal vorgibt? Muss man weghören, die Anderen ausblenden, um weiter die eigene Stimme zu singen? Da lässt sich viel über Individuum und Gruppe (ver-)lernen/einüben/verändern.

Oft klingt es, als sei nicht nur das Singen, sondern auch ›Gemeinschaft‹ an sich schon ›gut‹. Aber gibt es nicht sehr verschiedene, auch sehr gruselige, Formen von Gemeinschaft? Was macht sie aus? Ich sehe Aufrufe zu singenden Massenaufmärschen, wie das diesjährige Chorfest mit seinen »Stimmen der Vielfalt« in Nürnberg, oder das deutschlandweite gemeinsame Singen am 3. Oktober und eine Art antifaschistischer Ekel meldet sich. Oder ist es ein hochkulturell-pikiertes? Ist es nicht super, wenn alle zusammen singen und Harmonie erleben? Stehe ich nicht eigentlich auf musikalische Partizipation?

## Stimmen der Vielfalt



Deutscher  
Chorverband:  
Vielfalt

»Vom 29. Mai bis 1. Juni 2025 ist Nürnberg ganz Chor!«, denn dort findet das Deutsche Chorfest unter dem Motto »Stimmen der Vielfalt« statt. Was passiert da – außer feschen Wortspielen? Die Webseite erklärt:

**Vielfalt – dahinter steht für den Deutschen Chorverband die Überzeugung, dass**

- Jede und jeder singen kann und singen darf,
- Singen in Gemeinschaft zur Entfaltung der Persönlichkeit beiträgt, das Chorwesen [...] einen wichtigen Beitrag zur Stärkung des sozialen Zusammenhalts und zur Vermittlung demokratischer Grundwerte leistet,
- Chöre Begegnungsmöglichkeiten schaffen für Menschen unterschiedlicher Generationen (und Geschlechter), unterschiedlicher (sozialer und ethnischer) Herkunft, unterschiedlichen Glaubens, unterschiedlicher Meinungen, unterschiedlicher physischer und kognitiver Fähigkeiten, unterschiedlicher sexueller Orientierung und Identität.

Hier geht es um die *Entfaltung der Persönlichkeit*, also von Einzelnen, nicht nur um eine Gemeinschaft, in der man aufgehen soll. Das ist schonmal etwas. Unterschiedliche Voraussetzungen werden benannt, wenn auch nicht Herrschaft, Ausbeutung und Ungerechtigkeit: *unterschiedlicher (sozialer und ethnischer) Herkunft* oder *sexueller Orientierung und Identität* bedeutet ja in einer queer-feindlichen, rassistischen Klassengesellschaft etwas anderes, als *unterschiedlicher Meinungen* zu sein. Aber ja, im besten Fall können sich tatsächlich Verschiedene im Chor begegnen und (Basis-)Demokratie lernen/üben.

Der Brandenburgische Chorverband dagegen erklärt den gesundheitlichen Nutzen des Chorsingens. Er wirbt auf seiner Website fürs Singen unter Verweis auf Faktoren wie höhere Lebenserwartung oder die Ausschüttung von Glückshormonen.<sup>1</sup> Eine der zeitgemäßen neoliberalen Varianten, den *individuellen* Nutzen des Chorsingens zu beschreiben.

## Traum von Einigkeit



Webseite von  
Deutschland singt  
und klingt

Weniger nach individueller Entfaltung und wieder mehr nach ›Gemeinschaft‹ klingt das hier: Der Verein Deutschland singt und klingt veranstaltet zum fünften Mal die Aktion ›Deutschland singt‹ zum ›Tag der deutschen Einheit‹, dem 3. Oktober. Überall in Deutschland sollen an diesem Tag möglichst gleichzeitig die gleichen Lieder gesungen werden. Das soll insgesamt eine ›musikalische Danke-Demo‹ ergeben.

Die Lieder 2025 sind: ›Wind of Change‹, ›Bunt sind schon die Wälder‹, ›Über sieben Brücken‹, ›Großer Gott, wir loben dich‹, ›Griechischer Wein‹, ›Go down, Moses‹, ›Hevenu Shalom Alechem‹, ›We Shall Overcome‹, ›Von guten Mächten‹, ›Bruder Jakob‹. Für den Abschluss empfiehlt man die deutsche Nationalhymne und die Europahymne. Man könne außerdem Lokalkolorit (›Sound of Heimat‹) ergänzen, zum Beispiel etwas mit Zither im Erzgebirge. Das Vorprogramm könne aus Grußworten oder ›Zeitzeugen‹-Gesprächen bestehen, außerdem wird das Singen der



1 Website des  
Brandenburgischen  
Chorverbands,  
Startseite:  
chorverband-brb.de/

eigens für die Aktion geschriebenen »Deutschland-singt-Hymne« mit dem Titel »Die Hoffnung lebt zuerst« vorgeschlagen.

Was ist der Sinn der Aktion? Als zu lösendes Problem wird benannt, dass es an vielen Orten »bisher keine öffentliche Feiertradition der Bevölkerung« zum Tag der Deutschen Einheit gäbe. Weil Singen »Menschen kraftvoll verbindet und Zuversicht schenkt« und »uns allen gut« tut, soll dieser Tag mit einem offenen Singen (es wird betont: »Kein Konzert«) auf Marktplätzen gefeiert werden. Lokale Chöre, Bands, Kapellen, Kirchen usw. können gern mitmachen, möglichst viele sollen »schon in der Vorbereitung aktiv beteiligt werden« und sich vernetzen – »eine breite Bevölkerungsschicht und möglichst alle Generationen« sollen mobilisiert werden. »Die Freude am gemeinsamen Singen allseits bekannter Lieder verbindet die unterschiedlichen Kulturen in unserem Land«. Die relevanten Unterschiede zwischen Deutschen scheinen also »Generationen« und »Kulturen« zu sein. Wie wird die Mehrheit der Singenden das Lied »Griechischer Wein« verstehen und empfinden? Als Mitgefühl mit der Gastarbeiter\*innen-Geschichte, eigene Betroffenheit, Soundtrack zu Abschiebungsfantasien, oder Sauf-Schlager? »We Shall Overcome« die CDU oder was soll überwunden werden? Auf jeden Fall auch die Schranken zwischen Kirchenmusik, Pop, Schlager und Volkslied – (eigentlich cool, hat Potential, aber...) in diesem Kontext werden sie alle Deutsche Vereinigungsmusik.<sup>2</sup> Deutschland will »Frieden für alle«, aber möchte nach der »Asche« schon auch mal wieder »der helle Schein« sein. Was auch immer du tust, Deutschland, gute Macht, Gott (die Grenzen verflüssigen sich bei diesem Musikprogramm zu diesem Anlass) »erwarten wir getrost was kommen mag«. »Vor dir neigt die Erde sich und bewundert deine Werke«. »Und reichst du uns den schweren Kelch, den bitteren, des Leids, gefüllt bis an den höchsten Rand, so nehmen wir ihn dankbar ohne Zittern aus deiner guten und geliebten Hand«. »Schenk nochmal ein«. »Junge Winzerinnen winken und beginnen deutschen Ringeltanz«, ding dang dong.

Als Zeichen der Hoffnung sollen Kerzen in den Händen gehalten werden. Verbindendes Element aller Veranstaltungen soll der »Dank« sein – an die mutigen Ostdeutschen, die die Friedliche Revolution gemacht haben. Oder war es vielleicht gar nicht menschengemacht, dieses »Wunder der Friedlichen Revolution«? Die ganze Aktion soll »ein Zeichen der Dankbarkeit und Einheit« setzen. Danke, liebe Osis, dass wir jetzt endlich wieder »ein« deutsches Volk und nicht mehr gespalten sind, obwohl wir unterschiedlich viel Lohn bekommen. Danke, dass eure partikuläre sozialistische Singebewegung nun in einer deuschnationalen aufgegangen ist; dass es statt des Oktoberklubs nun das Oktober-Einheitssingen gibt.

»Zusätzlich feiern wir in diesen Tagen über 75 Jahre Frieden – ein einzigartiges nationales Glück, das zusätzlich zur Dankbarkeit anregt«. Die Befreiung vom Nationalsozialismus als »einzigartiges nationales Glück« zu bezeichnen ist schon ein starkes Stück – als wäre das alles Schicksal oder ein freundlicher Wetterumschwung gewesen. (Wenn man sich in Dresden realitätsnäher bei den Alliierten für Bomben bedankt, wird man gelyncht.)

2 Es folgt eine Collage aus Songtext-Zitaten der Deutschland-singt-Lieder

Man kann die christliche und bürgerliche (und westdeutsche, denn die Osis müssen sich ja nicht selber danken) Prägung des Ganzen spüren. Danke für diesen guten Morgen, danke für meine Arbeitsstelle, danke für jedes kleine Glück... und für die Musik. Die Aktions-Hymne »Die Hoffnung lebt zuerst« von 2021 klingt sehr nach geistlichem Pop und ist tatsächlich komponiert, getextet und produziert von Leuten aus christlichen, teils freikirchlichen Kreisen.<sup>3</sup> Es geht im Text aber nicht explizit um Gott, nur in Anspielungen, und man hofft: Na, worauf hoffen wir denn nun? Endlich kommt die Auflösung in der dramatischen Bridge:

**»Ein Traum bringt uns zusammen. (Männer-Recall: Ein Traum von Einigkeit)  
Wir hoffen nicht allein (Männer-Recall: Wir hoffen nicht allein)  
und schließen dabei dieses ganze Land (Frauen-Recall: dieses Land in)  
in unsre Hoffnung ein, in unsere Hoffnung ein!«<sup>4</sup>**

Einigkeit also. Männer und Frauen. Was uns zusammen bringt, was uns eint, ist die Einigkeit. Diese einzige Tautologie ist die Utopie, das Ziel des Hoffens, des Betens, des Singens. Im Grunde wird dieses Ziel auch im Singen (im gemeinsamen Tun, Arbeiten, (Re-)Produzieren) schon verwirklicht. Im gemeinsamen Singen performen/fühlen/sind wir bereits die Deutsche Einheit, um die es geht.

## **Wo ein Chor singt, bezweifle seine Lieder, »Deutsche Volksgemeinschaft« Nie, nie wieder!**

Gemeinschaft und Einheit haben sich, zumal in Deutschland, immer darauf untersuchen zu lassen, wie nah oder fern sie der nationalsozialistischen »Volksgemeinschaft«-Ideologie stehen. Statt »Gut« und »Böse« zu definieren, will ich hier in so etwas wie emanzipatorisch und regressiv unterscheiden, in demokratisch und faschistisch, oder: auf befreite, klassenlose, herrschaftslose Gesellschaft ausgerichtet, oder aber auf völkische Gemeinschaft.

In Verbindung mit Chorsingen lohnt ein Blick auf die Jugendmusikbewegung in der Weimarer Republik – z. B. mit Dorothea Kollands Untersuchung von 1979.<sup>5</sup> Die (musik-)politischen Haltungen dieser Bewegung der 1920er Jahre zu untersuchen ist unter anderem relevant, weil diese Jugendlichen dann die Erwachsenen ab 1933 waren. Daneben prägen – so behaupte ich – die dort entwickelten Ansätze bis heute die Musikpädagogik und den öffentlichen Diskurs über Musik.

Die Jugendmusikbewegung bestand aus verschiedenen Strömungen, unter denen sich demokratischere und faschistischere ausmachen lassen. Dorothea Kolland untersucht als zwei Pole der Auseinandersetzung v. a. die »Musikantengilde« und den »Finkensteiner Bund«.<sup>6</sup> Trotz aller

3 Youtube:  
»Die Hoffnung lebt zuerst | Die »Deutschland singt«-Hymne für alle«. Hochgeladen am 21.10.2021.  
www.youtube.com/watch?v=h1zaJsU9Q0g  
Text: Manfred Siebald, Musik: Christian Schnarr, Bearbeitung: Christian Schnarr & Jan Primke  
© 2021 pro Creation Sound, Herne

4 Website von »Deutschland singt«, Textheft: 3oktober.org/textheft/

5 Dorothea Kolland: Die Jugendmusikbewegung. »Gemeinschaftsmusik« – Theorie und Praxis. Stuttgart: Metzler 1979.

6 Diese Differenzierung hebt Kollands Arbeit von Theodor W. Adornos in den 1950er Jahren bitter nötigen, aber pauschalen Kritik an der Bewegung ab. Seine Positionen lassen sich unter anderem nachlesen in seiner »Kritik des Musikanten« oder in »Zur Musikpädagogik«, z. B. in: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1956.

Unterschiede kann man feststellen, dass sich die verschiedenen Strömungen in der Betonung von »Gemeinschaft« treffen. Ein Begriff, der dann zunehmend exklusiv verstanden und ethnisch definiert wurde. Wie Kolland zeigt, hatten sich spätestens 1931 die faschistischen Kräfte in der Bewegung durchgesetzt – auch deren musikalische Ansichten und Qualitätskriterien.

Im Großen und Ganzen war die Jugendmusikbewegung Teil der neokonservativen Bewegung in der Weimarer Republik. Diese beklagte den Verfall der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft und beschwor demgegenüber eine als natürlich und ursprünglich vorgestellte ›Gemeinschaft‹. Auch hiervon gab es zunächst sowohl fortschrittliche als auch rückschritt-

Über Gemeinschaft könne man nicht sprechen,  
man müsse sie fühlen. Das ginge besonders  
gut mit Musik – und die könne man nicht verstehen,  
sie würde sonst Schaden nehmen.

liche Auffassungen. Bald dominierte das Bild einer »deutschen Volksgemeinschaft«, die alle (rassistisch definierten) Deutschen über alle (auch Staats-)Grenzen hinweg vereinen würde.

Es war vor allem eine kleinbürgerliche Bewegung – Leute, die sich von der großbürgerlichen Kultur ausgeschlossen fühlten, und sich gleichzeitig von den Arbeiter\*innen abgrenzten. Diese Bewegung floh vor der gesellschaftlichen Realität, kapitalistischer Ausbeutung und demokratischem Durcheinander, und suchte eine heile Welt in der (Projektion auf) Natur, der Vorstellung einer noch unversauten Vergangenheit oder eben in der Musik, im Lied. Der realen Vereinzelung und Konkurrenz setzte man eben nicht die Überwindung der patriarchalen Klassengesellschaft entgegen, sondern eine romantische Vorstellung von Gemeinschaft, in der der Einzelne in einem größeren Ganzen aufgeht, das Ich im Wir abgegeben werden kann. So würden alle Herrschaftsverhältnisse, sozialen Differenzen und Konflikte ausgehebelt – solange man denn ›deutsch‹ ist. Diese Volksgemeinschaft hat nie wirklich existiert, sondern war ein Idealbild, das es ermöglichte, viele Einzelne für eine Sache zu mobilisieren. Chöre wurden sich dabei vorgestellt als Zellen, aus denen organisch die erstrebte ›Volksgemeinschaft‹ wachsen bzw. wiedererwachen könne.

Sowohl in der neokonservativen Bewegung allgemein als auch in der Jugendmusikbewegung im Speziellen herrschte eine irrationalistische Haltung vor – eine Abwertung des Denkens gegenüber dem Fühlen. Über Gemeinschaft könne man nicht sprechen, man müsse sie fühlen. Das ginge besonders gut mit Musik – und die könne man nicht verstehen, sie würde sonst Schaden nehmen.

Gemeinsam war den verschiedenen Strömungen die Verzweiflung an der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft – damals wie heute verständlich. Sie unterschieden sich aber darin, worin genau man das Hauptproblem

sah, und wovon man sich nun Besserung erhoffte. Polarisiert ausgedrückt: Strebt man mit der Arbeiter\*innenbewegung die soziale Revolution und Veränderung der materiellen Verhältnisse an, oder versucht man, wirtschaftliche Ausbeutung durch Umdenken zu beheben, eben durch die mystische Vorstellung einer ›deutschen Volksgemeinschaft‹?

Die Jugendmusikbewegung sah den Ausweg im gemeinsamen Singen. Musik hatte für sie eine besondere »gemeinschaftsbildende Kraft«, die Klassenunterschiede überwinden könnte – vor allem das gemeinsame Singen, vor allem das von »Volksliedern«. Oder anders: Jene Musik galt für sie als wünschenswert, der »gemeinschaftsbildende« Wirkung zuge-  
traut wurde – »Gemeinschaftsmusik«. Diese wurde der bürgerlichen Musik-  
kultur und dem kapitalistischen Markt entgegengestellt. Als wenn das  
gemeinsame Chorsingen auf einer »Singwoche« – eine Art völkisches

Nationalismus ist bei diesem »nationalen  
gemeinsamen Projekt« nicht nur »Unterton«,  
es ist der Grundton der ganzen Harmonie.

Erweckungserlebnis – einfach aus der kapitalistischen Klassengesellschaft herausgehüpft wäre. Die bürgerliche Musikkultur mit ihrem Genie-,  
Virtuosen- und Konzert-Getue wurde als für die »Gemeinschaft« untaug-  
lich befunden: Musik sollte für alle da sein. Hier sieht man am deutlichsten  
die demokratischen/emanzipatorischen Impulse der Bewegung. Außerdem  
wollte man nichts mit dem Schund zu tun haben, der auf den Markt  
kommt, sondern man wollte »Gebrauchsmusik«, wobei nur bestimmte  
Arten des Gebrauchs akzeptiert wurden. Am Kapitalismus wurde eigent-  
lich ausschließlich die Zirkulationssphäre und der Tauschwert von (z.B.  
Musik-)Waren auf dem Markt kritisiert – eine Art der Wirtschaftskritik,  
die immer zum Antisemitismus tendiert. Dabei haben auf dem kapitalisti-  
schen Markt gekaufte Waren ebenfalls einen Gebrauchswert, vieles taugt  
beispielsweise zum Vergnügen. Worum es hier ging, war allerdings der  
Gebrauchswert zur Herstellung der (Volks-)Gemeinschaft. Dieser wurde  
bevorzugt alten Volksliedern und Chorgesang und damit verbundenen  
Erlebnissen zugetraut. Mit ihnen wurden Vorstellungen von Echtheit und  
Ursprünglichkeit verknüpft, oder dass sie die magische Kraft hätten, das  
»Volkstum«, die schlummernde »Volksseele« wiederzubeleben.

Was für diese kleinbürgerliche Bewegung ebenfalls keinen Gebrauchswert  
hatte, waren die Lieder der Arbeitermusikbewegung. Trotz mancher  
Berührungspunkte kamen diese Bewegungen nicht zusammen, denn die  
Arbeiter\*innen waren aus irgendeinem Grund schon der Meinung, dass  
es Klassen gibt und Klassenkampf nötig ist. Aus proletarischer Sicht  
lässt sich die klassenlose Gesellschaft nicht einfach herbeireden oder gar  
zusammen herbeisingen. Statt Realitätsflucht versuchte die Arbeiter\*in-  
nenbewegung, die gesellschaftlichen Verhältnisse wirklich zu verändern –  
auch gegen (klein- oder groß-)bürgerliche Interessen. Solche »spaltenden«

Ansichten waren nun für die Jugendmusikbewegung wahrlich nicht »gemeinschaftsbildend«. Auch kam ihnen in den Texten der Arbeiterlieder zu viel Realität vor (Armut, Not, Hunger, Krankheit, Elend), was nun nicht gerade die Volksgemeinschaft stärkt, wenn man sowas singt. Lieber sollte es um Natur und Hoffnung und Kraft und Freude gehen.

Insofern propagierte die Jugendmusikbewegung eine Musik für alle, die aber dann doch nicht für alle war. Demokratisch wird etwas nicht allein dadurch, indem man behauptet, alle könnten mitmachen. Wenn man Gemeinschaft mit Blut und Boden und Natur verknüpft, wenn man sie völkisch, rassistisch, antisemitisch definiert – und eben das war Gemeinschaft im Gegensatz zu ›Staat‹ und ›Gesellschaft‹ – dann gehören nun mal nicht alle dazu. Wenn man gern Chef und Arbeiter in einer völkischen, rassistischen, antisemitischen Gemeinschafts-Idee verschmelzen will, wenn man gesellschaftliche Widersprüche, Konflikte, Ungerechtigkeiten mit Liedern zukleistert und das Ergebnis »unpolitisch« nennt, dann ›ist‹ genau das die eigene Politik. Und wenn die Arbeiter zu politisch sind, dann sind sie eben raus.

Bei »Deutschland singt« heißt es: »Kirchen als verantwortliche Mitveranstalter vor Ort helfen populistische Trittbrettfahrer\*innen zurück-zuhalten und parteipolitische Vereinnahmung zu vermeiden«. Nicht mal hier wird gegen Faschismus Stellung bezogen – das Problem heißt »Populismus«, sie hätten auch »Extremismus« schreiben können, egal ob links oder rechts, man möchte sich politisch nicht positionieren. Und was macht gerade die Kirchen zu antipopulistischen Expert\*innen? Es sollen »Basisveranstaltungen« sein, »(nicht ›von oben befohlen‹, aber als Angebot zur Partizipation an einem nationalen gemeinsamen Projekt)«, wobei »gemeinsam mit anderen unter uns lebenden Kulturen fröhlich ohne nationalistischen Unterton gefeiert werden kann«. Moment, was? *Wir*, mit *anderen unter uns lebenden Kulturen* – wer ist das denn? Wird dieses deutsche ›Wir‹ kulturrassistisch bestimmt? Die nationalistische Volks-Basis macht hier Deutsche Einheit von unten. Nationalismus ist bei diesem *nationalen gemeinsamen Projekt* nicht nur *Unterton*, es ist der Grundton der ganzen Harmonie.

## **Singen wir, auch im Sinne der Lieder, die elende Klassengesellschaft nieder**

Nichts gegen gemeinsames Singen, nichts gegen schöne geteilte Momente mit anderen Menschen, nichts gegen Gefühle. Wirklich – ich will das! Die Abwertung von Körper und Gefühl und deren Entgegensetzung zu rationalem Denken ist nur die andere Seite der (einseitigen) Medaille. Aber ich habe etwas gegen Irrationalismus, die Ablehnung von kritischer Auseinandersetzung, und gegen eine ungerechte, exklusive ›Gemeinschaft‹

(genauso gegen eine ungerechte, exklusive Musik!). Angesichts dessen sollten wir uns als Antifaschist\*innen der Spaltung schuldig machen, statt einzustimmen. Sorry, ich bin selbst Fan davon, wenn alle harmonisch miteinander sind, aber Frieden geht einfach nicht ohne Gerechtigkeit.

In den 1920er Jahren war es nicht schon von vornherein klar, dass diese Musikbewegung in den Faschismus münden würde. Es gab, wie

## Ist eine antifaschistische Chor-Praxis möglich?

Dorothea Kolland zeigt, auch andere, emanzipatorische Möglichkeiten und Tendenzen. Solche gibt es auch heute. Ist eine antifaschistische Chor-Praxis möglich? Sie müsste sich signifikant von denjenigen großen Teilen der Jugendmusikbewegung unterscheiden, die dann nahtlos in die NS-Volksgemeinschaft übergangen, oder die sogar ihre Vorreiter waren.

Besonders antifaschistisch gerät chorisches Handeln nicht allein durch linke Texte. Aber wie dann? Müssen Linke lauter sein oder noch einstimmiger als ›die‹ oder schlagen wir sie durch Zartheit und Verschiedenheit? Jedenfalls ist – wie schon in den 1920er Jahren – kein Blumentopf zu gewinnen durchs Festhalten an der ungerechten, exklusiven und ›unpolitischen‹ bürgerlichen Musikkultur.

Eine zentrale Frage, sozusagen für den Faschismus-Faktor, wäre, was für eine Art des Zusammenseins es ist bzw. welches Ideal man davon hat.

Wie sind die Verhältnisse zwischen den Tönen und Stimmen und Lautstärken – und unsere Verhältnisse untereinander?

Wie kommt man, wie singt man zusammen?

Üben wir dabei ganz praktisch Basisdemokratie und die Herstellung von Gerechtigkeit ein, oder das Gegenteil davon?

Wie wird mit Pluralität, Vielstimmigkeit umgegangen?

Wie ist das Verhältnis zwischen Besonderem und Allgemeinem, Teilen und Ganzem, Individuum und Kollektiv?

Wodurch wird das Ganze zusammengehalten?

Wie viel vom Besonderen muss weg – für die Sache, die Einheit, die Gemeinschaft?

Welche Musik machen wir eigentlich, was ist der musikalische Inhalt?<sup>7</sup>

Wie funktioniert der Chor/das Zusammensingen organisatorisch, strukturell?<sup>8</sup>

Wer singt hier zusammen und wer ist nicht dabei?

Für wen wird gesungen, und in welchen Formaten?

Ist die kritische Reflexion gegenüber dem Fühlen von Gemeinschaft und Musik abgewertet?

Wollen Leute gern ihr Ich im Wir verlieren?

Wird so getan, als würden (oder sollten) Singen/Chorarbeit abseits der Politik stattfinden?

Wird damit demokratische, emanzipatorische Veränderung blockiert?

7 Wer wählt das wie aus? Welche ästhetischen Auffassungen und Urteile gibt es? Wie ist die Haltung zu Musik überhaupt, was wird unter ›Musik‹ verstanden, wie wird ihr Sinn verliehen? Was wird als Repertoire befürwortet/abgelehnt und warum?

8 Gibt es eine Chorleitung, wie legitimiert sich ihre Macht, und was ist ihre Rolle? Hat sie ein imperatives Mandat, rotiert diese Aufgabe? Auf welchen ›Schlag‹ müssen alle zusammenkommen? Wie werden Entscheidungen getroffen, von wem, worüber? Was ist veränderlich und was nicht? Wie wird mit Konflikten und Kritik umgegangen? Wird irgendwer bezahlt, von wem und welche Konsequenzen hat das? Wem gehört der Proben-Raum?

Warum singt man überhaupt, oder warum zusammen?  
 Was ist die Motivation, und gibt es ein Ziel, einen Zweck?  
 Wird für Deutschland oder ›als‹ Deutschland gesungen?  
 Will man durch Singen magisch Einheit herstellen, Deutschland ›zum  
 Klingen bringen‹?

Die erwähnten Chor-Events sollten im Einzelnen und in der Praxis beurteilt werden, nicht nur ihrer Aufrufe und der proklamierten Ideologien. Wer weiß, was davon vielleicht nur Antragsprosa ist, um die eigene Systemrelevanz zu beweisen, weil man von Fördermitteln abhängig ist. Aber welche Erfahrungen machen die Partizipierenden wirklich? Werden alle zu einem deutschen Einheitsbrei, bestehend aus neoliberalen Individuen mit kurzer und nur scheinbarer Konkurrenzpause? Begegnen sich tatsächlich Menschen als Einzelne und Unterschiedliche, knüpfen Beziehungen und haben einfach mal so richtig unnützen Spaß zusammen? Die, die da am 3. Oktober zusammen singen, helfen die sich dann auch gegenseitig beim Asylantrag, im Haushalt, bei der Transition, raus aus gewalttätigen Beziehungen, bei Armut, Krankheit und Wohnungslosigkeit? Unterstützen sie den Arbeitskampf, den Streik, die Kinderbetreuung, die Pflege, die Besetzung, die Sabotage, die Pride der anderen? Dann würde es auf wirkliches Gemeinsames abzielen, nicht nur auf ein Bild von Gemeinschaft im Moment des Singens, als Flucht vor der Realität. Würden wir uns im Chor zur Überwindung von Herrschaft verabreden – aber wirklich! – würde das wiederum auch der Musik gut tun. Das würde die Ungleichheiten nicht vertuschen, sondern verändern, und das würde erst wirklich die Möglichkeit schaffen, dass alle gleichberechtigt an Musik teilhaben könnten. Andere Lieder brauchen andere Verhältnisse. Welche Musiken und welche musikalischen Praktiken lassen uns wirklich alle Stimmen hören? ■

Rosa Klee spielt gern mit Worten und Tönen. Sie ist Musikerin und Philosophin (M.A.) und lebt in Dresden. Selbstständige feministische Klavierlehrerin und Gewerkschaftsmitglied in der Freien Arbeiter\*innen Union (FAU). Als Sängerin ist sie solistisch und in verschiedenen Chören unterwegs.



# Chor als Widerstand

Salomé Voegelin im Gespräch über klangliche Koexistenz, Zuhören und Verantwortung

KALAS LIEBFRIED

**S**eit Komponist:innen wie Pauline Oliveiros oder John Cage ein ganzheitlicheres und offeneres Verständnis von Musik und Klang verfolgen, gibt es immer mehr Stimmen in der neuen Musik, die diese nicht nur von der Partitur, vom Visuellen aus denken, sondern den Klang an sich in den Mittelpunkt stellen. Salomé Voegelin gehört zu diesen unermüdlichen Klangforscher:innen und Autor:innen, die sich mit genau solchen Fragestellungen beschäftigt: Wie kann man über Musik sprechen und schreiben, wenn das Bild fehlt? Wie können wir uns im Musizieren zueinander verhalten und welche Rolle spielen unsere Körper dabei? Im Interview mit Kalas Liebfried spricht sie darüber, über Chorpraxis, Vogelgesang und die Relationalität des Klangs.

**KALAS LIEBFRIED** Heute scheinen sich Stimmen immer weiter von ihren Ursprüngen zu lösen. In dem Moment, wo wir gerade miteinander sprechen, wird unser Gespräch durch

Kupferspulen und Membranen vermittelt, in riesigen digitalen Archiven gespeichert und kann leicht von Künstlicher Intelligenz reproduziert werden. Die Stimme, die einst tief in uns verankert war, ist heute gespenstisch, fragmentiert und vielfältig. Wie nimmst Du diesen Wandel wahr? Verändert die Entkörperlichung der Stimme die Art und Weise, wie wir einander zuhören und miteinander in Beziehung treten?

**SALOMÉ VOEGELIN** Es ist wirklich interessant darüber nachzudenken, wie die Maschine, durch die wir sprechen – sei es Google Meet, ZOOM oder Microsoft Teams – im Laufe der Zeit gelernt hat, uns auf die Stimme zu reduzieren; oder besser gesagt: auf die Semantik. Während der Pandemie, als wir uns ständig auf diese Plattformen verlassen haben, lernten sie, alles herauszufiltern, was über Sprache hinausgeht – jedes beiläufige Geräusch, jedes bisschen Hintergrundlärm, sogar die subtile Art und Weise, wie wir physisch mit

unserer Umgebung interagieren: Wenn ich meine Kleidung berühre, mich auf meinem Stuhl bewege – diese Geräusche werden vom Machine Learning im Streben nach einer vermeintlichen ›Klarheit‹ der Kommunikation ausgelöscht. Das Faszinierende daran ist jedoch, dass wir durch die Entfernung des Körpers, in der Annahme, dass er nur die Bedeutung beeinträchtigt, nicht wirklich zu einem klareren Verständnis gelangen – ganz im Gegenteil.

Und natürlich gibt es auch diese unheimliche Erkenntnis, dass unsere Stimmen jetzt manipuliert, gefälscht und sogar dazu gebracht werden können, Dinge zu sagen, die wir nie gesagt haben. Dagegen müssen wir uns unbedingt wehren, so wie wir uns auch gegen die Manipulation von Fotos im Internet wehren. Eine Möglichkeit, dies zu tun, besteht darin, eine andere Art des Zuhörens zu entwickeln – eine, die über die Semantik der Worte hinausgeht und sich stattdessen auf die Resonanz selbst einstellt. Wie entsteht Bedeutung, nicht nur aus den Wörtern im Verhältnis zueinander, sondern aus der Art und Weise, wie eine Stimme in den Raum getragen wird, aus der Art und Weise, wie sie mit ihrer Umgebung interagiert? Wenn wir unser Referenzsystem von einem rein sprachlichen auf ein räumliches, kontingentes System verlagern – eines, das von Präsenz und Begegnung abhängt –, verlieren wir vielleicht die Illusion des mühelosen Verstehens, aber wir gewinnen etwas viel Reichereres.

Und das ist genau, was bei ZOOM unmöglich bleibt. Egal, was ich tue – wenn ich jetzt mein Glas Wasser füllen würde, könnte man das nicht hören. Die Maschine lässt dieses Geräusch nicht durch, weil es als irrelevant angesehen wird. Dennoch sind diese Geräusche, diese Details, ein Teil davon, wie wir uns gegenseitig verstehen. Vielleicht besteht der Widerstand, den wir brauchen, darin, dass wir uns beibringen, anders zuzuhören – uns nicht nur auf Worte, sondern auch darauf zu konzentrieren, was ankommt und was nicht, wessen Stimmen Raum finden und wessen nicht.



*The Political Possibility of Sound,  
Fragments of Listening,*  
Bloomsbury 2018

kl In Deinem Buch *The Political Possibility of Sound* von 2018 argumentierst Du, dass Klang und Zuhören demokratisches Engagement und kollektives Handeln prägen. Zuhören sei nicht passiv, sondern relational – es erfordere eine Offenheit gegenüber dem Anderen. Dennoch ist eine Stimme nie singulär; sie steht immer in Beziehung zu anderen Stimmen. Wie siehst du diese Dialektik zwischen dem Individuum und dem Kollektiv im stimmlichen Ausdruck? Ist eine Stimme wirklich jemals individuell?

sv Ich bin vorsichtig mit dem Begriff ›demokratisch‹, weil es sich dabei um ein nicht-festes Konzept handelt, das sich ständig im Prozess befindet. Demokratie ist kein System oder eine Verfassung – sie ist ständiges Geschehen. Worauf wir uns konzentrieren können, ist der *demos* – das gemeinsame Volk.

Da gibt es für mich aber keine Dialektik. Ich untersuche, wie sich die von der visuellen Kultur geprägte Politik mit ihren Grundlagen in Rationalität und Trennung ihrer einzelnen Entitäten von einer Politik unterscheidet, die vom Klang geprägt wäre. Im visuellen Denken ist alles getrennt und messbar; im Klang gibt es eine Relationalität. Wenn man einen Bleistift gegen ein Glas schlägt, hört man die beiden Objekte nicht getrennt, sondern in ihrer Wechselwirkung. Die Umgebung hat Einfluss darauf, wie der Klang wahrgenommen wird, ob es sich um einen großen Raum mit Glas oder um einen kleinen, mit lauter Dingen vollgestellten Raum handelt. Das ist also ein ganz anderer Ausgangspunkt, um über Politik nachzudenken.

Der Klang zielt nicht darauf ab, das Visuelle zu bekämpfen, sondern will anders sehen.



Alison Knowles' *Nivea Cream Piece*, aufgeführt während COVID-19, allein und mit Alcatel

Die westliche Sichtweise geht von der Getrenntheit aus, der Ton von der Untrennbarkeit. Diese Perspektive verschiebt politische Vorstellungen, insbesondere, wenn wir uns mit Themen wie dem Klimawandel oder der Pandemie befassen. Zum Beispiel ist die historisch praktizierte Teilungspolitik – ob im Britischen Empire oder in Berlin – kurzsichtig. Die Unteilbarkeit der Welt macht solche Abgrenzungen unhaltbar.

kl Im Laufe der Menschheitsgeschichte haben Lieder und Chorgesang eine entscheidende Rolle bei der Bildung religiöser und säkularer Gemeinschaften gespielt. Die Wiederholung von Phrasen schafft einen gemeinsamen rhythmischen Raum, der über die unmittelbare Gegenwart hinausgeht und eine Art verteiltes Handeln ermöglicht. In einem

Chor löst sich das Selbst im Kollektiv auf. Würdest du sagen, dass diese Auflösung des Selbst durch die Stimme ein Akt des Verzichts auf Kontrolle ist, oder ist das eine Erweiterung des Selbst durch gemeinsame Resonanz?

sv In den letzten Jahren sind immer mehr Menschen in Chöre eingetreten, zum Teil weil bei Gottesdiensten oft gemeinsam gesungen wird, was ein Gefühl kollektiver Bestätigung vermittelt. Gemeinsames Singen kann politisch wichtig sein, vor allem als eine Form des Widerstands in Räumen, in denen die eigene Stimme nicht gehört wird.

Als weiße europäische Frau in einer privilegierten Position fühle ich mich beim kollektiven Gesang aber auch unwohl. Wenn der Gesang nicht auf spezifische Widerstände abzielt – wie feministische oder ökologische

Anliegen – kann er sich zu sehr wie ein religiöser Rahmen anfühlen, in dem das Individuum in einer Gemeinschaft vor Gott eingebettet ist. Das kann zu einer Art gemeinschaftlicher Glückseligkeit führen, aber es bedeutet auch, dass man seine persönliche Verantwortung aufgibt – das kann problematisch sein.

Dem Chorgesang in der westlichen Musik, insbesondere der Kirchenmusik mit Partitur, fehlt es oft an Improvisation. Es geht darum, ein vorgegebenes Ideal zu perfektionieren, das sich körperlos anfühlen kann. Es geht darum, menschliche Schwächen

weil ich mich frage, ob wir in diesen Momenten dann wirklich zuhören. Was ist, wenn der Gesang plötzlich in etwas Problematisches umschlägt wie z. B.: »Ich mag die AfD!«, und die Leute einfach weiter mitmachen, ohne darüber nachzudenken?

kl Jean-Luc Nancy beschreibt das Zuhören als einen Zustand des In-Beziehung-Seins, in dem Bedeutung nicht festgelegt ist, sondern durch Resonanz entsteht. In diesem Sinne ist ein Chor nicht nur ein Ensemble von Stimmen – er ist ein Modell der Koexistenz, bei

Als weiße europäische Frau in einer privilegierten Position fühle ich mich beim kollektiven Gesang aber auch unwohl.

zu überwinden, indem man die virtuoseste religiöse Musik singt und dabei die Bedürfnisse und Wünsche des Körpers zugunsten eines Ideals ignoriert. Diese Entkörperlichung, die oft in Massenversammlungen zu beobachten ist, empfinde ich als unangenehm – vor allem, wenn ich an ihr Manipulationspotential erkenne, wie es in faschistischen Bewegungen zu beobachten ist, wo der Gruppengesang dazu benutzt wird, die individuelle Handlungsfähigkeit auszulöschen.

→ Siehe auch den Text von Rosa Klee in diesem Heft der Positionen

Dieses Spannungsverhältnis zwischen kollektivem Widerstand und der Gefahr des Massengehorsams ist für mich sehr schwierig zu bewältigen. Selbst in Bewegungen wie den Klimademos kann die kollektive Energie ermächtigend sein, aber eben auch die Gefahr bergen, dass kritisches Denken zugunsten einer affektiven Einheit aufgelöst wird.

Beim kollektiven Singen geht es oft um antiphonale Formen wie Call and response, die sicherlich ein Gefühl von Stärke vermitteln können. Aber auch das ist mir unangenehm,

dem jeder Teilnehmer von den anderen beeinflusst wird und diese beeinflusst. Wie beeinflusst diese Beziehungsdynamik deine eigene künstlerische und wissenschaftliche Praxis?

sv Ich finde diese Idee von Jean-Luc Nancy äußerst wichtig, zumal es eine der wenigen philosophischen Überlegungen ist, die sich dem Zuhören selbst widmet. Das ist ein Konzept, das unser visuelles, kulturell geprägtes Denken in Frage stellt.

Ich bin auch der Meinung, dass in Beziehung mit Anderen zu sein – nicht als getrennte, sondern als voneinander abhängige Wesen – entscheidend für das Verständnis von Individualität ist. Wie können wir erkennen, was wirklich ›unser‹ ist, wenn unsere Gedanken und Verhaltensweisen von äußeren Kräften wie Erziehung und gesellschaftlichen Normen geprägt sind? Der Dekolonialitäts-Diskurs fordert uns auf, diese Einflüsse kritisch zu untersuchen.

Der Chor kann natürlich ein Modell für das Zusammenleben sein, aber er läuft auch Gefahr, zu einem Instrument des Zwangs oder der Manipulation zu werden, wenn die

Teilnahme nicht wirklich offen und egalitär ist. Wenn man zum Beispiel in einem Chor nach einer festen Partitur singt, ist die eigene Rolle bereits eingeschränkt, was das Potential für echte Beziehungsarbeit verringert.

Was ich bewundere, sind Praktiken wie die von Maggie Nicholls, einer Vokalkünstlerin, die Improvisationssitzungen namens *The Gathering* leitet. Diese Sessions sind für

Partitur oder einem religiösen Kontext abhängig ist, sondern stattdessen eine Praxis des sozial-politischen Zusammenlebens betreibt, finde ich diese Idee wirklich spannend. Das wäre ein Chor, bei dem es darum geht, gemeinsam etwas zu schaffen – etwas, bei dem es nicht um eine vorgegebene Harmonie geht, sondern vielmehr um einen co-kreativen Raum, in dem wir einander zuhören und

Klang ist nicht nur die Stimme in meinem Ohr  
oder die Stimme in deinem Mund, sondern etwas,  
das in dem Raum zwischen uns mitschwingt.

mich ein Modell dafür, wie wahre Koexistenz durch Klang aussehen kann. Es geht nicht darum, einer vorgegebenen Partitur zu folgen, sondern durch gegenseitiges Zuhören und körperlichen Ausdruck eine Erfahrung des gemeinsamen Klangs zu schaffen.

Diese Art der Gesangs improvisation eröffnet die Möglichkeit eines flexibleren, partizipatorischen ›Chors‹ – eines Chors, der eine echte Beziehung ohne die Zwänge von Hierarchie oder Skript fördert. Es geht darum, gemeinsam einen Klang zu schaffen, der Fürsorge und Verantwortung füreinander verkörpert. Ich denke, wenn Politiker so etwas wie *The Gathering* erleben würden, würden sie das Potential für den Aufbau einer kritischen Koexistenz besser verstehen.

kl In deinen Texten untersuchst du häufig die Materialität von Klang sowie Zuhören als verkörperte und soziale Praxis. Du hast das Zuhören einmal als einen aktiven, generativen Akt beschrieben, der Wahrnehmung und Bedeutung formt. Wie beziehen sich diese Ideen auf Chöre als klangliche und politische Kollektive? Können chorische Praktiken dominante Strukturen des Zuhörens in Frage stellen und alternative Wege des Zusammenseins bieten?

sv Wenn wir über diesen ›erweiterten Chor‹ sprechen, der nicht von einer geschriebenen

ethisch aufeinander reagieren. Es ist eine Art aktiver, fortlaufender generativer Akt.

Ich habe bisher die Idee des Zuhörens und des Klangs als nicht feststehende Entitäten untersucht, als etwas, das im Raum zwischen uns lebt. Klang ist nicht nur die Stimme in meinem Ohr oder die Stimme in deinem Mund, sondern etwas, das in dem Raum zwischen uns mitschwingt. Wenn wir uns im selben Raum befinden würden, würden unsere Stimmen zwischen uns schweben und mit der Umgebung sowie miteinander interagieren. So würde dieser ›erweiterte Chor‹ funktionieren – durch aktives Zuhören und Reagieren, wobei die Stimme jedes Einzelnen kein statisches Objekt ist, sondern ein Teil des gemeinsamen kreativen und beziehungsvollen Austauschs.

Dieser relationale und generative Prozess würde nicht unbedingt auf Harmonie abzielen – genau darin liegt ja mein Unbehagen an traditionellen Chören. Die Idee der Harmonie, des Strebens nach einer idealisierten, inszenierten Einheit, erscheint mir zu restriktiv. In der experimentellen und improvisatorischen Vokalarbeit entfernen wir uns von dem Druck der Harmonie und lassen uns stattdessen auf eine Art offenes Miteinander ein. Wir streben nicht danach, gleich zu klingen oder im Einklang zu sein. Das Ziel ist nicht Konsens oder Uniformität, sondern eine Koexistenz, in der



Salomé Voegelin

die Unterschiede angenommen und gemeinsam erzeugt werden. Diese Art von Chor strebt nicht nach einem perfekten Ergebnis, sondern öffnet den Raum für verschiedene Arten des Zusammenseins.

Diese Art von Praxis schafft auch Verantwortung – nicht nur für das Hören, sondern auch dafür, wie wir klingen und am Kollektiv teilnehmen. Die Körper, die in diesem Chor mitwirken, hören nicht nur, sie klingen auch, und es gibt eine wechselseitige Beziehung zwischen ihnen. Das hat auch einen phänomenologischen Aspekt: So wie ich das Glas vor mir wahrnehme, bin ich durch meine Wahrnehmung an seiner Existenz beteiligt. In ähnlicher Weise wird der Klang, den wir erzeugen, dadurch geformt, wie wir anwesend sind, und das erfordert ein tiefes Verantwortungsgefühl – ein Bewusstsein dafür, wie wir an diesem generativen Akt des Miteinanders teilnehmen. Es geht nicht nur darum, dass etwas geschieht, sondern dass es verantwortungsvoll geschieht. Das ist es, was ich mit Meta-Generativität meine: eine aktive, ethische Schöpfung im Raum zwischen uns.

kl Könnten Chöre in einem erweiterten Sinne diese Verflechtung darstellen und die fragile Verbindung menschlicher und nicht-menschlicher Welten hörbar machen?

sv Ja, wenn wir uns einen erweiterten, kakophonischen Chor vorstellen, der nicht nach Harmonie strebt, dann können wir diese Verflechtung wirklich hören. Wenn wir ihm gleich einen geologischen Zeitrahmen geben, werden die Dinge vielleicht in einer anderen Form wieder zusammenkommen, was auf die Art und Weise hinweist, wie Klänge und Welten zusammenkommen und sich trennen können.

Das ist es, was ein erweiterter Chor darstellen könnte: einen unteilbaren Akt der Koexistenz. Es geht nicht darum, dass wir zusammenkommen, um eine perfekte Koexistenz zu erschaffen, sondern darum, diese Koexistenz in dem Klang, den wir machen, in dem Zuhören, das wir tun, gleichzeitig zu praktizieren.

Wenn wir uns als voneinander abhängig verstehen, erkennen wir, dass wir sowohl mit menschlichen als auch mit nicht-menschlichen Wesen verwoben sind. Wenn wir eine kritische Koexistenz im Klang praktizieren können, werden wir verstehen, wo wir uns berühren, wo wir uns überschneiden. Aber ich denke, es besteht ein Risiko, wenn wir uns zu sehr in Richtung Post-Anthropozentrismus oder Hyper-Anthropozentrismus bewegen und versuchen, andere Arten so zu verstehen, als ob sie dieselbe Sprache sprechen würden wie wir. Wir riskieren, dass es zu einer menschenzentrierten Annahme wird, als ob wir die gleiche Sprache sprechen könnten wie ein Delfin oder ein Vogel.

Wenn wir über das Verstehen sprechen, ist es meines Erachtens wichtig, sich daran zu erinnern, dass es bei echtem Verstehen nicht darum geht, die Sprache anderer Arten in unsere eigene zu übersetzen. Wir können nicht davon ausgehen, dass wir die Sprache eines Vogels so ›lernen‹ können, wie wir vielleicht Italienisch lernen. Die Idee, Tiere

durch die menschliche Sprache verstehen zu lernen, ist ein gefährliches Unterfangen. Der Schwerpunkt sollte auf dem Zuhören liegen, nicht darauf, die ›Sprache‹ einer anderen Spezies zu beherrschen. Wir hören zu, um ihre Bedürfnisse, ihren Raum und ihre Umgebung zu verstehen.

Diese Art der Kommunikation, wie sie beispielsweise das Kaluli-Volk in Papua-Neuguinea kennt, die den Vögeln zuhören, beruht auf einem viel tieferen, relationalen Verständnis. Es geht nicht darum, anzunehmen, dass wir sie aus einer europäischen kulturellen Perspektive vollständig verstehen können. Es geht darum, uns auf ihre Bedürfnisse, ihre Verantwortlichkeiten und ihre Präsenz in der Welt einzustellen.

Ja, natürlich haben viele von uns diese tiefe Verbindung zur nicht-menschlichen Welt verloren. Da ich in der Stadt aufgewachsen bin, weiß ich, wie abgekoppelt wir davon sein können. Aber die Natur hört auch uns zu, selbst

wenn wir sie nicht immer hören. Und das ist etwas, das wir vergessen haben: Ein gegenseitiges Zuhören findet statt. Wir ignorieren die Geräusche der Welt, aber sie sind immer noch da und hören uns zu. Lärmbelästigung und Lichtverschmutzung sind ein großes Problem, aber die Natur hört weiter zu, auch wenn wir sie ignorieren wollen.

KL Wenn wir Chöre nicht einfach als menschliche Stimmen verstehen, die zusammen singen, sondern als ein kollektives Feld von Resonanzen – Schwingungen zwischen Körpern, Technologien, Ökosystemen –, dann existieren sie über den menschlichen Bereich hinaus. Es gibt maschinelle Chöre, biologische Chöre, sogar geologische und kosmische Chöre. Siehst du in deiner Arbeit eine Auseinandersetzung mit diesen erweiterten, nicht-menschlichen Formen kollektiver Resonanz?

→ Siehe das Interview mit Caterina Barbieri im letzten Heft, den Positionen #142



Kuratorische Performance *Uncurating Sound*, Valais, Schweiz

sv Ja, ich liebe diese Erweiterung der Chöre hin zu einer kollektiven Resonanz, die über den menschlichen Bereich hinausgeht – bis hin zum Kosmischen, Biologischen und sogar Geologischen. Das entspricht der Idee der relationalen Unteilbarkeit, wie Jean-Luc Nancy sagen würde. Es geht nicht darum, dass unterschiedliche, getrennte Einheiten zusammenkommen, sondern um eine Art unteilbare Relationalität. Wenn man morgens an der Straßenbahnstation steht, ist man von einem kosmischen Chor umgeben – einer Vielzahl von Resonanzen, die man mit der richtigen Sensibilität alle auf einmal hören kann.

Wie wäre es, alles gleichzeitig zu hören, nicht nur die pragmatischen Geräusche der Durchsage oder das Gespräch anderer Fahr-

Bad aus Geräuschen, das einen verschlingt. Und dann, genauso schnell, ist es wieder weg. Wenn wir diese Sensibilität in unser tägliches Leben übertragen könnten, sei es auf dem Weg zur Arbeit oder im Büro selbst, würde uns das eine völlig neue Art des Zusammen-seins mit der Welt eröffnen.

kl In vielen Traditionen ist das gemeinsame Singen ein Akt des Überlebens, ein Weg, um Präsenz zu zeigen. Kann der Chor in einer Zeit zunehmender Fragmentierung immer noch als politische und transformative Kraft dienen?

sv Absolut. Wir haben die Idee des Chors bereits erweitert und über seine herkömm-

**Für mich ist der Chor mehr als nur ein formaler Ausdruck geworden. Er ist jetzt ein Werkzeug für kritisches Zuhören, kritisches Denken und Klanggestaltung. Er kann politisch, transformativ und eine Form der Solidarität sein, vor allem, wenn wir über seine traditionellen Kontexte hinausgehen.**

gäste, sondern die gesamte Klanglandschaft – das Summen der Stadt, das Kreischen der Straßenbahn in ihren Gleisen, die Vögel, den Hund, das leise Rauschen des Verkehrs. Wenn wir uns darin üben könnten, diese Gleichzeitigkeit wahrzunehmen, uns nicht nur auf eine Stimme zu konzentrieren, sondern alles als ein kollektives, relationales Resonanzfeld zu hören, würde das unsere Wahrnehmung der Welt völlig verändern. Es würde uns lehren, dass Bedeutung nicht isoliert, sondern relational ist. Alles macht Sinn, weil alles da ist und zusammen existiert.

Das ist das Gefühl, was ich jedenfalls habe, wenn ich so etwas wie einen Morgenchor erlebe – die laute, überwältigende Symphonie der Vögel um fünf Uhr morgens. Das klingt überhaupt nicht mehr wie ein Vogel, sondern wie ein gewaltiger Schauer oder ein

lichen Grenzen hinaus ausgedehnt. Wenn wir den Begriff der Konvivialität in Betracht ziehen, fügt dies eine Ebene des kollektiven Widerstands hinzu – ein kollektiver klanglicher Ausdruck, der die Unterdrückung überwindet. Aber dieser Chor ist nicht ein-dimensional. Es handelt sich nicht nur um eine einzelne, einheitliche Stimme, sondern um mehrere Chöre, von denen jeder potentiell seinen eigenen Widerstand in sich trägt. Wenn wir uns durch die Welt bewegen, sind wir mit einer Vielzahl dieser klanglichen Interaktionen konfrontiert.

Für mich ist der Chor mehr als nur ein formaler Ausdruck geworden. Er ist jetzt ein Werkzeug für kritisches Zuhören, kritisches Denken und Klanggestaltung. Er kann politisch, transformativ und eine Form der Solidarität sein, vor allem, wenn wir über seine



Curatorial Performance an der Gutenberg Sound Art Academy, Universität Mainz 2020

traditionellen Kontexte hinausgehen. In einem erweiterten Rahmen hat der Chor ein unglaubliches Potential und wenn wir ihn als ›Gegen-Chor‹ betrachten, kann er als kraftvoller Widerstand gegen patriarchale Kräfte dienen. Besonders im Kontext des aktuellen politischen Klimas – wo Figuren wie Trump eine bestimmte Art von toxischer Männlichkeit verkörpern – kann der Chor zu einer kollektiven Kraft des Mutes werden, zu einer kollektiven Stimme, die sich gegen unterdrückerische Systeme wehrt. Es geht nicht nur um Mann gegen Frau, sondern um eine ganz bestimmte Form von Männlichkeit gegen alles andere – gegen marginalisierte Geschlechter, gegen die Natur, sogar gegen die Tiere.

Mit dieser Macht muss man sich aber auch kritisch auseinandersetzen. Wir müssen fragen: »Mit wem singen wir? Wofür singen wir?« Diese Art von Bewusstsein verwandelt den Chor in eine dynamische, kritische Kompetenz, die wir in alle Bereiche mitnehmen

können. Chöre sind in der Lage, Widerstand zu leisten und einen Raum für kollektive Stärke, Sichtbarkeit und Aktion zu schaffen. Wir können uns aber nicht einfach auf das Wort »Chor« stützen, ohne die Ebenen der Machtdynamik zu verstehen, die es mit sich bringt.

kl Abschließend möchte ich über die Zukunft des kollektiven Zuhörens nachdenken: Wie können wir neue Formen der Chorpraxis kultivieren – ob menschlich, technologisch oder ökologisch –, die die Isolation herausfordern und eine tiefere Form der Aufmerksamkeit und Fürsorge fördern?

sv Diese Idee gefällt mir sehr gut – nicht unbedingt auf eine musikalische, virtuose Art und Weise, sondern in einer offeneren, umfassenderen und forschenden Praxis. Wir verlieren ja oft die Fähigkeit, die Simultaneität unserer Umgebung wahrzunehmen, sind darauf trainiert, uns auf bestimmte Dinge

wie Arbeit, Ziele oder Aufgaben zu konzentrieren und dabei die reichhaltigeren, relationalen Klang- und Verbindungsschichten um uns herum zu vergessen.

Dabei geht es gar nicht darum, perfekte Harmonie oder Musikalität zu schaffen, sondern vielmehr darum, unsere Stimmen und Körper zu nutzen, um gemeinsam Klänge zu erzeugen, um ein tieferes Zuhören zu üben, ein Zuhören, bei dem es um Beziehungen geht – darum, die Verbindungen zwischen den Dingen zu hören. Das ist eine Praxis, die uns wieder mit dem sensorischen Reichtum der Welt verbindet, etwas, das oft im Streben nach Produktivität und Funktion verloren geht.

Man könnte vor allem Kinder, die von Natur aus für diese Art der Gleichzeitigkeit empfänglicher sind, dazu ermutigen, gemeinsam Klänge zu erzeugen und zu erforschen. Das könnte der Weg sein, um von einer Welt, in der wir individuelle Produktivität und funktionale Kommunikation schätzen, zu einer neuen Welt zu gelangen, in der wir lernen, die Relationalität der Existenz zu erfahren und zu verstehen.

Diese Praxis könnte die Vereinzelung herausfordern und dazu beitragen, eine tiefere Aufmerksamkeit zu entwickeln – nicht nur für uns selbst, sondern auch für die Welt um uns herum. Sie könnte eine ökologischere und politisch bewusstere Weltsicht schaffen – eine, die die Verbundenheit aller Dinge anerkennt. Anstelle des üblichen Musikunterrichts in der Schule, in dem die Kinder lernen, Volkslieder auswendig zu lernen oder sich an eine bestimmte Struktur zu halten, könnte man sich einen Raum vorstellen, in dem sie lernen, gemeinsam Klänge auf eine offenere, relationale Weise zu erzeugen. In diesem Raum würden sie verstehen, dass die Dinge nicht isoliert geschehen, sondern gemeinsam, in Beziehung zueinander. Diese Art von Praxis könnte entscheidend sein, um die Art von kollektivem Bewusstsein und kollektiver Fürsorge zu fördern, die wir in der heutigen Welt brauchen. ■

Salomé Voegelin ist Künstlerin und Autorin und versteht Zuhören als eine soziopolitische Praxis. Sie schreibt Artikel und Papers, Bücher und Texte sowie Textpartituren für Aufführungen und Publikationen.

Kalas Liebfried ist Künstler und Kurator. Im Zentrum seiner transdisziplinären Praxis steht die kollaborative und sozialpolitische Gestaltungskraft von Klang und Performance. Er ist künstlerischer Leiter der Lothringer 13 Halle in München, Gründer von *Fragments of Sonic Extinction* sowie Redakteur beim *20 Seconds Magazine*.

# »Die Liebhaberinnen« oder Empathie als musiktheatrale Praxis

ULRIKE HARTUNG

## Wagnis

**D**er Operndirektor der Norrlandsoperan im nordschwedischen Umeå, Dan Turden, ist in der Saison 2024/25 ein großes Wagnis eingegangen – so würden das zumindest viele seiner Kolleg:innen sehen. Sein kleines öffentlich getragenes Haus, das zudem das nördlichste Opernhaus der Welt ist, zeigt pro Saison vier Opernproduktionen. Diese setzen sich zusammen aus einem Gastspiel, einer Repertoire-Produktion und zwei Neuproduktionen. Für die Saison 2024/25 galten dabei aufgrund des 50-jährigen Jubiläums des Hauses besondere Voraussetzungen. Die Wahl fiel zum einen auf Rossinis temporeiche Opera buffa *L'Italiana in Algeri* (Regie: Natalie Ringer), zum anderen entschied man sich für die Vergabe eines Kompositionsauftrags. Die in Schweden – aber auch weit darüber hinaus – bekannte Popmusikerin Jenny Wilson sollte Elfriede Jelineks Roman *Die Liebhaberinnen* vertonen: ein überaus ambitioniertes Projekt, vermutlich für jedes Opernhaus.

Beide Produktionen sind an die Ursprünge der Norrlandsoperan selbst geknüpft: *L'Italiana* war die Eröffnungsproduktion der Norrlandsoperan im Jahr ihrer Gründung und Jelineks Roman erschien zur selben Zeit. Neben dem Vergangenheitsbezug durch das Jubiläum kennzeichnet beide ein starker Fokus auf die Gegenwart, die sich vor allem aus den dafür engagierten Künstler:innen ergibt.

Die Stückauswahl – neben den genannten wurden zudem Puccinis *La Bohème* sowie die Kammeroper *Virginia Woolf* (basierend auf dem Liederkreis *From the Diary of Virginia Woolf* von Dominick Argento, 1974, Regie: Elisabeth Ljungar) gespielt – wie auch die rein weibliche Besetzung aller (!) Regiepositionen zeigt einen starken Fokus auf Frauen: auf wie hinter der Bühne. Eine solche Positionierung insbesondere hinsichtlich der Besetzungspolitik ist im internationalen Opernbetrieb nach wie vor eine absolute Ausnahme, denn neben der Norrlandsoperan gibt es in der Saison 2024/25 in den Ländern Mittel- und Nordeuropas nur ein weiteres öffentlich getragenes Opernhaus mit dieser Quote: das Mecklenburgische Staatstheater in Schwerin. Offenbar sind viele Intendanten nach wie vor der Ansicht, es gebe nicht genügend Regisseurinnen, die hinsichtlich künstlerischer Qualität mit ihren männlichen mithalten könnten, weshalb es schwierig sei, Regiepositionen paritätisch zu vergeben (für Komponistinnen und Dirigentinnen ist die Lage ähnlich). Turdens Position

»Wir haben diese Regisseurinnen wegen ihrer künstlerischen Qualität ausgewählt, nicht weil sie Frauen sind. [...] Ich denke nicht, dass es ein Problem ist, eine weibliche Regisseurin zu finden, die auf hohem künstlerischen Niveau arbeitet. Überhaupt nicht!«

dazu ist klar: *Wir haben diese Regisseurinnen wegen ihrer künstlerischen Qualität ausgewählt, nicht weil sie Frauen sind. Ich denke, das sollte man als Voraussetzung sehen. Um es klar und deutlich zu sagen: Ich denke nicht, dass es ein Problem ist, eine weibliche Regisseurin zu finden, die auf hohem künstlerischen Niveau arbeitet. Überhaupt nicht!*<sup>1</sup>

Das angesprochene Wagnis bestand für Turden also nicht darin, Regieaufträge einer ganzen Saison ausschließlich an Frauen zu vergeben. Indem er aber eine der zwei Neuproduktionen, die noch dazu sowohl ein bedeutendes Jubiläum des Hauses feiern soll und eine besondere Uraufführung mit Kompositionsauftrag ist, Franciska Éry (und die von ihr gewählte Basia Bińkowska als Bühnen- und Kostümbildnerin) anvertraute, zeigte er ein außergewöhnliches Gespür für Künstler:innen-Persönlichkeiten. Für die in Ungarn geborene und im Vereinigten Königreich künstlerisch ausgebildete Éry ist es die erste Opernproduktion dieser Größenordnung. Turden und Éry begegneten sich bei der Opera Europa Conference 2022 in Budapest, wo sie für den erkrankten Direktor der English National Opera in einer Podiumsdiskussion einsprang. Mit damals gerade einmal drei Jahren Opernerfahrung erklärte sie einem Publikum aus internationalen Opernintendant:innen, dass »Integration« und »Inclusion«, so die Themen der Konferenz, eben nicht bedeuten, dass die in und für Opernhäuser arbeitenden Künstler:innen für solche und Inklusion zu sorgen hätten, sondern dass umgekehrt

1 Persönliches Interview mit Dan Turden, 15. Oktober 2024

das Haus in seinen Möglichkeiten so beschaffen sein müsse, dass es für Künstler:innen mit diversen Hintergründen überhaupt attraktiv wäre. Nur so würde man in der Oper an tatsächlich innovative Impulse kommen. Turden bot ihr nicht lang nach dieser Konferenz die Regie für die Produktion von *Älskarinnorna* an.

## Älskarinnorna

Elfriede Jelineks 1975 erschienener Roman *Die Liebhaberinnen* – schwedisch: *Älskarinnorna* – ist die Grundlage für den Kompositionsauftrag der Norrlandsoperan, der neben der Musikerin Jenny Wilson auch an den Librettisten Erik Norberg sowie an Johann Siberg (Arrangement) erging. *Die Liebhaberinnen* ist eine schonungslose Abrechnung geschlechtsspezifischer Abhängigkeiten von Frauen in einer patriarchalen Gesellschaft. Darin suchen die beiden Protagonistinnen Brigitte und Paula, die weniger voll ausgebildete Charaktere als viel mehr Repräsentationen ihrer Lebenswelt und Verkörperungen der sie umgebenden Verhältnisse sind, ihren Weg durch die eng gesteckten gesellschaftlichen Raster

Zur Vorbereitung ihrer Kompositionsreise, so beschreibt Wilson habe sie viel Zeit mit ihren persönlichen Held:innen verbracht: »Steve Reich, Robert Ashley, Tangerine Dream, Laurie Anderson, Daphne Oram, Michael Nyman, Aphex Twin, Philip Glass, Wendy Carlos, Bendik Giske, Kraftwerk etc. etc.«

zwischen Arbeit und Heirat (und damit verbundener Mutterschaft) – an deren sexistischem status quo bzw. am Versuch diesen zu überwinden beide unweigerlich scheitern müssen. Die Entfremdung von Liebe und Sexualität geht dabei Hand in Hand mit der Unterwerfung und Selbstverleugnung der Frau durch ihre (potenzielle) Gebärfähigkeit und letztlich den Zwang zu Reproduktion. In einem sarkastisch distanzierter Stil, der in seiner Erzählweise einem einzigen Atemzug gleicht, entlarvt Jelinek die gesellschaftlichen Strukturen, die es Frauen unmöglich macht, aus diesen gewaltvollen und missbräuchlichen Rastern auszubrechen. Es ist ein radikaler und drastischer Text, der sich sprachlich überaus brutal und zum Teil vulgär zeigt – allerdings nicht ohne Sarkasmus und eine groteske Komik, die die beschriebenen Abgründe und immanente Unausweichlichkeit der Schilderungen für die Leser:in überhaupt erträglich macht. Dabei eignet Jelineks Sprache eine spezifische Musikalität, die sie für Vertonung geradezu prädestiniert: »Aus der Polyphonie übernimmt Jelinek eine Art von Mehrstimmigkeit, indem sie, wie in *Die*

*Liebhaberinnen*, unterschiedliche Positionen zu einem Thema präsentiert«, so die Theaterwissenschaftlerin Susanne Vill. »Zwei Personen kommunizieren, wobei jeder auf seinem Standpunkt beharrt. Durch Ironie, Satire bis hin zum Sarkasmus kennzeichnet die Autorin dann die Ideologie bzw. das soziale Dilemma, in dem die Personen gefangen sind. Komplexere Formen der Mehrstimmigkeit sind der Sprache nicht zugänglich, da sie die Textverständlichkeit kosten.«<sup>2</sup> Etwas, was die Musik einer Vertonung übernehmen kann.

Der Librettist Erik Norberg entwickelte aus diesem Text ein Stationenstück aus 28 Szenen, das spotlight-artig die zentralen Handlungsentwicklungen des Romans zusammenfasst. In der Tat, eine herausfordernde Aufgabe, die aber ohne Verluste der ursprünglichen Essenz des Textes kaum zu bewältigen ist. Wer *Die Liebhaberinnen* kennt, wird den Roman wiedererkennen; wer das nicht tut, wird sich nur schwer seinen ursprünglichen Geist erschließen können.

Musikalisch entwickelt das Stück ein Spannungsfeld aus Fremdheit und Vertrautheit: Vertraut im traditionellen Verständnis von Oper sind einzig die klassisch ausgebildeten Stimmen der Sänger:innen sowie die Tatsache des Vorhandenseins eines Sinfonieorchesters. Fremd hingegen wirkt es zunächst, wenn die ursprünglich im Indie-Pop-Umfeld verwurzelte Wilson die ihr wiederum vertraute experimentelle Elektronik und synthesizer-dominierten Soundlandschaften mit den Musikdramaturgien von Oper zusammenzubringen. Diese beiden Positionen begegnen sich in einer Reibung, die sich durch das Stück hindurchzieht, wenn auch in unterschiedlichen Wirkungsgraden. Zur Vorbereitung ihrer Kompositionsreise, so beschreibt Wilson es in Interviews zur Produktion, aber auch auf ihrem Instagram-Account, habe sie viel Zeit mit ihren persönlichen Held:innen verbracht: »Steve Reich, Robert Ashley, Tangerine Dream, Laurie Anderson, Daphne Oram, Michael Nyman, Aphex Twin, Philip Glass, Wendy Carlos, Bendik Giske, Kraftwerk etc. etc.«<sup>3</sup>

Diese durchaus heterogene Inspiration kann man ihrer Komposition anhören, insbesondere was die Bezüge zur amerikanischen Minimal Music betrifft. Dass die Komponistin kaum Berührungspunkte hat zum Genre, für das sie hier schreibt und musikalisch eigentlich woanders zuhause ist, hört man ebenfalls. Wie so oft in der Oper hängt für die Zuhörer:in viel mit den eigenen Hörerfahrungen und -horizonten zusammen, nur dass es in diesem Fall eben nicht die Operngeschichte ist, auf die sich die kompositorische Idee bezieht, die üblicherweise für Produktion wie Rezeption eine gemeinsame Hintergrundfolie bildet. Hier verhält es sich wie mit Jelineks Roman: Wer mit dem sonstigem Œuvre der Künstlerin etwas anfangen kann, wird auch hier in der Lage sein, sich in die treibenden und sich wiederholende Rhythmen hineinfallen zu lassen, die, eine geneigte Zuhörer:in vorausgesetzt, in einen Zustand zwischen Trance einerseits und konzentrierter Aufmerksamkeit andererseits versetzen kann. Wilsons Musik kommt eingängig und stimmungsvoll daher, aber auch treibend bis zur Atemlosigkeit. Das mag für eingefleischte Opernkenner:innen ungewohnt sein oder sich sogar unterkomplex anfühlen –

2 Susanne Vill, »Mit Worten komponieren als wären es Töne – Zu Elfriede Jelineks Textstrukturen«, URL: Elfriede Jelinek und die Musik. Intermediales Wissenschaftsportal des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums). [www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/file-admin/user\\_upload/Mit\\_Worten\\_komponieren\\_als\\_w%C3%A4ren\\_es\\_T%C3%B6ne.pdf](http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/file-admin/user_upload/Mit_Worten_komponieren_als_w%C3%A4ren_es_T%C3%B6ne.pdf) (Zugriff: 04.04.2025)

3 Instagram-Account von Jenny Wilson, Post [www.instagram.com/the\\_jennywilson/p/DDW0gAFs9g1/?img\\_index=6](https://www.instagram.com/the_jennywilson/p/DDW0gAFs9g1/?img_index=6) (Zugriff: 04.04.2025)



Paula (Alexandra Büchel) an der Durchsageanlage in der Fabrik

womöglich, weil der Referenzrahmen von Wilsons Musik eben nicht Oper ist und sie sich vor einem anderen Hintergrund entfaltet. In jedem Fall bringt Wilson musikalische Facetten in ein Opernhaus, die man dort nicht antrifft, und die Spaß machen – etwas, das sich nicht als erste Assoziation im Kontext zeitgenössischer Kunstmusik einstellt; was sie aber gegebenenfalls für das so stark umworbene jüngere, generell diversere (Nicht-) Publikum interessant machen könnte.

Dennoch bleibt dem musiktheatererfahrenen Ohr nicht verborgen, dass das Orchester, das Wilsons Komposition tragen soll, für sie streckenweise völlig überdimensioniert ist: Immer wieder spielen viele Instrumente dasselbe und verwaschen damit den Klang besonders dort, wo er Fokus und Konzentration bedürfte. Ein Umstand, den man als beispielhaft dafür deuten könnte, was Ery bei der Tagung 2022 in Budapest monierte: Die Musik wird an diesen Stellen für das örtliche Orchester arrangiert anstatt dafür, was die Komposition eigentlich bräuchte. Zudem sind Musik und Libretto keinesfalls zu jedem Zeitpunkt harmonisch miteinander verknüpft. Es gibt Momente starker (unfreiwilliger) Reibung, für die die überaus einfallsreiche Regie immer wieder kreative Lösungen finden muss. So passiert es, dass hochanspruchsvolle und für das Verständnis des Fortgangs der Handlung wesentliche Texte auf überbordende, geradezu kineastische Klangmauern prallen. Mikrophonierung kommt in einer puristischen Idealvorstellung unmediatisierten Stimmklangs in der Oper aber kaum in Frage, so dass sich die Regie allen ihr zur Verfügung stehenden Mittel bedienen muss, diese Diskrepanzen in ihrer Umsetzung auszubalancieren.

Regisseurin Éry verlegt die 28 Szenen in eine Unterwäschefabrik, wie sie auch in Jelineks Roman immer wieder Austragungsort gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse ist. Sie löst darin das Akustik-Problem in der Einführung einer fabrikeigenen Durchsageanlage sowie eines Transistorradios, durch das auch Jelinek selbst zu Wort kommt. Sie macht aus der sprichwörtlichen Not eine Tugend und entwickelt so Szenen großer Komik, aber auch die Möglichkeit akustischer Nähe zur Stimme, wo es sie braucht.

Auch die geradezu leitmotivisch wirkende Ausstattung (Basia Bińkowska) fängt dramaturgische Schwächen des Stückes immer wieder auf. In dieser Fabrik wird sämtliches Interieur zu musiktheatralen Gestaltungsmaterial: Ein abgerollter grüner Stoffballen wird zum familiären Obstgarten, der wiederum sozialen Status und den Versuch von Kultur bzw. Kultiviertheit repräsentiert; Nähmaschinentische auf Rollen werden zu Szenen choreografierten Kollektivismus; das verglaste Vorarbeiterbüro wird zum Kammerpielort von häuslicher Gewalt und Missbrauch. Dabei verströmt das Setting permanent die Einheitlichkeit, Sauberkeit und Sachlichkeit einer streng geführten Produktionsstätte. Nichts bleibt verborgen, alles noch so schmerzhaft und schwer zu ertragende der zwischenmenschlichen Abgründe kommt hier ans kalte Neon-Fabrik-Licht. Die Formalität dieses Settings ist eine Visualisierung der Jelinek oft zum Vorwurf gemachten Kälte ihrer sprachlichen Ausdrucksweise, die letztlich nichts anderes als ein Spiegel der Verhältnisse ist, die sie beschreibt. Die sachlich-technische Distanz in der Ausstattung bewirkt eine ebensolche in der Rezeption der Oper, die wiederum Momente enormer Komik ermöglicht: aus Stoff genähte Körperteile, die an Kleiderstangen durch die Fabrik durchgeschoben werden und die Austauschbarkeit der Anteile der weiblichen Anatomie von ›Wert‹ vor Augen führen; eine Armada an identischen Plüschäpfeln, die im ›Obstgarten‹ auf die sich nach ihnen als Statussymbol verzehrenden Brigitte niederregnen; oder aber die Girlande mit der Aufschrift »Grattis på kvinnedagen« (alles Gute zum Frauentag), die eingefahren wird, als sich die Abiturientin Susi für ein Leben als Hausfrau und gegen ihren



Brigitte (Linnea Andreassen) und Heinz (Hrólfur Sæmundsson) im ›Obstgarten‹

Schulabschluss entscheidet. (Besonders bitter die Ironie, dass die Premiere von *Älskarinnorna* am 8. März, der Internationale Frauentag, stattfand.)

Die von Vill beschriebene Mehrstimmigkeit wird zudem zu einem zentralen künstlerischen Mittel der Oper, die ihre acht Solist:innen durch die 28 Szenen immer wieder zu einem organischen Klangkörper formt. Auch hier gibt es keine ausgearbeiteten Figuren bzw. Rollen; neben Brigitte und Paula, die lediglich »Beispiele« (ein »gutes« und ein »schlechtes«) darstellen, repräsentieren die Sänger:innen mehrere Positionen oder bilden diese chorisch gemeinsam ab. Das Chorische nimmt in *Älskarinnorna* den Umweg über die theatrale Praxis des chorischen Sprechens aus dem Schauspiel, wie es vor allem von Hans-Thies Lehmann für das postdramatische Theater beschrieben wurde,<sup>4</sup> und wird erneut zu einem musikalischen Opernmittel. Zwischen Sprechen, Sprechgesang und Deklamation erfüllt dieser Chor allerdings weniger eine kommentierende oder erklärende Funktion, sondern ist viel mehr aktiv handelnde (gesellschaftliche) Kraft. So verkörpert er nicht unmittelbar Fabrik-Arbeiter:innen die als in das System voll integrierte Werk tätige sprechen, sondern sind vielmehr als Repräsentation der gesellschaftlichen Ansprüche an diese Arbeitenden zu verstehen. Er verkörpert auch nicht tatsächlich das familiäre Umfeld Erichs, das ihn aus egoistischen Motiven von einer Heirat mit Paula »nach unten« abhalten will, sondern das vorherrschende patriarchale Familienverständnis. Das immergleiche rhythmisch-stilisierte Atemgeräusch, mit dem Geschlechtsverkehr chorisch markiert wird, bleibt ebenso mechanisch und (vor allem im Machtgefälle) gleich wie die Werkstücke der Arbeiter:innen in der Fabrik. Wie die individuellen international gastierenden



Susi (Natalie Hernborg) wird Hausfrau und wünscht »Alles Gute zum Frauentag!«

4 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Berlin 1999, S. 233ff



Fabrikarbeiterin (Charlotte Hellekant) transportiert weibliche Körperteile von vermarktbarem Wert

Gesangssolist:innen es vermögen, in immer wieder wechselnden Konstellationen einen organischen Klangkörper in Bewegung zu bilden, ist wie vieles andere an dieser Produktion bemerkenswert, und das nicht nur, weil es untypisch für die Oper ist. Die Sänger:innen zeigen sich im beeindruckenden Zusammenspiel als ein Ensemble, das in seiner Simultaneität nur so ausdrucksstark ist, weil die Sänger:innen im Vertrauen auf diesen Ausdruck immer wieder auf ihren individuellen verzichten. Das Stück verlangt ihnen generell einiges ab: Sie sind im Prinzip ohne Pause auf der Bühne anwesend; sie führen anspruchsvolle Choreografien aus, in denen immer wieder Bühnensatzstücke bewegt und eingerichtet werden müssen; sie bedienen Live-Kamera, Wind- und Nebelmaschinen, während sie gleichermaßen mit der Darstellung intensiver Szenen von Sex und Gewalt befasst sind – und chorisch wie solistisch herausfordernde Gesangspartien zu absolvieren haben.

## Regie als Empathie

Dass sich dieses vertraute Ensemble auf Zeit bilden konnte, hatte einerseits viel mit einer keineswegs selbstverständlichen Offenheit für eine künstlerische Praxis jenseits traditioneller Repertoireproduktionen seitens der Sänger:innen zu tun; aber nicht zuletzt auch mit der Regie und dem damit verbundenen Arbeitsklima. Der für die meisten neue (weil oft im Budget nicht vorgesehene) Einsatz eines Intimacy Coach (Nilla Hansson) in der Erarbeitung der Szenen mit sexuellem Inhalt ist nur ein Beispiel für Erys Herangehensweise. Sie versteht ihre Arbeit prinzipiell als die



Das Ensemble (v.l.n.r.: Per Lindström, Charlotte Hellekant, Markus Schwartz, Natalie Hernborg, Alexandra Büchel, Hrólfur Sæmundsson, Linnea Andreassen) mit Live-Kamera und beweglichen Bühnenversatzstücken



einer Jongleurin: »Uns war es wirklich wichtig, etwas Neues zu liefern, das zwischen Theater und Oper angesiedelt ist und Jennys Vision genauso wie Erics Libretto unterstützt – dies aber auch für Jelinek leistet, für die Sänger:innen, für uns selbst. Und das ist der Moment, wo man beginnt, viele Dinge auf einmal jonglieren zu müssen.«<sup>5</sup> Dass Regie eine komplexe, viele Dinge vereinende Angelegenheit ist, ist nicht neu; die Empathie und »Care«, um mit Erys Worten zu sprechen, mit der dies geschieht ist hingegen durchaus eine Tendenz, die insbesondere bei weiblichen Regieführenden ihrer Generation vermehrt zu beobachten ist. Empathie und Care werden bei

Im besten Fall soll jede Entscheidung,  
so die Regisseurin, eine intentionale sein:  
eine »with care«.

Ery zum bestimmenden Movers für alle künstlerischen, aber auch theaterpraktischen Entscheidungen, die Regie zu treffen hat. Die Grundidee des Kollaborativen, die der Oper als Synthese der Künste prinzipiell eingeschrieben ist – niemand kann Oper alleine machen! – tritt der Idee des alles künstlerisch allein verantwortenden Genieregisseurs entgegen, und zwar mit der Haltung, gemeinsam an etwas zu arbeiten, das größer ist als die individuelle Künstler:innenpersönlichkeit. Dabei ist nicht jede Entscheidung eine künstlerische und nicht jede künstlerische eine, die Erys künstlerischer Eingebung entstammt. Im besten Fall soll jede Entscheidung, so die Regisseurin, eine intentionale sein: eine »with care«.

Kunst bietet die Möglichkeit, sich aus der eigenen Perspektive zu lösen und so den eigenen Horizont nicht zuletzt auch ethisch zu erweitern. Der Weg zu einer solchen Erweiterung führt für Künstlerinnen wie Ery (und Bińkowska) über Empathie: über die Veränderung der eigenen Perspektive für das Verständnis der Perspektive anderer: »Ich bin empathisch und weiß, was ich will. Ich bin selbst schon aufgetreten, ich stand schon einmal auf der Bühne, ich war Produktionsleiterin, Regieassistentz [...]. Deshalb gibt es mehr Empathie bei unserer Arbeit und ich denke, dass das etwas Gutes ist – obwohl man diese Empathie eben auch genau dosiert einsetzen sollte.« Sie sei zentral für den Umgang mit den Menschen, die ihre Produktionen theaterpraktisch erarbeiten; mit denen, die ihr Konzept auf der Bühne repräsentieren; mit den Urheber:innen der musikdramatischen Vorlage, auf die sie sich stets bezieht und nicht zuletzt mit denjenigen, die ihre Produktion rezipieren. So darf bei Ery die Darstellung von (sexualisierter) Gewalt gegen Frauen nie ohne Kontextualisierung und eine unbedingte Notwendigkeit durch das Stück erfolgen – immer unter der Berücksichtigung aller Beteiligten vor, auf und hinter der Bühne. Empathie verbleibt dabei keineswegs rein metaphorisch und abstrakt als Haltung im Hintergrund, sondern betrifft zuallererst in der Bewältigung theaterpraktischer Herausforderungen während der Proben auf und hinter der Bühne.

<sup>5</sup> Persönliches Interview mit Franciska Ery, 3. März 2025.

6 Vgl. Richard Sennett, *Together. The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation*, New Haven 2012

7 Susanne Schmetkamp, »Perspektive und empathische Resonanz: Vergewärtigung anderer Sichtweisen«, in: *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie*, hrsg. von Malte Hagener und Ingrid Vendrell Ferran, Bielefeld 2017, S. 135

Der amerikanische Soziologe Richard Sennett betrachtet Empathie als eine wichtige Fähigkeit für Kreativität und Zusammenarbeit in der modernen Gesellschaft und sieht darin die Grundlage für echten Dialog und gegenseitiges Verständnis. Im Gegensatz zur emotionalen Sympathie beschreibt er Empathie als eine »kühle« Geisteshaltung, die Unterschiede zwischen Menschen anerkennt und akzeptiert, anstatt zu versuchen, sie aufzulösen.<sup>6</sup> Die Ästhetik-Professorin Susanne Schmetkamp versteht darunter auch das »intersubjektive und interkorporale Mitgehen des menschlichen Leibes in Anbetracht affektiver Vorgänge«<sup>7</sup> Empathie ist ein Prozess, der Präsenz generiert, bei dem es eben nicht zur Übernahme von Gefühlen kommt, sondern bei dem die Distanz zum Gegenstand der Einfühlung gewahrt bleibt – und damit auch die Möglichkeit, sich dazu aktiv zu verhalten. Diese Haltung soll es ermöglichen, in komplexen Situationen neue Lösungen zu finden und erfolgreich zu kooperieren, was eine empathische Grundhaltung besonders wertvoll für kreative Prozesse macht, so Sennett.

Musiktheater bietet in seiner inhärenten komplexen und unmittelbaren Hypermedialität die Möglichkeit für ein solches Arbeiten aber auch Wirken in besonderer Weise: Kollaborative Prozesse, wie sie die Oper



Die Fabrik-Kolleg:innen (v.l.n.r.: Charlotte Hellekant, Per Lindström, Markus Schwartz, Hrólfur Sæmundsson, Natalie Hernborg, Susanna Levonen) fragen Paula (Alexandra Büchel, 2. v. l.) nach ihren Träumen

erfordert, sind also dann produktiv, wenn sie empathisch verfahren. Umgekehrt scheint es in seiner direkten empathischen Ansprache durch die Musik und die menschliche Stimme im Zusammenspiel mit anderen Künsten die Gleichzeitigkeit von kognitivem Verstehen und körperlich-emotionalem Mitschwingen seitens der Rezeption zu begünstigen. Dieses Potenzial eines Verstehens und Mitschwingens verstanden als Resonanz – nach Hartmut Rosa ein »spezifisch kognitives, affektives und leibliches Weltverhältnis, bei dem Subjekte auf der einen Seite berührt und bisweilen bis in ihre neuronale Basis ›erschüttert‹ werden, bei dem sie aber auf der anderen Seite auch selbst ›antwortend‹, handelnd und einwirkend auf die Welt bezogen sind und sich als wirksam erfahren«<sup>9</sup> –, bietet vielfältige Anknüpfungspunkte an Oper für ein zeitgenössisches Publikum. Die dem Musiktheater und der Oper eigene Synthese der Künste sowie ihre Simultanität der ästhetischen Ereignishaftigkeit vermögen es, dieses Publikum da abzuholen, wo es ›ist‹ und gleichzeitig Räume der ästhetischen Differenzenerfahrung zu öffnen.

Es ist interessant zu beobachten, wie sich der intensive Emanzipationsprozess der Regie im Verlaufe des 20. Jahrhundert vor allem über das Regietheater in der Oper beinahe umzukehren scheint: Versuchte das Regietheater mit Nachdruck die Vorherrschaft der eigenen (Regie-) Autor:innenschaft vor jener der musikdramatischen Vorlage zu etablieren, scheinen Regisseurinnen wie Ery in ihrer Haltung letztlich zu einer hermeneutisch-archäologischen Haltung ihrer Vorlage gegenüber ›zurückzufinden‹. Dabei geht es nicht um Unterwerfung der eigenen künstlerischen Arbeit einer Autorintention im Sinne einer nachschaffenden Umsetzung. Es geht vielmehr um eine Positionierung auf Augenhöhe, die die Autorintention durchaus zu explorieren versucht, aber mit den möglichst radikalsten Mitteln der Zeitgenossenschaft übersetzt und darzustellen versucht. Aus einer Haltung der Dienerschaft und Unterwerfung wird eine der Empathie und Care, mit der dem Unterfangen Oper selbstbewusst aber nicht ohne Wertschätzung gegenübergetreten wird.

Aktiv engagiertes Mitempfinden – eingebracht durch Künstler:innen wie Ery, umgesetzt durch ein dafür empfängliches Ensemble und rezipiert von einem für Resonanz offenes Publikum kann so den hochartifizialen Kunstraum der Oper zu einem – heute so dringend benötigten – Ort der Empathie werden lassen. Dass dies keineswegs nur eine Utopie ist, zeigt – in weiten Teilen – *Älskarinnorna*. ■

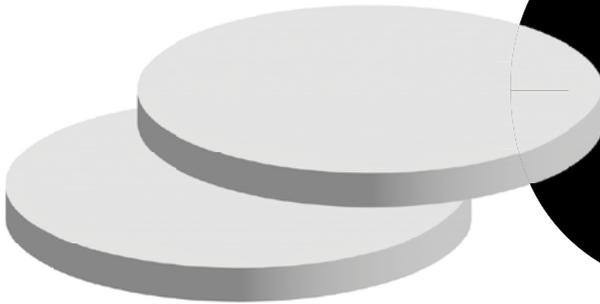
Ulrike Hartung ist promovierte Musiktheaterwissenschaftlerin mit Forschungsschwerpunkten in den Bereichen zeitgenössische Musiktheaterpraxis, Postdramatik, Oper und Musiktheater als Institution und Freies Musiktheater. Aktuell ist sie Senior Researcher an der Universität Greifswald.

9 Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2019, S. 279

*DARMSTÄDTER  
FERIENKURSE*



*19.7.—2.8.  
2025*



*FESTIVALPROGRAMM & TICKETS:  
DARMSTAEDTER-FERIENKURSE.DE*

# Im Chor bist du mehr als ein ›Ich‹

Chinas Chöre im Kampf gegen Leistungsdruck  
und Wachstumszwänge

FABIAN PELTSCH

## I. Ein Besuch beim Urban Music Choir in Peking

Samstagmittag im Pekinger Chaoyang-Park. Das Naherholungsgebiet im nördlichen Stadtzentrum ist heute noch überfüllter als sonst. Die Menschen stehen Schlange für ein »Brotfestival«. Konditoreien und Bäckereien verkaufen an dicht gereihten Ständen ihre Kreationen – von Cupcakes über Hotdogs bis hin zu süß glasierten Croissants. Wie der Kaffee hat sich Brot in seiner süßlich-softesten Weizenvariante zu einem Lieblingsprodukt der urbanen chinesischen Mittelschicht entwickelt – mit regionalen Zutaten »sinisiert«, etwa Schweinefleischseide, einem faserartigen Dörrfleisch, das wie struppiges Haar auf Bagels und Baguettes klebt.

Neben einer überdimensionalen Brottüte, aus der der französische Bäckereizulieferer Président Professionnel seine für den chinesischen Markt angepassten Waren verkauft, erklingt plötzlich mehrstimmiger Chorgesang. Zuerst »How Deep Is Your Love« in der souligen PJ-Morton-Version, dann »Viva La Vida« von Coldplay – Lieder, die in chinesischen Ohren nur halb so abgedroschen klingen wie in westlichen. Der Großteil der jungen Sängerinnen und Sänger hält sich das Smartphone vors Gesicht, um den englischen Text richtig wiederzugeben. Verhaltenes Klatschen, schüchternes Schunkeln im Publikum.

»Das Klischee stimmt schon ein bisschen: Asiaten trauen sich nicht so richtig, aus sich rauszugehen, auch wenn sie die Musik eigentlich fühlen«, sagt Eugene Sun nach dem Auftritt. Er ist Gründer des Urban Music-Chors (UMC), der vom Veranstalter der Gebäck-Gala eingeladen wurde,

»Wir lernen jedes neue Lied über das Gehör.  
Keine Noten, nur die Lyrics. Wir glauben, dass  
das der beste Weg, Musik zu fühlen und zu  
verinnerlichen – ähnlich wie Babys Sprache lernen.«

fünf publikumswirksame Lieder vorzutragen. Das europäische Pendant der 2023 gegründeten Vokalgruppe wäre wohl am ehesten der Kneipenchor, der ebenfalls aus einer lockeren Idee heraus entstand, sich aber vielerorts zunehmend professionalisiert hat.

Ein Fokus von UMC liegt – wie der Name andeutet – auf zeitgenössischer Popmusik und R&B. Die Ästhetik ist hip, die Gruppe hat eine starke Präsenz auf chinesischen Social-Media-Kanälen wie Xiaohongshu (Red Note) und Douyin, dem chinesischen TikTok. Alles wirkt cooler, lockerer, spontaner als bei anderen Chören des Landes, die meist einen klassischen Hintergrund haben und eher in Abendgarderobe auftreten als in Hoodie und Sneakers.

Chorgesang hat in China eine lange und facettenreiche Tradition. Von den polyphonen Gesängen ethnischer Minderheiten wie der Miao-Ethnie aus Yunnan über revolutionäre Arbeiter- und Militärchöre bis hin zu modernen A-Cappella-Gruppen, ist die chinesische Chorlandschaft heute vielfältiger denn je. Laut der China Chorus Association gibt es im Land über 100 000 Chöre, in denen mehr als drei Millionen Menschen in Amateur- und Profizirkeln, Schulensembles oder Firmengruppen zusammen singen.

»Normalerweise lernt man die Lieder in solchen Chören streng nach Noten, die man sich als PDF aus dem Internet herunterlädt«, sagt Eugene Sun milde verächtlich. Im Prinzip sei das nur eine Weiterführung des Musikunterrichts an der Schule: »Was zählt ist Wiederholung und Disziplin. Der Spaß ist zweitrangig, wenn überhaupt«, erklärt Sun. Urban Music will es anders machen: »Wir lernen jedes neue Lied über das Gehör. Keine Noten, nur die Lyrics. Wir glauben, dass das der beste Weg, Musik zu fühlen und zu verinnerlichen – ähnlich wie Babys Sprache lernen.«

Sun selbst hat am US-amerikanischen Berklee College of Music in Boston Jazzgitarre und Komposition studiert, bevor er zurück in seine Heimatstadt Peking zog. Hier arbeitet er hauptsächlich an seinem Soloprojekt, elektronisch grundiertem Jazz mit Pop-Sensibilität, der an Jaga Jazzist aus Norwegen oder Badbadnotgood aus Kanada erinnert. Von so einer Musik könne man in China jedoch weniger leicht leben als in Europa oder den USA: »Der Chor könnte irgendwann ein zweites Standbein sein«, hofft Sun. Zum inneren Kern des Chors gehören 25 Mitglieder. Zweimal im Monat

veranstaltet UMC zudem offene Sing-Events, bei denen Neugierige vorbeikommen und spontan mitsingen dürfen. »Dann sind wir manchmal um die 60 Leute«, sagt Sun. Wichtig sei ihm dabei, dass Menschen kommen, die Musik wirklich lieben: »Viele Leute in China hören sehr wahllos Musik. Wir glauben aber, dass sie nicht nur ein Begleiter im Hintergrund sein sollte, wenn man morgens zur Arbeit pendelt oder zwischendurch einen

Wer mit 35 noch keine Karriere gemacht  
oder eine Familie gegründet hat, gilt als gescheitert.  
Viele der 90hou reagieren darauf mit »Tangping«:  
flachliegen.

Stimmungsaufheller braucht.« Zumindest am Anfang sei StimmSicherheit bei den Proben deshalb nicht das wichtigste. »Wir haben einen älteren Herrn, der oft ziemlich neben den Tönen liegt«, sagt Suns Partnerin Jojo, die ebenfalls in Berklee ausgebildet wurde und als Dirigentin und Anheizerin bei öffentlichen Auftritten fungiert. »Aber er ist sehr engagiert. Man merkt, dass er das Singen liebt.«

Der ältere Mann ist eine Ausnahme. Die meisten Mitglieder des Chors sind um die 27 Jahre alt – in China nennt man ihre Generation »90hou« – die nach 1990 Geborenen. Es ist die erste Generation, die mit dem Internet aufgewachsen ist und unter dem Einfluss des in China allgegenwärtigen Live-Streamings ständig die Kamera im Anschlag hat, um das eigene Leben für andere in Szene zu setzen. Gleichzeitig sind sie die erste Generation seit Beginn der Reform- und Öffnungsperiode Anfang der 1980er Jahre, für die das Versprechen von ewigem Wachstum nicht mehr gilt: Dass harte Arbeit und Opferbereitschaft zu Wohlstand und gesellschaftlichem Aufstieg führen, war lange die Losung des Chinesischen Traums, mit dem der Einparteiensstaat seine Herrschaft rechtfertigte. Doch spätestens seit der Corona-Pandemie und der zunehmend schwächelnden Wirtschaft erweist sich dieses Versprechen für viele als trügerisch. Der Druck auf junge Menschen ist dabei stärker denn je. Die Arbeitslosigkeit steigt auch unter Universitätsabsolventen. Wer mit 35 noch keine Karriere gemacht oder eine Familie gegründet hat, gilt als gescheitert. Viele der 90hou reagieren darauf mit »Tangping«: flachliegen. Das Wort bezeichnet einen gesellschaftlichen Trend, bei dem sich junge Erwachsene bewusst aus dem beruflichen Hamsterrad zurückziehen, weil es ohnehin kein gelingendes Leben mehr garantiert.

Wenn man mit den jungen Chormitgliedern spricht, merkt man jedoch schnell, dass es ihnen weniger um Verweigerung als um Selbstverwirklichung geht. Da wäre etwa der 31-jährige Zhi Xu. Er hatte sich 2018 im Weinbau ausbilden lassen – nicht aus Leidenschaft für Wein, sondern weil das Geschäft damals als zukunftsträchtig galt, wie er sagt. In trocken-heißen Hochlandregionen wie Ningxia oder Yunnan investierten

zeitweise Winzer aus aller Welt. »Dann stellte sich heraus, dass Wein für viele chinesische Gaumen doch zu ungewohnt ist – anders als Kaffee, den man nach Belieben süßen kann.«

Xu dachte, dass es schade wäre, wenn er nicht doch versuchen würde, seinem Traum vom Musikmachen nachzugehen. Er kündigte seinen Job und versuchte sich zunächst als Singer/Songwriter. »Ich merkte jedoch bald, dass mir die Produzentenseite mehr liegt. Und das mache ich jetzt.« Der Chor bietet ihm dabei nicht nur eine Plattform, um zu singen und Gleichgesinnte zu treffen, sondern auch Sängerinnen und Sänger für seine Songs zu finden. »Wir bringen den Leuten natürlich Gesangstechniken bei.



Die zur Opernsängerin ausgebildete Jojo bringt den Mitgliedern des Pekinger UMC-Chors das Singen nach Gehör bei

Aber viel wichtiger ist, dass wir sie ermutigen, Musik einfach zu genießen, frei herauszusingen, ohne Angst davor, perfekt sein zu müssen. Es geht um echte Verbindung – darum, gemeinsam im Moment zu sein«, schwärmt er.

Auch die aus der inneren Mongolei stammende Otata hat im Chor ein neues Zuhause gefunden. Ihr Weg nach Peking war verschlungen: In ihrer Heimat arbeitete sie als Promoterin für mongolisches Wrestling – eine traditionelle Kampfdisziplin, deren hochkonzentrierte Lauerstellungen etwas von Meditation haben, wie sie erklärt. Als eine der wenigen Frauen in einem männerdominierten Umfeld war sie oftmals Sexismus und Diskriminierung ausgesetzt. Als sie sich von ihrem Partner, einem Wrestler trennte, endete dieses Kapitel und sie zog nach Peking, um Journalismus zu studieren. Einen stressigen Job bei den Staatsmedien schmiss sie schnell wieder hin, weil sie hier genau in jenem Karriere-Dampfkochtopf landete, den so viele satt haben. »Das ganze hatte was von Mobbing. Ich war die jüngste im Team. Immer wurde mir gesagt, ›du bist nicht gut genug«. Außerdem war das Gehalt niedrig und niemand war offen für kreative Vorschläge.« Heute gibt die extrovertierte Otata UMC ein Gesicht –

oder vielmehr eine Stimme. Sie moderiert den Podcast »Urban Soulmates«, in dem sie vor allem über zeitgenössische Musik in und außerhalb Chinas spricht. Ihre Lieblingskünstlerin ist die Rapperin Doechii – für sie ein Symbol für Authentizität, die sie auch in ihrer eigenen Musik anstrebt.

»Es ist ein noch relativ neues Phänomen, die Erwartungen, die die Gesellschaft und die Familie an einen stellen, nicht zur Hauptpriorität zu machen«, sagt Sun. Der Chor ist daher für viele der Mitglieder eine Bestätigung, dass auch andere den Mut aufbringen, eigene Wege einzuschlagen

Der Chor ist daher für viele der Mitglieder eine Bestätigung, dass auch andere den Mut aufbringen, eigene Wege einzuschlagen und Dinge zu tun, die mehr mit den inneren Wünschen und Neigungen in Einklang stehen als mit vielversprechenden Karriereaussichten.

und Dinge zu tun, die mehr mit den inneren Wünschen und Neigungen in Einklang stehen als mit vielversprechenden Karriereaussichten. »Man versteht sich selbst besser, wenn man mit anderen zusammen singt«, sagt Otata. »Im Chor bist du mehr als ein ›ich‹, es ist ein ›wir‹. Du schließt die Augen, hörst zu und spürst die Menschen um dich herum im gleichen Raum. Dieses Gemeinschaftserlebnis ist etwas ganz Besonderes.«



Der Urban Music Choir Peking beim Proben

## II. Ein Überblick über die chinesische Chorlandschaft

*Von revolutionären Massengesängen zu humorvollen A-Cappella-Performances: Chinas Chorkultur hat sich in den letzten Jahrzehnten rasant gewandelt. Heute gibt es im ganzen Land zehntausende Chöre – von traditionellen Volksensembles über professionelle Opernchöre bis hin zu experimentellen Pop-Chören. Ein Blick auf eine lebendige und vielschichtige Szene.*

In der frühen Volksrepublik diente der gemeinsame Gesang vor allem der Mobilisierung der Massen. In Schulen, Fabriken und Dörfern wurden revolutionäre Lieder einstudiert, die den Gemeinschaftssinn stärken und die Ideale des Sozialismus verbreiten sollten. Besonders die Militärchöre, allen voran der Chor der chinesischen Volksbefreiungsarmee, wurden zu Aushängeschildern staatlicher Einigkeit.

Doch parallel überlebten auch althergebrachte Chortraditionen. Bereits seit Jahrhunderten existieren Volkschöre wie die Kam Grand Choirs der Dong-Minderheit. Diese Gesangsform, die seit über 2500 Jahren in China existiert, kommt ohne Dirigenten und Noten aus. Die Stimmen der Sängerinnen und Sänger verweben sich auf natürliche Weise zu einer vielschichtigen Harmonie. Ihr Gesang soll eine 2500 Jahre alte Tradition haben und wurde 2009 von der UNESCO als immaterielles Kulturerbe der Menschheit anerkannt. Auch bei Staatsbesuchen ausländischer Politiker, etwa Angela Merkel im Jahr 2012, kam er als Soft Power zum Einsatz. Charakteristisch ist ihre polyphone Struktur ohne instrumentale Begleitung.

Ein eindrucksvolles Beispiel dafür, wie Chormusik bewahrt und weitergetragen wird, ist der Xiaoshuijing Miao Farmers Choir aus der Provinz Yunnan. Verwurzt in der christlichen Gesangstradition der Miao-Nationalität, hat dieser Chor über Jahrzehnte hinweg Lieder von Generation zu Generation weitergegeben – und dabei eine einzigartige Verbindung zwischen westlicher Kirchenmusik und der reichen mündlichen Überlieferung der Miao geschaffen. Die Wurzeln des Chores reichen fast ein Jahrhundert zurück: Schon in den 1920er Jahren begannen die christlichen Gemeinden im Dorf Xiaoshuijing, nahe der Provinzhauptstadt Kunming in Yunnan, mit dem gemeinschaftlichen Singen religiöser Lieder. Der Gesang war für die A-Hmao Miao nicht nur ein Ausdruck ihres Glaubens, sondern auch eine Möglichkeit, ihre eigene Identität zu bewahren. Die Hymnen wurden über viele Jahrzehnte hinweg mündlich gelehrt, indem ältere Sängerinnen und Sänger Zeile für Zeile vorsangen und die jüngere Generation diese nach und nach auswendig lernte. Im Jahr 2002 entstand der Xiaoshuijing Miao Farmers Choir als weltlicher Ableger des ursprünglichen Kirchenchores. Mit mehr als 50 Mitgliedern, die allesamt Bauern aus dem Dorf sind, erlangte der Chor schnell landesweite und auch internationale Aufmerksamkeit. In traditioneller Miao-Tracht betreten sie die Bühne, nur um dann mit glasklaren, westlich geprägten Chorsätzen



Eindrücke von einem  
Konzert eines  
Kam Grand Choir aus  
der Provinz Guizhou

zu reüssieren – von Händels »Hallelujah« bis hin zu modernen Popsongs wie »Mamma Mia«. »Diese Bauern, die tagsüber das Land bestellen und abends singen, erinnern uns daran, dass Musik alle Grenzen überwindet«, sagte ein Juror des Isaac Stern International Violin Competition 2018 über den Chor. Während der Chor online Millionen begeistert, treffen sich die Mitglieder weiter jeden Sonntag in ihrer Dorfkirche, um die Hymnen zu singen, die ihre Vorfahren vor fast einem Jahrhundert anstimmten.

Mit der Öffnung Chinas in den 1980er Jahren begann auch die Chorszene, sich zu diversifizieren. Westliche Musikströmungen hielten Einzug, klassische Chöre etablierten sich, und neue Formen wie A-cappella-Gruppen entstanden. Heute steht Chormusik in China nicht mehr nur für Gemeinschaft und Ideologie, sondern auch für künstlerische Individualität. Heute gibt es in China eine beeindruckende Bandbreite an Chören. In den großen Metropolen Chinas haben sich professionelle Chöre mit internationalem Niveau etabliert. Dazu gehören der Chor des China National Symphony Orchestra, der für seine Präzision und stilistische Bandbreite bekannt ist, der NCPA Chorus, der regelmäßig mit Chinas Nationaloper auftritt oder auch der Chor der chinesischen Volksbefreiungsarmee, der als einziger professioneller Militärchor des Landes gilt. (Früher gab es sogar einen Chor der Generäle oder den Chor der chinesischen Polizei.)

Während klassische Chöre das traditionelle Erbe pflegen, gibt es eine wachsende Szene junger Ensembles, die sich bewusst von Konventionen lösen. Allen voran die Shanghai Rainbow Chamber Singers. Sie wurden 2010 von Studierenden des Shanghai Conservatory of Music gegründet und entwickelten sich schnell zu einem Internet-Phänomen. Ihr Erfolgsrezept: humorvolle, lebensnahe Texte über moderne Probleme – von Überstundenstress, dem Single-Dasein, kaputten Autos bis hin zur Angst vor Familientreffen während des Neujahrsfests.

Ihre Lieder treffen den Nerv der jungen Generation und haben Chorgesang plötzlich cool gemacht. Und auch die Werbeindustrie liebt die Gruppe. Das Marktforschungsinstitut Social Beta hat 2022 Werbesongs analysiert, die Rainbow gesungen hat – ein Indikator für ihre breite Zielgruppe. Sie sangen für eine Spülmittelmarke »Warum muss immer ich abwaschen?«, für frischgebackene Eltern »Komfort für alle«, für ein Speiseeis »Lasst uns glücklich sein!«, und für eine Automarke eine umgedichtete Version von »Ehre dem Klang deines Herzens«.

Die Rainbow Singers waren hier in China eine Art Pioniergruppe eines neuen Mainstream-Chor-Geschmacks – viele weitere folgten. Darunter Gruppen, die sich auf A-cappella-Gesang spezialisiert haben und auf moderne Arrangements und Beatboxing setzen.

Die wachsende Popularität spiegelt sich auch in den zahlreichen Chorwettbewerben und Festivals wider. Zu den wichtigsten zählen das China International Chorus Festival, das alle zwei Jahre in Peking stattfindet und bereits Teilnehmer aus über 90 Ländern begrüßen konnte. Das Chinesische Kinderchorfestival, das 2025 in Xi'an abgehalten wird und junge Talente fördert oder das Charming Campus Chorfestival, das sich speziell an Schulen richtet.

Auch international mischen chinesische Chöre inzwischen auf hohem Niveau mit. Bei den World Choir Games 2024 gewann der Guangzhou Little Petrel Children's Choir eine Goldmedaille. Der Diocesan Boys' School Choir aus Hongkong setzte sich 2023 in der Kategorie Jugendchöre durch. Besonders in ländlichen und strukturschwachen Gebieten eröffnen Chöre Kindern neue Perspektiven. Ein Beispiel dafür ist der Chunlei-Girls Choir in der Provinz Jilin, in dem vor allem zurückgelassene Kinder von Wanderarbeitern singen. Musik gibt ihnen ein Gefühl von Zugehörigkeit und Hoffnung. ■

Fabian Peltsch arbeitet als China-Experte für das Medienhaus Table.Briefings. Nebenher schreibt er regelmäßig für Mint, Musikexpress, Fluter und den Rolling Stone über Popkultur.



# HEROINES OF SOUND FESTIVAL

04. – 12. JULI  
BERLIN 2025

Anahita Abbasi

Séverine Ballon

Chikiss

Alice Eldridge

Ensemble Apparat

Ensemble LUX:NM

Camilla M. Fehér

Hanna Hartman

Sarah Hennies

Meitar Ensemble

Yara Mekawei

Brigitta Muntendorf

Sarah Nemtsov

Oblivia

Karen Power

Kirsten Reese

Rojin Sharafi

Nour Sokhon

Augustė Vickunaitė

Viola Yip

Yiran Zhao

...

KONZERT  
PERFORMANCE  
WORKSHOP  
DISKURS



heroines-of-sound.com

Funded by

Senatsverwaltung  
für Kultur und  
Gesellschaftlichen Zusammenhalt

BERLIN



ernst von siemens  
musikstiftung

Partner:

radialsystem

ZK/U

BYTE

Funded by  
the European Union

FREIE  
UNIVERSITÄT  
BERLIN

# Chöre als Spiegel der Gesellschaft

## Verhandlung geschlechtsspezifischer Gewalt in südafrikanischen Opernproduktionen

LENA VAN DER HOVEN

**W**ir alle singen Chormusik, weil Chormusik einen großen Teil unseres Gesangs in Südafrika ausmacht. [...] Ich kenne keinen einzigen Opernsänger, der nicht bei diesen Wettbewerben gesungen hat.«, sagte mir die international gefeierte südafrikanische Opernsopranistin Masabane Cecilia Rangwanasha in einem Interview.<sup>1</sup>

Tatsächlich wurden mir die nationalen Chorwettbewerbe im Rahmen meiner Forschung zur südafrikanischen Oper nach dem Ende der Apartheid 1994 immer wieder als Referenzpunkte dafür genannt, dass das Operngenie in Südafrika keine europäische Elitenkultur mehr verkörpere. Vielmehr sind sie die Keimzelle für ein breites Operninteresse in der südafrikanischen Bevölkerung und international anerkannte Opernstars wie Pretty Yende, Pumeza Matshikiza oder Musa Ngqungwana verweisen ausdrücklich darauf, dass ihre Erfolgsgeschichten in Chortraditionen begangen.<sup>2</sup> Die südafrikanische Chormusik hat jedoch nicht nur die Karrieren von Opernsängerinnen und -sängern geprägt, sondern auch die von Komponisten. Der südafrikanische Opernkomponist und Musikwissenschaftler Neo Muyanga gehört zu den differenzierten Stimmen, die sich zum Verhältnis von südafrikanischer Chorpraxis und Opern-/Musiktheaterkompositionen positioniert haben. Muyanga erläutert, warum er unterschiedliche Chortraditionen von der Kirchenmusik bis zum Protestsong der Anti-Apartheidzeit in seine Musiktheaterkompositionen einbaut:

1 Masabane Cecilia Rangwanasha, *South African Opera Singers working in Europe*, interview von Lena van der Hoven, 22. Juni 2023, Bern

2 Lena van der Hoven, »We can't let politics define the arts«. Interviews with South African Opera Singers«, in *Opera & Music Theatre*, Bd. 19, *African Theatre* (Woodbridge: James Currey, 2020), S. 77–89

Es war natürlich der Kolonialismus in Form von Missionsschulen, der die Praxis des Chorsingens nach Afrika brachte. Der Chor ist in vielerlei Hinsicht die Quintessenz der pädagogischen Weitergabe vierstimmiger Harmoniegesänge, bei denen es darum geht, ein komplementäres Gleichgewicht zwischen den Stimmen des Ensembles zu schaffen. Als Komponist, der sowohl westlich-klassische als auch traditionell südafrikanische Musik praktiziert, habe ich daher ein Dauer-Projekt ins Leben gerufen, das darauf abzielt, die Asymmetrien der Macht, die durch diese imperialistischen Prozesse entstehen, durch das Medium der Stimme zu thematisieren. Ich tue dies zum Teil deshalb, weil die Stimme eine Linse ist, die uns zeigt, wie wir südafrikanische Musizierweisen als Formen des Sprechens (oder sogar des Singens) gegenüber den Regimen des angelsächsischen Kolonialismus, der Apartheid und des Neoliberalismus verstehen können. In meiner Komposition *Tshole: A Revolting Mass* (2017) mische ich zum Beispiel meine bevorzugten Stimmästhetiken: Protestsongs, Chorgesang, westliche klassische Opernmadrigale und traditionelle südafrikanische Musik.<sup>3</sup>

Nicht nur die Chormusik, sondern auch die Opernmusik war in Südafrika kolonial-europäisch geprägt. Der Apartheidstaat (1948–1994) nutzte die Kunstform der Oper dann sowohl zur Unterdrückung und Segregation, als auch zur Repräsentation. Die Oper wurde als politisches Instrument eingesetzt, um die Macht und kulturelle Überlegenheit einer »europäischen« Elite darzustellen, und spielte eine wichtige Rolle im Prozess der Nationenbildung einer afrikanischen Identität während der Apartheid. Das Apartheidregime war gekennzeichnet durch ein gesellschaftsspezifisches soziokulturelles Konstrukt von Race und ein politisches System der Rassentrennung und -diskriminierung, das von der weißen, europäischstämmigen Minderheit dominiert wurde, die seit der Kolonialisierung in Südafrika lebte. Während der Blütezeit der Apartheid durften mit wenigen Ausnahmen nur weiße Künstler auf bestimmten staatlichen Bühnen auftreten, und nur weißes Publikum durfte diese Operaufführungen besuchen. Mit dem Übergang zur Demokratie um 1990 musste die Oper diese Stigmata ablegen und ihr Identifikationspotenzial für eine neue, vereinte südafrikanische Gesellschaft unter Beweis stellen.

Der erste Gesetzesentwurf für eine neue Kulturpolitik in der Zeit nach der Apartheid wurde 1996 verabschiedet. Er zielte darauf ab, die regionalen Performing Arts Councils von Produktionsgesellschaften zu Aufführungshäusern umzuwandeln und einen Nationalen Kulturrat einzurichten. Damit wurde der Grundstein für künftige Subventionspolitiken gelegt, die die staatliche Finanzierung von Opernhäusern auslaufen lassen sollten, die ihrerseits in den folgenden Jahren privatisiert werden mussten.<sup>4</sup> Die Gründe dafür waren nicht nur die hohen Kosten der Opernproduktion, sondern auch ihre politische Brisanz und die symbolische Verbindung mit Kolonialismus und Apartheid. Da dem Staat durch die Apartheidpolitik wichtige historische Erzählungen vor-enthalten wurden, scheint die Konstruktion kultureller und nationaler Identität durch Erinnerungspolitik in Südafrika besonders wichtig zu sein, und ihre künstlerische Konstruktion wurde zu einem wichtigen

<sup>3</sup> Neo Muyanga, »A Revolt in (more than just) Four Parts«, in *African Theatre 19*, (2020), S. 9

<sup>4</sup> Department: Sport, Arts and Culture, Republic of South Africa (DAC), 1996, »White Paper on Arts, Culture and Heritage«, [www.dac.gov.za/content/whitepaper-arts-culture-and-heritage](http://www.dac.gov.za/content/whitepaper-arts-culture-and-heritage)

Kriterium für neue Finanzierungsmöglichkeiten durch den neuen National Arts Council für Opernhäuser.

Ich fragte Musa Ngqunwana, der derzeit zu den global erfolgreichsten südafrikanischen Opernsängerinnen und Opernsängern gehört, 2019 für einen Sammelband zu Oper und Musiktheater in Afrika, wie wichtig er die Operngattung für das heutige kulturelle Leben in Südafrika halte. Er antwortete mir: »Äußerst wichtig, weil die Oper als Medium zum Erzählen einer Geschichte über Ethnie und Klasse hinausgeht. Ähnlich wie Puccini und die Komponisten des Verismo-Stils und der Epoche hat Südafrika so viele Geschichten, die darauf warten, erzählt zu werden.« Im Verlauf des Interviews führt er diesen Punkt noch weiter aus: »[W]ir könnten noch weiter gehen und auch Geschichten von normalen Menschen erzählen (so wie Verdi es auch konnte!). Es gibt nur so und so viel, wie wir über Nelson Mandela und andere politische Aktivisten komponieren können.«<sup>5</sup> Sein Wunsch nach neuen südafrikanischen Opernkompositionen, die Geschichten und Gefühle des »einfachen« Volkes in den Mittelpunkt stellen, reflektiert die Prominenz von Neukompositionen seit 1994, in deren Fokus im Rahmen eines Nation-Building-Prozesses historische oder politische Personen der jüngsten Vergangenheit, wie z.B. der erste demokratische Präsident Nelson Mandela, stehen. In Differenz zu diesen Identitätskonstruktionen verlagern diese beiden Opernneukompositionen bemerkenswerter Weise ihren Fokus auf die Erfahrungswelt marginalisiert Gruppen des einfachen Volkes, in dem sie sozialkritische Themen zu Identität und geschlechtsbezogener und homophober Gewalt verhandeln. Ich möchte im Folgenden auf zwei Produktionen zu geschlechtsbezogener Gewalt näher eingehen, in denen insbesondere die Positionen der Chöre eine besondere Rolle einnehmen. Hierbei handelt es sich auf der einen Seite um die Produktion *Comfort ye* (2015), die ich wegen ihrer Produktionsweise hervorheben möchte, und um *Amagokra* (2020).

## #AmINext? Amagokra

Im August 2019 wurde Uyinene Mrwetyana, eine 19-jährige Studentin der Universität Kapstadt, nach einer Vergewaltigung in einem Postamt ermordet. Der Mord an Uyinene löste während des Weltwirtschaftsforums 2019 den Protest #AmINext? vor dem Parlament in Kapstadt sowie Proteste in Amsterdam und New York aus und führte im September 2019 zu einer Ansprache zur Nation vom Präsidenten Cyril Ramaphosa in der er erklärte, dass die hohe Anzahl von Vergewaltigungen im Land eine nationale Krise darstellt.<sup>6</sup> Es ist einer der wenigen Fälle, der nicht nur eine große Medienpräsenz, sondern auch eine öffentliche Resonanz hervorgerufen hat – was nicht selbstverständlich ist, da geschlechtsspezifische Gewalt in ihren verschiedenen Formen in Südafrika seit einigen Jahren weit verbreitet zu sein scheint. Obwohl die südafrikanische Verfassung nach der Apartheid die erste der Welt war, die Diskriminierung aufgrund der sexuellen Orientierung oder der Geschlechtsidentität verbot, weist

5 Lena van der Hoven, »We can't let politics define the arts«. Interviews with South African Opera Singers«, S. 83

6 Anonymus, »#AmINext? A Global Question«, 20. April 2020, [www.sahistory.org.za/article/am-i-next-global-question](http://www.sahistory.org.za/article/am-i-next-global-question);

7 Estelle Ellis, »PRESIDENTIAL ADDRESS: Gender-based violence is South Africa's second pandemic, says Ramaphosa«, Daily Maverick vom 18. Juni 2020, www.dailymaverick.co.za/article/2020-06-18-gender-based-violence-is-south-africas-second-pandemic-says-ramaphosa/

8 Pumla Dineo Gqola, *Female Fear Factory*, Kapstadt: Ferguson 2021; Pumla Dineo Gqola, *Rape. A South African Nightmare*, Auckland Park: MFBooks Joburg 9/102018

9 Writing a New South African Opera: The Making of Amagokra (Heroes). Panel Discussion with Cape Town Opera's Managing Director Elise Brunelle, Jeremy Silver, Head of the University of Cape Town Opera School, composer Sibusiso Njeza and librettist Asanda Chuma Sopotela (online, 2020), www.youtube.com/watch?v=GPZO-1PIa4Zs

10 Rogers und Ali, S. 3.

11 Rogers und Ali, S. 9–12.

12 Wennäkoski, »Lelele – monodrama about sex trafficking and forced prostitution (2010)«, *Lotta Wennäkoski* (blog), s.a., lottawennakoski.com/work/lelele-monodrama-about-sex-trafficking-and-forced-prostitution/

Südafrika eine der weltweit höchsten Raten an Vergewaltigungen, geschlechtsspezifischer Gewalt und Femiziden auf, die Ramaphosa 2020 als »die zweite Pandemie« in Südafrika beschrieb.<sup>7</sup> 2024 wurde schließlich das National Council on Gender-Based Violence and Femicide gegründet.<sup>8</sup> Die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Pumla Dineo Gqola hat in ihren einschlägigen Publikationen die Konstruktionen der Vergewaltigungskultur in Südafrika untersucht und den Begriff »Female Fear Factory« geprägt, der die Produktion von Angst, insbesondere an der Schnittstelle von Angst und Gender an öffentlichen Orten beschreibt. Wie Asanda Chuma Sopotela bekräftigte waren für sie die Studien von Gqola entscheidende Quellen beim Verfassen des Librettos zum Auftragswerk *Amagokra*, in dem eine Figur Uyinene Mrwetyanas Geist verkörpert.<sup>9</sup> Themen wie Vergewaltigung und andere geschlechtsspezifische Gewalt erscheinen in den südafrikanischen Neukompositionen eine neue Präsenz zu erlangen und erweitern damit den früheren Themenschwerpunkts des performativen Archivs der Erinnerung und Versöhnung, das in den ersten zwei Jahrzehnten geschaffen wurde. Als Hintergrund dieser Entwicklung mögen das gefühlte Scheitern der Idee der »Rainbow-Nation« und der Verbesserung der Lebensumstände nach 1994 gelten.

Wie Michaela M. Rogers und Parveen Ali in der Einleitung zu ihrem Buch *Gender-Based Violence: A Comprehensive Guide* betonen, ist geschlechtsspezifische Gewalt ein allgegenwärtiges und vielschichtiges Problem, das sich in verschiedenen Formen manifestiert, darunter »intime, zwischenmenschliche und strukturelle Gewalt«.<sup>10</sup> Sie stellt weltweit ein erhebliches Menschenrechtsproblem für Menschen aller Geschlechter dar. Rogers und Ali betonen, dass geschlechtsspezifische Gewalt in verschiedenen Arten von Beziehungen und Praktiken ausgeübt werden kann, unter anderem in Form von Missbrauch in der Partnerschaft, sexuellem Missbrauch durch Nicht-Partner, Kindesmissbrauch, Menschenhandel, institutionellem Missbrauch und Identitätsmissbrauch. Sie kann in jedem Alter, an jedem privaten oder öffentlichen Ort oder Raum, von einer oder mehreren Personen, in Partnerschaften oder von Fremden ausgeübt werden und muss in ihren individuellen Beziehungen von Macht, Privilegien und Position analysiert werden, und es ist notwendig, die Gewalt mit der bestehenden Ungleichheit der Geschlechter in Verbindung zu bringen. Es gibt viele verschiedene Formen von Missbrauch, z. B. physischer, psychischer, sexueller und wirtschaftlicher Art. Es ist nicht überraschend, dass geschlechtsspezifische Gewalt in den letzten Jahrzehnten aus verschiedenen Perspektiven (z. B. biologisch, psychologisch, feministisch und soziologisch) und Disziplinen theoretisch untersucht wurde.<sup>11</sup>

Die Themen geschlechtsspezifischer Gewalt in neuen Opernkompositionen auf internationalen Opernbühnen werden immer vielfältiger: Einige Beispiele sind die Kammeroper *Tak tiše až* (So Silent Till) (2022) des tschechischen Komponisten Slavomír Hořinka über Kindesmissbrauch, die Kammeroper *Lelele* (2011) der finnischen Komponistin Lotta Wennäkoski<sup>12</sup> und *La tierra de la miel* (2013) der mexikanischen Komponistin Hilda Paredes über Menschenhandel und Sexarbeit sowie die



Generalprobe der »Mandela Trilogy«; Bassbariton Thato Machona als Mandela 1 mit Chor © John Snelling



Gemeinschaftsoper *Alexina B.* (2023), über eine berühmte französische intersexuelle Person des 19. Jahrhunderts, von der Librettistin Irène Gayraud, der Komponistin Raquel García-Tomás und der Regisseurin Marta Pazoson.

Angesichts der zuvor genannten Themenvielfalt, die sich in den letzten Jahren zunehmend in neuen Kompositionen auf der internationalen Opernbühne widerspiegeln, kann festgestellt werden, dass sich südafrikanische Opernproduktionen nur auf ausgewählte Bereiche geschlechtsspezifischer Gewalt konzentrieren. Diese Produktionen befassen sich ausschließlich mit den Themen geschlechtsspezifischer Gewalt, entweder im Hinblick auf Homophobie oder auf Vergewaltigung und Femizid. Dieser Fokus ist jedoch ein Beweis für die hohe gesellschaftspolitische Aktualität dieser Themen im Land. Da Georges Bizets *Carmen* eine der meistgespielten Opern der Welt ist und regelmäßig in Südafrika aufgeführt wird, finden wir hier ebenso wie in *Trial on Media* (2024) von Conrad Asman Darstellungen von Femizid in intimen Beziehungen. Jüngere Neukompositionen wie *Comfort Ye* (2015) oder *Amagokra* (2020) hingegen konzentrieren sich auf Vergewaltigung und Femizid in nicht-intimen Beziehungen. Bei *Romeo's Passion* (2018) geht es um physische und psychische Gewalt gegen homosexuelle Männer; eine geplante neue Kammeroperkomposition *The Gift* von Umculo zum Thema von »corrective rape« konnte leider nicht realisiert werden.



Als Gegenstück zu Britten's Parabelstück *Curlw River* konzipiert, enthält die Oper *Amagokra* ausschließlich Frauenstimmen

## Jugendchöre auf der Musiktheaterbühne

*Comfort Ye* beginnt mit einem Prolog, in dem die Frage gestellt wird: »Wo ist Trost in Zeiten des Chaos?« und präsentiert die Rahmengeschichte von zwei Außenseitern, einem Mädchen und einem Jungen, die sich innerhalb von 24 Stunden in ihrer Gemeinde in den Cape Flats kennenlernen und verlieben. Tagsüber ereignet sich eine Familientragödie um das schwangere Mädchen Assanda, das vergewaltigt wurde. Am Abend treffen sich die beiden Liebenden wieder auf der Straße, doch der Junge wird versehentlich von einer Polizistin getötet, als diese versucht, die Menschenmenge zu zerstreuen, die sich nach der Familientragödie auf der Straße versammelt hat. Während der Aufführung werden die Erfahrungen davon, wie es ist, als Kind in einem Township aufzuwachen, Vorurteile, Verlust und Gewalt zu erleben, ebenso dargestellt wie Elternschaft in einem solchen Umfeld sich anfühlt. Diese verstörenden Erfahrungen wurden jedoch in tröstliche Botschaften eingebettet (z. B. folge deinem Herzen oder »mach einen Schritt nach dem anderen und du wirst dein Schicksal erreichen« und Lebensträume). Die Oper wirft auch die wichtige Frage auf, wie Vergebung geschehen kann. Die Kinder des Schulchors spielen das Protagonistenpaar sowie den Chor, der eine bedeutende Rolle in der Choreografie spielt.

Milliken versteht die Produktion als »Oper für einen Chor als Solistenensemble, wobei der Fokus auf ihren gesammelten Perspektiven liegt, die die Erzählung, die Komposition und die Gestaltung der Rollen der anderen Solisten vorantreiben. Jedes Chormitglied hatte irgendwann während des gesamten Kompositions- und Aufführungsprozesses eine Solistenrolle inne«. <sup>13</sup> Musikalisch gesehen agieren die Kinder nicht nur als Chor, sondern übernehmen auch die gesprochenen Hauptpassagen, die die Geschichte erzählen, unterstützt durch Mikrofone. Die virtuoseren Arien und Duette waren den professionellen Sängern vorbehalten. Wie kaum eine andere neue südafrikanische Komposition hat die kollaborative Musiktheaterproduktion *Comfort Ye* der internationalen Nichtregierungsorganisation Umculo, die 2015 in Kapstadt uraufgeführt wurde, südafrikanische Kindheitserfahrungen eingefangen, indem sie narrative Strategien zur Bewältigung von autobiografischen Traumata der Jugendlichen aus dem Chor einsetzte. Die Jugendlichen des Chors der Bloekombos-Sekundarschule, die zum Zeitpunkt der Produktion zwischen zwölf und neunzehn Jahre alt waren, spielten eine aktive Rolle im Produktionsprozess und arbeiteten in kollaborativen Schreib- und Kompositionsprozessen am Libretto und an drei Liedern mit. Die wesentliche Botschaft der Produktion ist »Hoffnung« und basiert auf der Arie »Comfort Ye« aus Georg Friedrich Händels Oratorium *Messiah*. Das musikalische Gewebe dieses Pasticcios besteht aus Auszügen aus dem bestehenden Repertoire wie dem traditionellen Schlaflied »Nkosiyam« <sup>14</sup>, Händels Oratorien *Messiah* und *L'Allegro, il penseroso ed il Moderato* sowie einem Kinderlied in Xhosa und neuen Kompositionen von Cathy Milliken, dem Bloekombos-Chor und Warwick Stengards, die in ihrem musikalischen Stil von Klassik bis Rap reichen. <sup>15</sup>

13 Cathy Milliken, *Comfort Ye*, interview von Lena van der Hoven, 5. August 2022, Zoom

14 Der Liedtext »Nkosiyam Baba sya kuthanda« bedeutet »Mein Herr, lieber Vater, wir werden dich lieben«

15 Georg Friedrich Händel / Catherine Milliken, *Comfort Ye*, Musiktheater über autobiografische Texte und Lieder junger südafrikanischer Sänger von Robert Lehmeier, Partitur (UA: 6. März 2015)

Während Miliken den Chor als Solistenkörper inszeniert, nutzen Sibusiso Njeza, der selbst stark aus seiner Chortradition geprägt ist, und Asanda Chuma Sopotela den Chor in ihrer Opernproduktion als kritischen Spiegel der südafrikanischen Gesellschaft.<sup>16</sup> Im Juni 2021 wurde die 30-minütige Kammeroper *Amagokra* in Kapstadt uraufgeführt, ein Auftragswerk der Cape Town Opera und der University of Cape Town Opera School. Die Aufführung fand im Novalis Ubuntu Institute statt, einer gemeinnützigen Organisation, die in und mit benachteiligten Gemeinschaften arbeiten, und nicht wie üblicherweise im Theaterkomplex Artscape in der Innenstadt von Kapstadt. Die Oper sollte zusammen mit und als Gegenstück zu Benjamin Britten's *Curlew River* aufgeführt werden. Als Gegenstück zu *Curlew River* konzipiert, enthält die Oper ausschließlich Frauenstimmen und der Komponist Sibusiso Njeza wurde gebeten, die gleiche Instrumentierung wie Britten zu verwenden.<sup>17</sup>

In *Amagokra*, was auf isiXhosa »Heldinnen« bedeutet, lässt die Schwarze Librettistin Asanda Chuma Sopotela die Geister zweier Frauen sprechen, die auf tragische Weise zu Berühmtheit gelangten: Beide waren vergewaltigt worden – und beide hatten Proteste ausgelöst. Einer der Geister ist Uyinene, der andere ist Kwezi. Fezekile Ntsukela »Khwezi« Kuzwayo klagte 2005 den späteren südafrikanischen Präsidenten Jacob Zuma an, sie vergewaltigt zu haben, dieser wurde jedoch freigesprochen. Durch die Auswahl der Protagonistinnen behandelt die Oper das gesellschaftlich brisante Thema der Vergewaltigung auf nationaler Ebene mit Kwezi, auf internationaler Ebene durch die auch ausserhalb Südafrikas aufgegriffenen Proteste #AmINext? und auf lokaler Ebene des Aufführungsortes in Kapstadt mit Uyinene.

In der Oper konfrontiert Kwezis Geist die noch lebenden namenlosen Frauen der südafrikanischen Gesellschaft immer wieder mit der Frage, womit sie ihr Leiden verdient habe.<sup>18</sup> Mit dem Prozess gegen Jacob Zuma begann eine Jagd auf Kwezi im echten Leben, und nicht nur in den Medien. In der Oper lässt Sopotela Kwezis Geist die namenlosen Frauen der südafrikanischen Gesellschaft fragen, warum sie keine Unterstützung von ihnen erhalten hat und warum sie sich an der Jagd gegen sie beteiligt haben. Auf einer Textprojektion während der Aufführung hieß es: »Wir Frauen sind zu Waffen geworden, um die männliche Dominanz zu erhalten.«<sup>19</sup> Während Kwezi als Überlebende und Anklägerin des damaligen Präsidenten damals keine gesellschaftliche Unterstützung erhielt, wird die gesellschaftliche Resonanz von Uyinenes Vergewaltigung und Ermordung im Jahr 2019 in der Oper anders dargestellt. Ihr Schicksal erschüttert die anderen Frauen in der Gesellschaft und sie zeigen sich solidarisch mit ihr. Während Uyiens Geist sich an die Frauen wendet, wurde ein Artikel über ihre Ermordung aus der Zeitung *The Star* mit dem Titel »Wenn Vergewaltigung als normal angesehen wird, braucht eine Gesellschaft Hilfe« eingeblendet. In der Inszenierung steht der Frauenchor buchstäblich hinter Uyinene. Ihr symbolisches Aufstampfen im Toi-Toi-Tanz und ihre erhobenen Fäuste, die beide eindeutig auf die Anti-Apartheid-Proteste vor 1994 verweisen, zeigen den Wunsch nach gesellschaftlichem Wandel. Die auf der Bühne

16 *Writing a new South African opera*

17 Sibusiso Njeza, *Amagokra*, interviewt von Lena van der Hoven, 19. Mai 2020, Zoom

18 Sibusiso Nieza, *Amagokra. A One-Act Opera*, Libretto von Asanda Chuma Sopotela, 2020. Ich danke Sibusiso Nieza für den Einblick in die Partitur und Pakama Neume für ihre englischen Übersetzungen der Teile des Librettos, die in isiXhosa verfasst worden sind.

19 Cape Town Opera hat mir freundlicherweise das Einsehen eines Mitschnitts der Aufführung zur Verfügung gestellt. Zitat in deutscher Übersetzung aus dem Englischen.

eingblendeten Zeitungsartikel erscheinen als tatsächliche Zeugen für die Aktualität der Handlung der Oper, die in ihrer Quintessenz den aktuellen Zustand der Nation und ihrer Gesellschaft in Frage stellt.

Da das Produktionsteam der Oper von derselben Universität wie Uyinene stammen, war die Relevanz und Verbundenheit besonders direkt. Durch die Kritik an den sozialen Frauenbildern in der Oper, die von Frauen konstruiert wurden, sowie an der Rolle der Frauen bei der Verhandlung ihrer eigenen Rechte in der Gesellschaft wollte Sopotela nicht nur zum Nachdenken anregen, sondern auch einen gesellschaftspolitischen Wandel bewirken.

Laut Muyanga besitzen Opern und Musiktheater (aus Afrika) das Potenzial, Perspektiven zu eröffnen, die in der Vergangenheit – und auch heute noch – einem großen Teil der Welt vor allem aus Gründen der Ethnie und der Klasse verwehrt blieben.<sup>20</sup> Bisher stellt die südafrikanische Chorpraxis insbesondere einen »Türöffner« zu Berufen in die Musiktheaterpraxis dar, es bleibt zu beobachten, ob sie in Zukunft auch noch stärker einen Faktor für eine Erweiterung des Opernpublikums darstellen kann. ■

Lena van der Hoven ist Assistenz-Professorin für Musiktheater an der Universität Bern und ist am Africa Open Institute der Universität Stellenbosch (Südafrika) assoziiert. Ihre Forschung zu Südafrika wurde durch ihre Mitgliedschaft im Jungen Kolleg der BadW gefördert.

20 Muyanga,  
»A Revolt in  
(more than just)  
Four Parts«



# »... im Körper, vom Körper, durch den Körper«

Ein Interview mit Mitgliedern  
des Psychedelic Choir

Der Psychedelic Choir, initiiert und geleitet von Zorka Wollny, ist eine Gruppe von Improvisatorinnen aus Berlin. Sie sind seit 2019 in der Hauptstadt und international aktiv. Die Gruppe beschäftigt sich mit improvisierter Musik und Noise, die sich ausschließlich auf die Stimme und ihr instrumentales Potential konzentriert. Die meisten Mitglieder der Gruppe arbeiten als Tänzerinnen und Performerinnen täglich mit ihren Körpern und die Stimme ist für sie eine Erweiterung dieser Ausdrucksform. Für die Redaktion der Positionen haben Patrick Becker und Hannes Wagner mit den vier Mitgliedern Zorka Wollny, Lyllie Rouvière, Gosia Gajdemska und Ana Kavalis nach ihrer Performance *Sabotage Manual* im Errant Sound am 4. April 2025 gesprochen.

→ Siehe auch die Rezension in Ausgabe 142

**POSITIONEN** In welchem Verhältnis steht das Ensemble als Ganzes zu seinen einzelnen

Mitgliedern? Wie arbeitet ihr zusammen und wie kommt ihr auf die Ideen für eure Konzerte?

**ZORKA WOLLNY** »Chor« ist nur der Name einer Band: Wir nennen uns Psychedelic Choir, weil wir dachten, dass das ein guter Bandname ist und wir mit Gesang arbeiten, also warum nicht. Vielleicht ist es aber ein bisschen weit weg von der Idee eines Chors. Wenn man an Chöre denkt, denkt man normalerweise an eine Gruppe von Leuten, die zusammenkommen, um zu harmonieren. Und für uns war es immer mehr als das: Einzelne Stimmen zusammenbringen, sie aufeinanderprallen zu lassen, auch einen gewissen Kontrast zwischen den individuellen Ansätzen zu schaffen. Schlussendlich sind wir sechs Frauen, die zusammen singen.

**LYLLIE ROUVIÈRE** Die meisten von uns haben einen Performance- und Tanzhintergrund, also tanzen wir in gewisser Weise mit unseren

Stimmen. Da wir keine Musikerinnen sind, konzentrieren wir uns darauf, als Gruppe ein genaues Bild zu definieren, was dazu beiträgt, dass der Klang klarer und fokussierter wird. Es gibt zwei Hauptwege, wie wir diese Bilder erzeugen: durch Improvisation und durch Konversation. Wir üben und unterhalten uns miteinander. Wenn wir zum Beispiel einen Klang hören, sagen wir vielleicht: »Dieser Klang erinnert mich an dieses oder jenes Bild«, und dann entwickeln wir dieses Bild gemeinsam.

ANA KAVALIS Man erschafft das Bild, während man improvisiert, während man Töne produziert. Manchmal existiert das Bild

Rolle zu kennen, muss ich zuhören. Was kann ich einbringen oder was kann ich in diesem Moment nicht tun? Wie heute am Anfang vor der Performance, merke ich, wie wichtig es ist, zuzuhören, bevor wir die ersten Klänge und die Beziehung zur Stille bringen. Wie fangen wir an und wie verhalten sich das Publikum und wir selbst zur Stille? Gibt es hier keinen akustischen Müll? Es gibt keine Stille. In der Stille gibt es so viel Klang, dass man eigentlich die ganze Zeit intensiv zuhören muss.

LR Wir haben uns 2019 kennengelernt, und damit hat alles angefangen. Mit der Zeit haben wir ein gemeinsames Vokabular entwickelt, auch wenn wir immer einen sehr

Ich denke, weil wir keine typische musikalische Ausbildung haben und nicht aus diesem Bereich kommen, sind wir nicht von dieser Idee abhängig, dass alles technisch perfekt sein muss.

schon im Voraus, manchmal taucht es erst während des Prozesses auf und wir entdecken, was es werden könnte. Und jede in der Gruppe kann ihre eigenen Ideen einbringen. Manchmal legen wir vorher ein Thema fest und sagen: »O.K., jetzt machen wir eine Klangrecherche, lesen uns in ein Thema ein und schauen, wie wir das bewerkstelligen können. Wir arbeiten mit der Stimme performativ und intuitiv. Es ist sehr wichtig, das zu leben, durch die Arbeit zu wachsen und viel zuzuhören. Und dann erst treffen wir uns.

P Hört Ihr auf Euch selbst, auf die anderen oder auf die Geräusche der Umgebung? Was ist wichtiger?

AK Ich denke, das läuft parallel. Es gibt einfach ein Bewusstsein für die Umgebung. Manchmal ist es eher das, was man gerade tut. Dann erinnert man sich: Oh, was tue ich hier eigentlich? Ich höre zu, denn um meine

kurzen Probenprozess haben – nur zwei oder drei Tage vor dem Konzert. Wir schreiben die Partitur gemeinsam und improvisieren während der Aufführung immer wieder ein bisschen, weil wir nicht viel Zeit zum Proben haben. So hat jedes Konzert diesen frischen, spontanen Charakter.

AK Es hat eine Struktur, aber diese Struktur ist offen für... Spontaneität. Da wir Menschen sind und keine Maschinen – wie nutzen wir unsere Energien in diesen Momenten? Wir nutzen unsere Stimme, um zu forschen, und manchmal bemerken wir, dass etwas passiert ist, und dann müssen wir einen Weg finden.

LR Manchmal springt jemand aus der Struktur heraus und wir sagen: »Oh, jetzt hast du mich überrascht! Lass uns ab hier gemeinsam weitermachen. Lass uns einen Weg finden.«

GOSIA GAJDEMSKA Das ist ganz anders als beim klassischen Chor, denn wir haben nicht

einen Leiter, der sagt, was genau wir tun sollen – wir teilen uns die Verantwortung für die künstlerische Vision. Wir haben keine starre Struktur, wer unten, oben oder in der Mitte singt – das ändert sich je nach Werk und Aufführung. Es gibt also eine gewisse Ordnung und Struktur, aber es bleibt immer noch Raum für eigene Entscheidungen, für Improvisation.

P Wenn Ihr über ein Bild sprecht und darüber, wie es die Klänge beeinflusst, die Ihr macht, wie können wir das verstehen? Was für ein Bild ist das konkret? Was seht Ihr?

AK Es ist ein Bild von allem, was dich in deiner Welt umgibt, in der Welt, in der wir leben. Das kann in der Natur sein, von Maschinen, vom... ich weiß nicht... Kratzen an der Wand, Geräusche von Dingen oder sogar Geräuschen, die wir nicht kennen, sondern die wir einfach erzeugen. Und dann entdecken wir da drinnen: Ah, das ähnelt irgendetwas, da steckt was drin, aber wir wissen nicht, was.

LR Außerirdische Klänge?

AK Ja, wie... verlorene Städte oder wahn-sinnig gewordene Maschinen. Es ist, als würden wir verstehen, dass wir eine Art Spiegel der Welt sind. Wir können Dinge spiegeln, aber auch entdecken, dass es vielleicht noch mehr gibt. Es gibt Geräusche, die man in der Öffentlichkeit nicht machen kann, die man nicht auf der Straße machen kann. Wie diese Furzgeräusche, die wir während der Performance gemacht haben: Wenn man die als klare Setzung macht, wird das im Ergebnis plötzlich zu etwas ganz anderem.

Wenn man weiter erforscht, was wir eigentlich tun, was man mit dem Mund machen kann – auch auf eine sehr technische Art und Weise –, die Artikulation, die Art, den Mund zu bewegen – kann man jedes triviale Geräusch in eine bedeutendere Geste und Dimension verwandeln.



Der Psychedelic Choir besteht zurzeit aus den folgenden Mitgliedern: Gosia Gajdemska, Ana Kavalis, Pauline Payen, Lyllie Rouvière, Karoline Stryz, Zorka Wollny; Ehemalige Mitglieder: Leah Buckareff, Irina Gheorghie

zw Ich komme aus der bildenden Kunst und bin keine Tänzerin, aber es begann alles, als wir uns damals das erste Mal zusammenarbeiteten. Wir haben wirklich an diesen konkreten Bildern gearbeitet. Stellen wir uns zum Beispiel vor, wie es auf dem Grund des Ozeans ist, oder stellen wir uns andere Planeten im Weltraum vor, und dann lassen wir uns Zeit, denn für jede ist das ein anderes Bild, und jede assoziiert andere Eigenschaften damit. Es ist erstaunlich, wie es funktionieren kann, wenn Menschen unterschiedlich mit ihren Körpern arbeiten. So ist es immer eine andere Perspektive. Aber so verbinden wir uns auch: Indem wir dieses Bild haben.

P Würdest du sagen, dass sich eure Herangehensweise an diese Art von Musik von dem unterscheidet, was man angesichts eures interdisziplinären Hintergrunds und eurer Zusammenarbeit erwarten könnte?

zw Ich denke, unser Ausgangspunkt ist ein anderer als der der zeitgenössischen Musik, aber wir erforschen dennoch ähnliche Bereiche, der Ansatz ist anders, aber das Ergebnis ist manchmal nicht von der zeitgenössischen Vokalmusik zu unterscheiden. Zunächst einmal wird in der Musik der Körper unterdrückt, er wird diszipliniert, um einen perfekten und klaren Klang zu erzeugen. So funktioniert die musikalische Ausbildung. Wir kommen aber vom Körper und geben ihm Raum, wir nehmen auch die

»Das ist die richtige Art und Weise, wie man es machen sollte.«

AK Und das können wir ignorieren. Beim Erklängen ist man an zwei Orten gleichzeitig, und dort treffen wir uns. Durch das Hören erfahren wir, welche Klänge wir machen können/müssen/sollen: Man bekommt eine Vorstellung vom Rhythmus, von den Tönen usw., denn sie sind alle einfach da. Wir konzentrieren uns auf die Performativität des Klangs und nicht so sehr auf den Ton, die Melodie oder die Harmonie, auch wenn sie da sind.

zw Wir erkennen an, dass wir Körper sind, die Klang produzieren. Wir kommen mit all unseren Stärken und Schwächen, aber wir

Es gibt keine ideale Architektur. Es gibt nur einen bestimmten Raum, und wir versuchen, uns auf ihn zu beziehen.

eigene Unvollkommenheit, die eigenen Unzulänglichkeiten, an, und es gibt so viele Dinge, die dort in einem bestimmten Moment, in einer bestimmten Zeit, unter bestimmten Umständen passieren. Wir erkennen sie als einen Teil unseres Konzerts an. Deshalb ist jedes Konzert ganz anders, wenn man es an einen anderen Ort bringt. Es gibt eine andere Atmosphäre, ein anderes Publikum, andere Leute. Aber das ist für uns in Ordnung. Wir nehmen das an. Wir denken nie in Fehlern und gehen eher polyphon als harmonisch vor. Das unterscheidet uns von der Herangehensweise der professionellen Musiker.

gg Ich denke, weil wir keine typische musikalische Ausbildung haben und nicht aus diesem Bereich kommen, sind wir nicht von dieser Idee abhängig, dass alles technisch perfekt sein muss. Aus dieser Perspektive sind wir in einem völlig offenen Feld. Denn niemand hat uns in der Schule beigebracht:

versuchen nicht, einen Stil, die Klänge, die Stimme aus der Person selbst herauszudestillieren. Wir produzieren Klänge.

P Also ist es ein verkörperter Gesang?

AK Das habe ich auch gedacht.

gg Es ist ein somatischer Ansatz, die Stimme zu verstehen und was Musikalität ist oder sein könnte. Die Stimme ist im Körper, aus dem Körper, durch den Körper; und die Bewegung, die Art und Weise, wie wir uns positionieren, auch im Verhältnis zueinander, zum Publikum und zum Raum, hat einen großen Einfluss darauf, wie wir mit unseren Stimmen arbeiten und experimentieren.

P Eine weitere Sache, die uns während des Konzerts aufgefallen ist, ist die Art und Weise, wie ihr den Raum von Errant Sound, der

Konzertstätte hier, nutzt. Es war das erste Mal, dass ihr hier aufgetreten seid. Es gibt eine Art höhere Ebene, in der ihr den Raum in seiner Gesamtheit durchquert, und dann gibt es diese Mikroebene, in der ihr plötzlich von der Seite oder von hinten neben jemandem im Publikum auftaucht und Klänge erzeugt, die zwischen ASMR und Klangschocks oszillieren. In gewisser Weise ist das ein sehr intimer Ansatz, deshalb habe ich mich gefragt: Wenn ihr euch vorstellt, ihr müsstest für den Rest des Lebens eures Chores in einem einzigen Raum bleiben, von welcher Art von Architektur würdet ihr träumen? In welcher Architektur würdet ihr am liebsten auftreten?

zw Es gibt keine ideale Architektur. Es gibt nur einen bestimmten Raum, und wir versuchen, uns auf ihn zu beziehen. Wichtig ist, dass man bei der Gestaltung des Bildes versucht, eine wirklich eindringliche Erfahrung zu schaffen. Das kann man nicht, wenn man nur vor dem Publikum steht. Die Menschen sind daran gewöhnt, dass die Interpret:innen vor ihnen stehen, besonders bei Chören. Wir sind nicht an dieser frontalen Darbietung interessiert, sondern daran, Teil eines bestimmten Raums und einer bestimmten Zeit zu sein. Erschaffe eine Erfahrung, in die die Menschen eintauchen können.

ak Ich denke, der ideale Raum ist dort, wo wir uns frei bewegen können. Wir haben immer diese zwei Perspektiven: Wir sind um das Publikum herum und bewegen uns zwischen den Zuschauern.

p Zu Beginn unseres Gesprächs erwähntet ihr, dass Stille wichtig ist, aber ihr erzeugt auch Geräusche mit eurem Körper, ihr summt und singt, und dann gibt es auch Text. Wie ist das Verhältnis zwischen dieser sehr konkreten Ebene des gesprochenen oder gesungenen Textes und diesem mehrdeutigen Raum, den die Stille eröffnet?

→ Siehe auch die Analyse in Ausgabe 142

ak Diese Beziehung entsteht durch das Bild. Vielleicht nicht durch ein konkretes Bild, sondern durch einen Gedanken oder das Thema, das wir ansprechen wollen. Es gibt einen Subtext, den wir vermitteln wollen, und auf diese Weise stehen diese verschiedenen Ebenen in Beziehung zueinander.

Die Furzgeräusche, die wir während der Aufführung gemacht haben, sind ein Moment der Sabotage. Man kann alles auf eine gewisse Art und Weise sabotieren. Warum nicht durch furzen? Dieses Furzen wird durch den Klang etwas Anderes und es hat alles damit zu tun, wo es herkommt: Der Wunsch zu zerstören, was uns zerstört. So stelle ich mir das zumindest vor. Natürlich haben wir darüber diskutiert, aber ich denke, es ist wie beim Schauspiel: Man spielt dasselbe Stück, aber jeder hat gleichzeitig seine eigene Verbindung dazu und seine eigene Bildsprache. Wir haben also etwas Gemeinsames, aber jeder hat auch seine eigene Perspektive.

lr Der Name Psychedelic Choir selbst ist wie ein Kaleidoskop voller verschiedener Bedeutungen. Wir geben uns die Freiheit, von diesen abstrakten Klängen zu konkreteren Worten überzugehen und so einen ganzen Raum von Möglichkeiten zu öffnen.

ak Man sollte sich beispielsweise nicht in diesem Bild einrichten, wie die Beziehung zwischen Menschen und Behörden, Autoritäten, normalerweise aussieht. Es geht darum, dieses Bild aufzubrechen, zu öffnen.

gg Aus meiner Sicht versuchen wir als Chor, den Text und die Logik der Sprache weniger beschreibend und mehr überraschend und spielerisch zu gestalten, indem wir unsere eigene Vorstellungskraft und die Vorstellungskraft der Menschen, die uns zuhören, öffnen – auf unvorhersehbare Weise.

p Was soll denn vermittelt werden? Es geht ja scheinbar darum, immer etwas zu vermitteln?

AK Wir haben natürlich einen Ausgangspunkt.

LR Wir sind Frauen!

AK Dieses Mal hat es den Charakter eines Protests. Die Idee entstand aus einer Einladung zur Teilnahme an der Eröffnung einer Ausstellung mit dem Titel *On Mobilisation in Antwerpen* in diesem Jahr.

LR Wie Zorka schon sagte, geht es um Vulnerabilität: Wir erlauben uns, Fehler zu machen, und so werden Zerbrechlichkeit und Verwundbarkeit zu einer Stärke. Das ist etwas, das wir oft in verschiedenen Konzepten und auf verschiedene Weise verteidigen.

zw Jedes Mal wollen wir das Publikum durch einige Bilder führen, ohne seine Vorstellungskraft vollständig zu kontrollieren. Wenn wir hier und da Andeutungen machen, können die Gedanken abschweifen und man verbindet sich mit ihnen, während man gleichzeitig eine Art sinnliche Erfahrung macht. Die Worte sind jedoch Teil der sinnlichen Erfahrung.

P Gleich nach dem Konzert haben Hannes und ich uns über die Furzgeräusche unterhalten, die ihr gemacht habt, und wir dachten, dass das eine feministische Kritik ist. Wenn Männer das machen, wird es oft als Witz angesehen und wenn Frauen das machen, ist es etwas anderes. Die Assoziationen, die man daraus zieht, hängen ganz von der Person ab, die das Geräusch macht, und von dem Kontext, in dem es passiert.

zw Genau. Wenn du ein Instrumentalist bist, ist ein Körperteil normalerweise das, was du nicht in deiner Musik widerspiegeln willst.

AK Im alten Griechenland dachte man, dass sowohl das Verdauungs- als auch das Atemsystem an der Erzeugung der Stimme

beteiligt sind. Es war nicht nur die Lunge und nicht nur der Atem, sie dachten, dass sogar das Denken in der Lunge beginne.

gg Wenn wir auftreten, benutzen und zeigen wir einen organischen Körper, nicht den idealen Körper.

LR Ein weiterer Punkt, den ich erwähnen möchte: Zorka initiierte den psychedelischen Chor, sie hat das Konzept entwickelt.

zw Das kam von meiner individuellen Praxis, weil ich für Räume komponiere und mit verschiedenen Gemeinschaften arbeite. Als ich einen Workshop für eine Gruppe von Tänzerinnen gab, entdeckte ich, dass wir mit diesen Frauen so viel tiefer gehen können, wegen ihrer Praxis und wegen dem Wissen, das sie mitbringen. Deshalb haben wir beschlossen, diese Gruppe zu gründen. ■

Transkribiert und aus dem Englischen  
übersetzt von Patrick Becker

# Log Book

Ein Musikkartenspiel – im Kollektiv analysiert

In der neuen Rubrik »Analyse« der Positionen versuchen wir das Unmögliche: Musik zu durchdringen, ohne sie zu sezieren. Dieses Mal hat sich die Redaktion um Patrick Becker und Hannes Wagner mit der angehenden Literaturwissenschaftlerin und Autorin Lisa Kriegsheim, der Literaturwissenschaftlerin Alena Pantiukhina, der Schauspielerin Lea Pommer und der Literatur- und Filmwissenschaftlerin Marina Sivak auf der Terrazza Portofino, dem Italiener um die Ecke am Berliner Ostbahnhof getroffen, um das Kartenspiel *Log Book* zu spielen, das von Clemens Hund-Göschel konzipiert wurde. François Serhan hat dafür die Musik gemacht und die Karten in Zusammenarbeit mit der Grafikerin Swami Silva gestaltet, das Zafraan Ensemble hat die Musik eingespielt.

Es war ein lauer Abend, wir aßen Pasta, viel zu heiße Suppe und leider gar nicht vegetarische Antipasti, hörten Musik, hielten Karten hoch und diskutierten über Füchse, Babys, Synthesizer... und Gott. Herausgekommen ist kein klassischer Analyse-Text, sondern ein Protokoll. Vielleicht ein Tischgespräch. Vielleicht ein Kammerspiel. Sicher aber: ein Denkspiel in Echtzeit.



Lektüreempfehlung:  
Angela Keppler,  
*Tischgespräche.  
Über Formen  
kommunikativer  
Vergemeinschaftung*



Das Kartenspiel beim  
Zafraan Ensemble

PATRICK BECKER Wir wollen heute dieses Kartenspiel spielen und uns am Ende auf der Grundlage des Fortgangs einen Text überlegen für die neue Analyse-Sektion der Positionen, wo wir nur verquere Analysen sammeln wollen – weitab von der handelsüblichen buchhalterischen Notenanalyse, die wir alle nicht mehr sehen können. Das letzte Mal – in den Positionen #142 – ging es um den Magen-Darm-Trakt in einem Text über Manuel Zwergers Komposition *Gedärme für hyper-präpariertes Solo-Horn*, das nächste Mal wird es vielleicht um ein Computerspiel gehen.

HANNES WAGNER Ich finde das geil.

PB Genau. Zusätzlich zu den Karten wird für dieses Spiel ein Smartphone benötigt. Meins hat leider kein Datenvolumen mehr.

LEA POMMER Es ist der dritte des Monats, dein Ernst?!

PB Naja, bei manchen Handys...

HW So, was soll ich jetzt machen? Soll ich Punkte zählen?

PB Du sollst gleich die QR-Codes auf der Kartenrückseite scannen.

LP Ich esse erst einmal, aber ich bin am Start.

HW Ich brauche auch noch einen Löffel. Ach, du hast den! Lea, du bist so ultrafrech. Soll ich mit der Gabel schlürfen? Oder mit dem Messer?

LP Ich habe gar nicht registriert, dass du keinen Löffel hast.

HW Entschuldigung, ihr habt meinen Löffel geklaut! Lea, mit dir in der Runde werden wir immer gleich frech und schnippisch, merke ich sofort.

PB Frech und schnippisch, ein süßer Band-Name.

LP Wir fangen direkt an, uns zu peitschen, obwohl wir uns seit einem Jahr nicht mehr gesehen haben. Ich würde ja eigentlich gern normal mit euch reden, but here we are.

HW Gut, ich habe das Sound-File.

PB Genau, jetzt spielst du es laut ab.

HW (*schlürft Suppe.*) Oh, heiß.

PB Das wäre dir bei Gazpacho nicht passiert.

LP Ich dachte, das sei voll der Trash-Italiener, aber eigentlich ist es ganz geil hier.

PB Das ist einfach eine komische Wüste hier, entweder musst du hoch zur Frankfurter Allee laufen oder runter hier zum Ostbahnhof. Im Café bei uns kann man sonst ja nur jeden Tag Olive Oil Carrot Cake essen.

LP Ja, reicht auch irgendwann.

PB Aber egal, First world problems. Eigentlich bringe ich immer was von zuhause mit. Jetzt hören wir uns das aber mal an.

LP Was ist die Aufgabe?

PB Das ist jetzt Musik von einem Komponisten, der die Karten auch illustriert hat. Worum es gleich geht, ist, dass man gleich selber Karten aus seinem Stapel legen muss, von denen man denkt, dass sie am besten zu den gehörten Klängen passen, die man mit den QR-Codes abspielt.

HW Und Lisa entscheidet dann als Expertin. Man muss sie davon überzeugen, dass die eigene Karte am besten zum Gehörten passt.



Und dann wechseln wir jede Runde durch.  
 PB Es ist gar nicht klar. Scheiße.

HW Unklare Anweisungen.

PB Muss ich gleich aufschreiben: unklar.

LP Verwirrende Scheiße. Wie ein Trip, wo man vergessen hat, was man eigentlich genommen hat. Irgendwas schiebt, aber man weiß nicht was.

ALENA PANTIUKHINA Darf ich fragen, ob es eine breite Menge an Musikstilen unter den Klangbeispielen gibt? Klassische Musik? Ich sehe auf jeden Fall Bach-Vibes in den Illustrationen.

PB Es sieht ein bisschen wie Renaissance-Kunst aus. Aber es ist auch AI-gemacht.

MARINA SIVAK Auch die Musik?

PB Die Musik nicht. Das ist das Zafraan-Ensemble, was da spielt. Der Rest sind alltägliche Geräusche, der Komponist reflektiert über sein Leben in Spracheinspielungen.



## Musikbeispiel 1



AP Ich denke, dass diese Musik sehr dynamisch ist... Eigentlich habe ich überhaupt keine Ahnung, wie ich über Musik sprechen kann. Ich sehe viele Bewegungen aus unterschiedlichen Richtungen vor mir, vielleicht Dinge aus der Natur, Kreaturen. Und dahinter gibt es ein Mastermind, der das alles steuert. Die Musik erinnert mich stark an eine Szene im Zirkus.

LP Ich denke, dass meine Karte diese Musik am besten beschreibt, weil die beiden Leute darauf sehr lustig aussehen und auch Blasinstrumente spielen. Außerdem gibt es hier ein sehr komisches Ding oben auf der Karte, das aussieht, als ob die Musiker sie während des Spielens hochwachsen ließen. Die Musik fühlt sich... fühlt sich...

HW Facts don't care about your feelings.

LP Entschuldigung! In der Musik geht es um Gefühle!

MS Ich weiß nicht. Nun, ich sehe... Ich sehe eine verzweifelt glückliche Person. Es gibt





eine toxische Positivität. Vielleicht geht es da auch um die Musik, die so toxisch positiv klingt.

**PB** Okay. Ich habe diese Karte hier und selbst ohne sie vorher gesehen zu haben, klingt die Musik für mich wie einer dieser Symphonie der Großstadt-Filme aus den 1920er Jahren, der einen ganzen Tag in einer geschäftigen Stadt oder Metropole zeigt. Ich glaube, darum geht es hier. Die Stadt selbst ist wirklich lebendig. Noch dazu zeigt die Karte über der Stadt einen riesigen schwebenden Lautsprecher, der dem Stadtbild noch mehr Klänge hinzufügt. Was ist das, wenn nicht die Manifestation der Stimme Gottes? Deshalb denke ich, dass ich die beste Karte für diese Musik habe.

**HW** Schön und gut, aber wenn dann ist es meine Karte, die das ganze Spektrum dessen abdeckt, was wir gerade gehört haben. Sie zeigt eine psychiatrische Einrichtung.

**MS** Wirklich?

**PB** Ich glaube, das soll das Grimm-Zentrum an der Friedrichstraße sein.

**HW** Ja, aber ist das nicht dasselbe? Während diese Leute dort sind, kreieren sie dort eine ganze Welt. Die verrücktesten Menschen sind Könige, richtig? Und die verrücktesten Könige sind in diesen Einrichtungen. Was hat denn jeder König? Einen Hofnarren. Klingt diese Musik nicht närrisch und hat Shakespeare nicht etwas darüber gesagt? Ist das nicht eine ganze Welt, die wir mit diesen Karten in unseren Händen halten? Theater?

**PB** Nun muss die Expertin entscheiden, welche Karte die beste für diese Musik ist.

**LISA KRIEGSHEIM** Ich glaube, die erste Karte passt am besten.

**LP** Dann kriegt er ja jetzt zwei Punkte.

**HW** Das ist kein Zufall, ich habe ja eine kluge Auswahl getroffen.

**PB** Und wessen Karte wurde jetzt gespielt? Oh, das wissen wir gar nicht, das haben wir uns nicht gemerkt. Naja... In der nächsten Runde wird Alena Expertin, wir reichen die Rolle mit jeder Runde im Uhrzeigersinn weiter.

**HW** Dann spiele ich jetzt die Musik ab.



## Musikbeispiel 2

**PB** Oh, moderne Musik. Das ist übrigens die Musik, mit der die Positionen sich beschäftigen. Da schreit ein Kind, oder? Das ist ein bisschen wie die Sex-Geräusche in Simon Steen-Andersens *Double Up* – schön bei der eigenen Familie geklaut.



LP Was schreibst du da eigentlich die ganze Zeit auf, Patrick? Was steht da?

PB »Facts don't care about your feelings.« Das hatte Hannes gesagt. Und was hast du daraufhin gesagt?

LP Du hast einfach meine Antwort nicht aufgeschrieben. Was geht ab?

PB »Silencing women's voices, Patrick? Really?!«

HW Männerbünde hier am Tisch.

AP Gib mir mal die Karten. Spielen wir weiter?

MS Einfach austeilen.

LP Ich denke, ich habe die perfekte Karte, sie zeigt lauter Babys und worum ging es denn bei dieser Musik, wenn nicht um Babys, die in großen Schmerzen waren. Das Baby selbst produziert Musik.

MS Das stimmt. Das ist gut.

PB Das steht da aber nicht so...

LP Wir stimmen aber alle überein.

MS Ihr solltet mir beipflichten, dass der Fuchs auf meiner Karte wunderschön ist.

PB Welcher Fuchs?

HW Der Fuchs auf der Karte!

MS Dieser Fuchs, da im Hintergrund.

PB Der ist aber schon tot.

MS Genau, wie die moderne Musik.

PB Okay... Das ist eine Diagnose.

HW Schreib das auf, schreib das auf!

MS Man sieht hier ja auch ein paar elektronische Musikinstrumente, die den Klang repräsentieren, der zu hören war. Sie stehen ein für den Tod der Musik, weil es überhaupt keine organischen Materialien mehr gibt, um Musik zu produzieren.

HW Danke, ich liebe diese Erklärung.

PB Okay, ich habe auf meiner Karte zwei Leute und es ist klar, dass sie die gehörte Musik gemacht haben. Im Grunde kehren alte Leute zurück in den Zustand, aus dem auch die Babys kommen, ja? Sie sind ja barhäutig und am Ende sind sie wie fickende Katzen, die schreien wie ein Baby. Es ist klar, dass das hier passiert. Gleichzeitig ist das alles aber auch elektronisch, es gibt diese Streich- und Schlaginstrumente, die man hier sehen kann. Und ist es nicht so, dass Männer, die Elektronische Musik und all





ihre Maschinen immer viel zu sehr lieben? Ist das nicht so wie Jungs mit Modelleisenbahnen? Das sieht man ganz klar auf dieser Karte.

LP Ich glaube, das ist Kraftwerk.

HW Okay, ich glaube, dass meine Karte zutrifft, weil sie einen Kampf zwischen Gut und Böse repräsentiert. Das Gute wird repräsentiert von dem schreienden Kind und das Böse ist ein allmächtiger Synthesizer, der natürlich nicht-organisch, nicht-menschlich ist. Also haben wir hier diesen inneren Kampf, der von der Karte erklärt wird – und von der Musik natürlich. Das Kind hier wächst ganz organisch mit den Blüten, den Pflanzen und den Pilzen zusammen, hier wiederum kommt von außen eine Teufelsgestalt und tritt in die Menschheit ein. Muss ich noch mehr dazu sagen? Ich glaube nicht.

LK Das ist meine Karte: Ihr könnt das Kind sehen, aber man sieht auch ein Auto mit einer Panne. Eigentlich wollte das Kind mit dem Auto auf diese Insel hier fahren, aber nun schreit es, weil es dort nicht mehr ankommen wird. Genau so hat man auch in der Musik die Geräusche gehört, die ein kaputtes Auto macht.

AP Soll ich jetzt die beste Performance oder die beste Karte bewerten?

PB Eigentlich geht es darum, die beste Karte zu bestimmen. Lasst uns objektiv sein, »Facts don't care about your emotions.«

MS Tun sie doch!

AP Soll ich jetzt mal die Musik abspielen?

LP Diese Karten sind schon trippy, oder?

MS Ja, die sehen aus, als wären sie von Hieronymus Bosch inspiriert, von seinen *Grotesken Studien*.

HW Are you ready? (*Möchte das nächste Soundfile starten.*)

PB »Are you ready?« (*Singt Another One Bites the Dust.*)



## Musikbeispiel 3

LP Hat jemand Lust, danach zu Dussmann zu gehen?

HW Ich war gestern bei Dussmann.

MS Ich muss auch zu Dussmann!

- PB Ich hab immer Bock auf Dussmann.  
 MS Auf jeden Fall!
- PB Wir müssen aber später noch zu einem Konzert: Psychedelic Choir.  
 LP Was? Scheiße!  
 HW Kennst du die?  
 LP Nee, aber das hört sich mega geil an.  
 MS Dann komm mal mit!  
 LP Machen die Visuals auch?  
 HW Das klingt sehr nach Visuals.
- PB Die verteilen Pilze am Eingang. Nein, ich habe keine Ahnung. (*Wendet sich wieder dem Soundfile des Kartenspiels zu.*) Okay, die Musik ist klar, wir können das auch pausieren jetzt. Das ist relativ repetitiv.  
 HW Da passiert jetzt wenig außerhalb davon.
- PB Wie geht das jetzt nochmal mit den Karten? Das ist nicht ganz klar in den Spielregeln.  
 AP Keine Ahnung.
- PB Wer fängt jetzt an? Du?  
 MS Ja.
- PB Oh, mein Gott, das ist Jesus Christus!

MS Diese Karte beschreibt die gehörte Musik hervorragend, weil sie zeigt, was der Komponist an kleinen melodischen Phrasen erträumt haben muss und die wie kleine Tiere oder Objekte auf ihn einprasseln. Sein Geist funktioniert wie eine Maschine, die eine Ordnung in diese ganzen Eindrücke bringt. Die Karte beschreibt eine traumhafte Qualität des Klingenden.

PB Nun, was du als »traumhaft« beschreibst, nenne ich Meditation. Was auf meiner Karte passiert, ist, dass eine katzenartige Kreatur eigentlich über eine Ansammlung musikalischen Materials sinniert – und zwar wieder und wieder. Das ist eigentlich eine Versenkung, ein tranceartiger Bewusstseinszustand. Gleichzeitig durchwandert diese Katze die Nacht, spielt wie in einer Serenade immer wieder dieselben Dinge. Und daraus ist diese Katze entstanden.

HW Ich darf hinzufügen, dass wir alle schon einmal Katzen gehört haben, wie sie nachts miteinander kämpfen und dabei nervenzerreißende Töne von sich geben.

PB Genau, das ist aber auch eine Katze mit Kultur, seht ihr? Sie hat einen Stuhl, sie trägt Kleidung.

HW Absolut, aber die Katze ist tief in ihrem Innern immer noch eine Katze.

PB Ja, die Katze gefällt sich selbst, wie sie diese Art von Musik spielt.

MS Eine narzisstische Katze.



PB Natürlich, jede Katze ist narzisstisch.

MS Und jeder Narzisst ist eine Katze.

HW Das weiß ich nicht.

PB Wir wissen das nicht. Ich bin kein Experte auf diesem Gebiet.

HW Wen muss ich jetzt überzeugen? Lea, muss ich noch mehr zu dieser Karte sagen? Wir haben hier verschiedene biologische Zelltypen, die aussehen, als würden sie wie Affen von der Decke hängen. Und war das keine äffische Musik, die wir gerade gehört haben? Dementsprechend haben wir eine tiefe Verbindung zwischen biologischen und sehr individuellen musikalischen Zellen. Gleichzeitig gibt es aber auch diese Verspieltheit, die die vier Charaktere auf der Karte mit der Musik verbinden. Es gibt hängende, rutschende, sich drehende und tanzende Figuren auf dieser Karte. Dann noch eine riesige Zelle, die sich ganz langsam durch diese sehr verwirrende und völlig vereinzelte Welt schiebt. Merkwürdig sogar.

LK Ich habe hier eine Uhr und viele verschiedene Dinge, die auf der Karte vor sich gehen. Genauso konnte man in der Musik die Sekunden hören, wie sie übereinander stolpern. Es gab eine Art hochrepetitiven Rhythmus, der jedoch zugleich nicht metrisch regulär blieb. Es passiert durchaus etwas in der Zeit, aber alles kreist ständig um sich selbst. So ist es auch mit der Karte.

HW Das war ein gutes Plädoyer!

AP Seht ihr? erinnert ihr euch noch an die Melodie? Diese Melodie beschreibt eben auch die *Göttliche Komödie*, repräsentiert die verschiedenen Stufen unseres Lebens. Hier hängen auf der Karte allerlei chaotische und disharmonische Dinge, die einzig durch Erzählungen über eine Gottheit miteinander verwoben sind.

MS Gott hat dir also eine Nachricht zukommen lassen. Du musst diese Nachricht Gottes erst entziffern.

LP Okay, wow, das klingt ziemlich hart. Ich hab tatsächlich die richtige Karte gesehen, aber ich tue jetzt mal so, als ob ich von nichts weiß. Ich denke, dass Lisa mich am meisten von ihrer Karte überzeugt hat. Erinnerst mich mal daran, dass ich später eine Frage stellen muss, vielleicht auch gleich in die Runde – es geht um Dostojewski.

MS Nein, nein, lasst mich bloß in Ruhe damit.

LP Das ist wirklich wichtig. Sehr wichtig.

HW Swetlana Geier kommt.



LP Ja, wirklich?

HW Nein, die ist tot. Aber sie war eine tolle Übersetzerin..

PB Das ist doch gerade ein Trend auf Instagram und TikTok: Dostojewski lesen.

LP Deswegen kenne ich das nicht. Ich brauche gute Sekundärliteratur zu Dostojewskis *Der Idiot*. Ich habe keine Zeit, das ganze Buch zu lesen.

MS Du kannst den Film gucken. Es gibt viele gute Verfilmungen.

LP Okay, ich spiele das jetzt mal ab. Braucht man dafür eine App?

HW Nein, direkt im Browser.

LP Mein Handy ist ziemlich schlecht.



## Musikbeispiel 4

PB (*die Musik kommentierend.*) Straight outta Berghain.

LP Ich würde das Basilikum essen, bevor der Teller zurückgeht.

PB Ich dachte, das wäre Brennnessel.

HW Hört ihr, was die Stimme in der Aufnahme sagt?

LP Wer isst die letzte Olive? Ich finde, das klingt richtig gut.

AP Was sagt der?

PB Ich weiß es nicht.

HW Ich glaube, wir haben das Spiel noch nicht ganz verstanden.

PB Das ist nach der vierten Runde natürlich schade.

MS Jetzt ergibt das alles mehr Sinn.

PB Ich habe also diese Karte und... Mist, ich kann nicht mal mehr eine Zigarette richtig ausdrücken. Ganz wie die Musik hat diese Karte eine Rabelais'sche Qualität. Nein, ich habe keine Ahnung. Diese Musik hätte man auch hören können, wie sie von Ferne in das Hinterzimmer einer Orgie oder in die Toilette eines Clubs dringt. Diese Musik kommt aus einer überfüllten Halle, wo getrunken wird, wo man das Leben genießt unter all seinen komischen nackten Freunden, die völlig rot angelaufen sind, weil sie zu lange in der Sonne waren und feucht sind, als wären sie Garnelen. Man würde in dieses Hinterzimmer vielleicht nur gehen, um sich dort zu entspannen, bevor man sich erneut in den Trubel wirft. Das war die Musik für so eine



Szene, aus größerer Entfernung gespielt. (*Kurze Pause.*) Okay, um ehrlich zu sein: Die Karte und die Musik haben gar nichts miteinander zu tun.

HW Also ich bin überzeugt. Trotzdem, wenn überhaupt habe ich die richtige Karte für diese Musik, denn was wir gehört haben, war doch zutiefst postapokalyptisch. Ich denke, dass die Karte dieses Gefühl verkörpert und dieses transzendente, transgressive postapokalyptische Gefühl überträgt: eine leere Waschmaschine auf der mit eine seltsame Kreatur sitzt. Ist das nicht auch, was in der Musik erfahrbar wurde?

PB (*Slavoj Žižek imitierend.*) But what, if the opposite is true?!

HW Außerdem gibt es lauter süße kleine Monster, die da auf dem Boden laufen. Hier laufen sie rum, haben Spaß und ich denke, dass das auch in der Musik hörbar ist.

LK Okay, auf meiner Karte sieht man einen Mann, der neben irgendetwas sitzt. Das sieht aus wie ein Berg aus Fleisch in Blätterteig. Seine Einsamkeit, das Gefühl der Einsamkeit dieses Mannes, ist in der Musik dargestellt; genauso auch seine Arbeit mit einem metallischen Werkzeug in diesem leeren Raum. Er kann diesen Raum gar nicht mehr verlassen, weil er mit seiner Arbeit an dieses Fleisch, das nicht mehr lebt, gefesselt ist.

MS All work and no play. Wie war das nochmal?

HW All meat and no play.

AP Ihr habt ja alle gehört, wie Wahnsinn klingt. Nun könnt ihr diesen Wahnsinn auch sehen. Ihr habt gehört, wie eine Person schreit, seine inneren Dämonen anbrüllt und diese inneren Dämonen und das Chaos seiner inneren Welt, seines kranken Gehirns sieht man auf der Karte.

LP Bei mir sieht man einen Mann, der tote Insekten mit einem Stock anstupst. Offensichtlich treibt er sie damit in den Wahnsinn. Er... Ich glaube, dass er eigentlich wahnsinnig ist und die Insekten instrumentalisiert, damit er sich selbst besser fühlen kann. Das haben wir glaube ich in der Musik gehört: Das innere Leben der Insekten, die nach Hilfe rufen und mit ihren Beinchen auf den Boden stampfen, um durch einen Morse-Code auf sich aufmerksam zu machen.

HW Wir haben noch nicht viel über Rhythmus geredet.

PB Stimmt, das ist ein generelles Problem, wenn es um Musikanalyse geht, oder? Es geht immer nur um Tonhöhen und nie um Rhythmus. Oh, das schreibe ich auf.



LP Was willst du aufschreiben?

PB Dass Musikanalyse sich immer auf die Tonhöhe fokussiert.

MS Er zitiert sich schon selbst.

PB Fuck you all, dann schreib ich das nicht auf.

HW Wenn es keinen Rhythmus – oder wahrnehmbaren Rhythmus – gibt, dann sagt man immer sofort, dass zum Beispiel diese Insekten tollpatschig, dass sie verwirrt, sauer oder so etwas sind. Wenn es aber Rhythmus gibt, dann sollen sie immer gleich tanzend aussehen: Mit Rhythmus soll jeder immer gleich tanzend aussehen.

MS Ich muss zugeben, dass ich diese Idee eines Innenlebens der Insekten sehr mochte, das war eine großartige Beschreibung, Lea. Aber es tut mir leid: Das sind Insekten.

PB Das ist wie dieses Werner Herzog-Zitat über die Vögel, wo er sagt, er hasst Vogelgesang, weil das für ihn immer klingt, als würden sie voller Schmerzen schreien.



## Musikbeispiel 5

PB Nächste Runde... Lea hat geguckt!

LP Was, gekokst?

PB Nein! Jetzt wird Señor Wagner uns davon überzeugen, dass seine Karte die beste ist.

HW Ich erinnere euch nochmal daran, wie das gerade klang. Das war sehr schnell. Wir hören vor allem zwei voneinander unterscheidbare Klänge: eine weibliche Stimme und Gespräche in der Entfernung, rasche Klänge wie ein Motor, die aber auch etwas animalistisch klingen. Diese Karte zeigt eine Frau, aber sie zeigt auch einen Fuchs.

PB »What does the fox say?«

HW Exakt. Haben wir nicht gerade eine klangliche Erregung gehabt, ein Kitzeln, dieses beinahe schon aggressive Pfeifen eines Fuchses auf der Straße? Wir sind hier immerhin in Berlin und sie sind unsere nächsten Nachbarn. Deshalb sind diese Geräusche uns so vertraut.

LK Ich habe hier auch eine Frau im Vordergrund meiner Karte. Aber hier sieht





man, dass die Frau selbst die Musik macht und uns von ihren Erfahrungen mit Füchsen berichtet. Sie spricht mit sich selbst in ihrer Musik und man kann hören, wie spielerisch eine Familie von Füchsen miteinander umgeht.

AP Ihr habt sicher schon bemerkt, wie mysteriös der Fortgang dieses Spiels ist. Das sieht man auch in der Truhe auf diese Karte. Das ist ein gutes Argument, denke ich.

MS Das solltest du aufschreiben: mysteriös.

PB Okay, mysteriöser Spielfortgang.

LP Hier sieht man eine Invokation...

PB ... oder eine Evokation.

LP Wie du willst. Diese Männer hier sitzen um einen Tisch, kratzen, machen Geräusche und spielen Instrumente, um Geister anzurufen. Viele von diesen Geistern sind bereits erschienen, aber alle warten auf den Geist des Fuchses.

PB Der Geist des Fuchses, das klingt wie ein chinesischer Martial Arts-Film.

LP Am Anfang haben wir ja gehört, dass der Fuchs tot ist, richtig. Also ist das eigentlich eine Anrufung des Fuchses.

MS Wieso Füchse? Eigentlich ist das doch alles fischig. Es ging die ganze Zeit um kleine Fische!

PB Nein, eigentlich nicht.

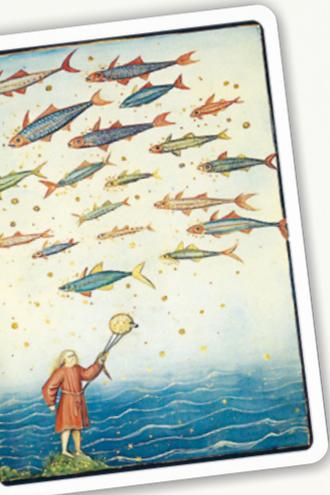
MS Es ging die ganze Zeit nur um kleine Fische, wie man auf meiner Karte sehen kann.

PB Naja, also... Die Musik und die Wortbeiträge in diesem Klangbeispiel waren so klar. Es ging um Füchse, Frauen gab es aber nicht. Ich denke auch, dass Füchse in Berlin sehr, sehr dünn sind. Die haben hier einfach nicht genug Essen. Das ist wie dieser Stalin-Witz mit schwarzem Humor.

MS Aber wieso soll der Fuchs tot sein?

PB Weil er zu viel geredet hat. Wie lang ist das nächste Stück?

HW 38 Sekunden. (*Spielt das Soundfile ab.*)





## Musikbeispiel 6

PB Wow, finde ich super.

HW Oh, das ist Musik!

PB Das ist wirklich Musik.

HW Das ist das beste, was wir bisher gehört haben.

LP Dude, ich verstehe das nicht, diese Karten sind alle so krank.

PB Ja, die sollte man nicht auf bestimmten Drogen sehen. Schlimmster Trip deines Lebens.

LP Welche Drogen?

MS Meine Frage ist, sind denn die Illustrationen auf einer Karte dann jeweils mit der Musik über den QR-Code auf der Rückseite in irgendeiner Art und Weise verbunden?

PB Ich glaube schon, dass es da eine Verbindung gibt. Sonst macht das ganze Spiel ja gar keinen Sinn. Das Spiel basiert auf der Idee, dass eine Karte ein Stück Musik illustriert.

MS Aber das stimmt ja gar nicht immer.

PB Manchmal sind die Assoziationen wirklich sehr wild.

MS Es wäre besser gewesen, wenn eine Person sowohl die Musik als auch die Illustrationen gemacht hätte.

PB Das war hier der Fall: ein Komponist, der auch die Karten gestaltet hat.

LP Hat man KI dafür verwendet? Auch für die Musik?

PB Das ist eine gute Frage. Für die Musik nicht, glaube ich. Aber für die Karten auf jeden Fall. Das muss auf jeden Fall eine sehr weit entwickelte KI gewesen sein, wenn sie nicht auf Grund sprachlicher Eingaben, sondern durch Analyse der Klangbeispiele auf diese Darstellungen gekommen wäre.

MS Mindestens 200 Euro.

PB Ja, in etwa: »Hör dir diese Musik an und mache dazu eine Illustration im Stil eines Gemäldes von Hieronymus Bosch.«

LK Diese Karte hier von mir behandelt die Albträume eines Kinds. Es geht um all die bösen Geister, die ihm Geschichten erzählen, durch die es sich sehr schlecht fühlt. Das Kind hat viele negative Gedanken. Es steht kurz vor dem Tod.

PB Hmm...





AP Denkt ihr wirklich, dass es immer schön ist, zu schlafen? Dass Schlaf immer gut ist? Nein, natürlich nicht. Wie ihr gehört habt, ist Schlaf immer schwierig und macht nervös. Das kann man auch auf meiner Karte sehen. Sie repräsentiert eine Reise voller Schwierigkeiten und Unterbrechungen. Ihr seht auch lauter Noten, die man kennen muss, bevor man sich auf eine große Reise begibt. Diese Karte zeigt die Herausforderungen des Lebens.

LP Auf diesem Bild seht ihr einen Mann, der seine eigene Psychose auskomponiert. Er benutzt diese Rohre, um sie hörbar zu machen, und aus ihnen kommen Kreaturen, die seine Psychose symbolisieren.

MS Wisst ihr, dass man manchmal sagt, Erwachsene seien einfach nur gealterte Kinder? Man habe immer in Kind in sich? Dieses Kind hier komponiert ein Musikstück mit einigen angsteinflößenden Tieren und ekligen Insekten, die es trifft. Es geht um alltägliche Erfahrungen, die aber völlig bizarr sind, eine Mischung verschiedener Eindrücke, die ein erwachsen gewordenen Kind macht.

PB War das nicht der Soundtrack zum Leben eines Wahnsinnigen und was, wenn nicht das, ist diese Karte? Klar erkennbar ist hier der Danse macabre der seltsamsten Wesen, die man sich vorstellen kann. Die Musik erweckt ihre Schreie und ihr wildes Herumirren zum Leben. Eigentlich ist das Szene aus einer Grundschulklasse in Deutschland. Diese Wesen tragen die Male der Abnormalität auf eine Art und Weise, gegen die ich nicht diskriminieren will. Sie sehen wirklich wild aus, geringe Affektkontrolle. (*Ein Haussperling setzt sich neben unserem Tisch auf die Steinballustrade.*) Und was sagt dieser Vogel? Kuckuck, kuckuck.

HW Kann ich nochmal alle Karten sehen? Ich fand die Musik irgendwie lustig.

PB Wartet mal, scheiße. Die Person, die erfolgreich für ihre Karte argumentiert hat, bekommt zwei Punkte. Die Experten bekommen aber auch zwei Punkte, wenn sie die richtige Karte gefunden haben, die wirklich abgespielt wurde.

MS Jetzt am Ende des Spiels fällt uns das auf... Wir hätten erst einmal lesen sollen, was da in der Beschreibung steht.

PB Okay, das heißt: Hannes gewinnt, Lea, Lisa und Marina teilen sich den zweiten Platz, Alena ist auf dem dritten und ich... ich bin letzter. Prost! Schon wieder hat ein Mann gewonnen. (*Der Kellner bringt die Rechnung und Getränke aufs Haus.*) Ah, Limoncello, jetzt können wir alle wieder Freunde sein.

HW Wunderschönes Spiel, es läuft auch ziemlich schnell.

LP Es fordert richtig die eigene Kreativität heraus, ich finde das großartig.

PB Ich glaube auch, dass wir nach ein, zwei Runden richtig im Flow waren.

HW Es war vielleicht nicht so gut, dass wir das hier draußen gespielt haben mit den ganzen Autos und den Gesprächen der Leute im Hintergrund.

PB Wir müssen jetzt los zum Konzert!



## Fazit

Was bleibt von diesem Abend auf der Terrasse eines Italieners am Ostbahnhof? Zunächst: das Spiel *Logbook* hat uns überrascht. Manche Spiele erklären sich nicht durch ihre Regeln, sondern durch das, was im Spiel mit uns passiert. *Log Book* ist so ein Spiel. Die Regeln blieben vage, die Mechanik fragil, aber was sich zwischen uns entfaltete – beim Pastaessen, beim Kartenaufdecken, beim Musikhören – war ein kollektives Sprechen über Klang, über Bild, über Welt. Wir haben gestritten, gelacht, fabuliert. Manchmal war das absurd, manchmal erhellend, meistens beides. Die Musikstücke – mal artifiziell, mal emotional übersteuert, mal voller Referenzen und Rätsel – entfalteten weniger einen analysierbaren Gehalt als ein Möglichkeitsfeld für Assoziationen, für Bilder, für Geschichten: Die Karten wurden zu Projektionsflächen, die Musik zu einem Echoraum kollektiver Deutung.

Wir hörten Musik, die uns an Kinder, Katzen, psychotische Männer oder Hieronymus Bosch denken ließ, und versuchten, diesen Eindrücken eine Form zu geben – mit Karten, die mehr Traumtagebuch als Notentext waren. Wir haben über Füchse gesprochen, über Gott, über Babys, Synthesizer, Albträume und Dostojewski. Und vielleicht ist genau das die Stärke dieses Spiels: dass es keine Analyse fordert, sondern zur Deutung verführt – in einem performativen, spielerischen, ja fast theatralen Rahmen. Der Austausch wurde zur Szene, das Sprechen zur Geste.

Ob das Analyse ist? Vielleicht nicht im traditionellen Sinne. Aber vielleicht ist gerade das: eine neue Form der Analyse, die nicht objektiviert, sondern subjektiviert; die nicht ausgewertet, sondern erlebt. Ein Denkspiel mit Antipasti, ein performatives Gespräch über Musik, ein Experiment am Rand der Musiktheorie – irgendwo zwischen Rollenspiel und surrealem Séance-Protokoll. Das Kartenspiel *Log Book* hat uns nicht gelehrt, Musik besser zu verstehen. Aber es hat uns gelehrt, einander zuzuhören – und das ist, in dieser Szene, vielleicht das Wichtigste, – ganz vielleicht – sogar die bessere Partitur. ■



# SPECIAL

## SinGeSang-Buch für eine kommende Praxis

Chormusik heute bedeutet mehr als reine Klangproduktion. Sie ist kollektive Körperlichkeit, politisches Statement, choreografische Versuchsanordnung, soziale Skulptur. Unser Heft versammelt Stimmen, die das Singen neu denken: als geteilte Zeit, als widerständige Praxis, als Verhandlung von Identität im Raum.

Chormusik ist eine Bewegung: körperlich, gemeinschaftlich, klanglich. Und sie beginnt oft im Kleinen – mit einem Zeichen, einer Geste, einer grafischen Spur, die zur vokalen Praxis wird. Dieses Singbuch versammelt drei Partituren, die auf ganz unterschiedliche Weise mit chorischem Denken spielen: als Zeichnung, als Versuchsanordnung, als Impuls. Etwas, das zwischen Notenbild und Einladung zur Selbstermächtigung changiert. Ihre Offenheit ist eine Einladung zum Handeln – zur Interpretation, Aneignung, Variation.

Was wäre, wenn wir diese Partituren als Angebote lesen? Als poetische Anordnungen, aus denen sich eine neue Praxis entwickeln lässt – gerade heute, im Rückblick, im Aneignen, im Dazwischensingen? Was wäre, wenn ihre grafische Eigenart, ihre teils expressive, teils absurde Anlage uns nicht zur Rekonstruktion einer historischen Aufführungspraxis auffordert, sondern zum eigenen Chorprojekt? Zum Nachsingen, Verfremden, Weiterführen?

Jani Christous Schlusschor aus *Anaparastasis III (Der Pianist)* bietet einen vokalen Exorzismus, irgendwo zwischen Ritual, Befreiung und Zerreißprobe, eine eruptive Ekstase zwischen Struktur und Befreiung. Die Teile »Evolution« und »Konfrontation« aus Vinko Globokars *Concerto grosso* inszenieren ein klangliches Kräfteressen als Kollektivperformance, ein soziales Spielfeld als Verhandlung von Nähe, Widerstand und richtigem Timing – nicht ohne Humor. Und Sylvano Bussottis »La curva dell'amore« aus den *Cinque frammenti all'Italia* ist vielleicht die zarteste Zumutung von allen: ein Liebesbogen, der sich jeder Festlegung entzieht – eine Kurve, die Emotion und Form zugleich ist.

Für dieses Special wurden die, häufig schon selbst grafischen, Notationen vom Team des Studios Pandan neu interpretiert, aus Partituren neue Bildräume geschaffen – nicht um sie zu illustrieren, sondern um sie in Bewegung zu setzen, nicht als Vorgabe, sondern als Inspiration. Diese Drucke sind also keine Faksimiles, sondern Einladungen zum Singen. Zum Experiment. Zum eigenen Umgang mit diesen Partituren, die keine Antworten geben, sondern Fragen stellen: an uns, an unsere Chöre, an unsere Gegenwart.

Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Wolke Verlags. Wir danken Ariane Jeßulat für ihre Hinweise, die uns zu den verwendeten Partituren geführt haben, und Marina Sivak für die Vorbereitung dieses Specials.

# Orchestra

The image shows a page of handwritten musical notation for an orchestra. The score is written on multiple staves, including a vocal line at the top right with the lyrics "la cu - rva" and "(5)". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). There are also some handwritten annotations and markings, including "25", "Synchronous", and "25". A large, dark, abstract shape is drawn over the bottom right portion of the score, partially obscuring the notation. A hand is visible on the left side of the page, pointing towards the score.

Handwritten musical score for a symphony, featuring multiple staves with complex notation, including dynamics like *pp*, *ff*, and *f*. The score includes vocal lines with lyrics in Italian and French. A large, stylized graphic of the word "NOISY" is superimposed over the lower half of the page.

**NOISY**

... Réagir sur chaque attaque du soliste. ↓ ↘ ↓ etc.....

de plus en plus dense

485

486 P.I. clarinet

487 P.II clarinet

488 P.III clarinet

... Réagir sur chaque attaque du soliste. ↓ ↘ ↓ etc.....

... Réagir sur chaque attaque du soliste. ↓ ↘ ↓ etc.....

... Réagir sur chaque attaque du soliste. ↓ ↘ ↓ etc.....

# Orgue

sciogliendosi

# 30

Musical score for "Orgue" featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *pp*, *ff*, *mp*, *mf*, *fp*, *pp!*, *f*, *ff*, and *ppp*. Performance instructions include *sciogliendosi*, *ff sub!*, *a bocca chiusa*, *(i 3 suoni ben distinti ma sempre appena sensibili)*, *esplode*, *molto vivo*, *sempre molto f*, *1° a falsetto*, *tranquillo*, *comi*, *fami*, and *i-nti*. The score is divided into sections for soprano (*sopr.*) and bass (*bas.*) voices, and includes piano parts for flute (*fls.*) and strings.

# violoncelle

## piano

# Sol II

The musical score is written for Cello (Violoncelle) and Percussion. It includes several vocal lines with lyrics and performance instructions.

**Violoncelle Part:** The score begins with a **Sol II** instruction. The music features various rhythmic patterns, including triplets and groups of seven notes. There are dynamic markings such as **Ar** (Arco) and **subito:**.

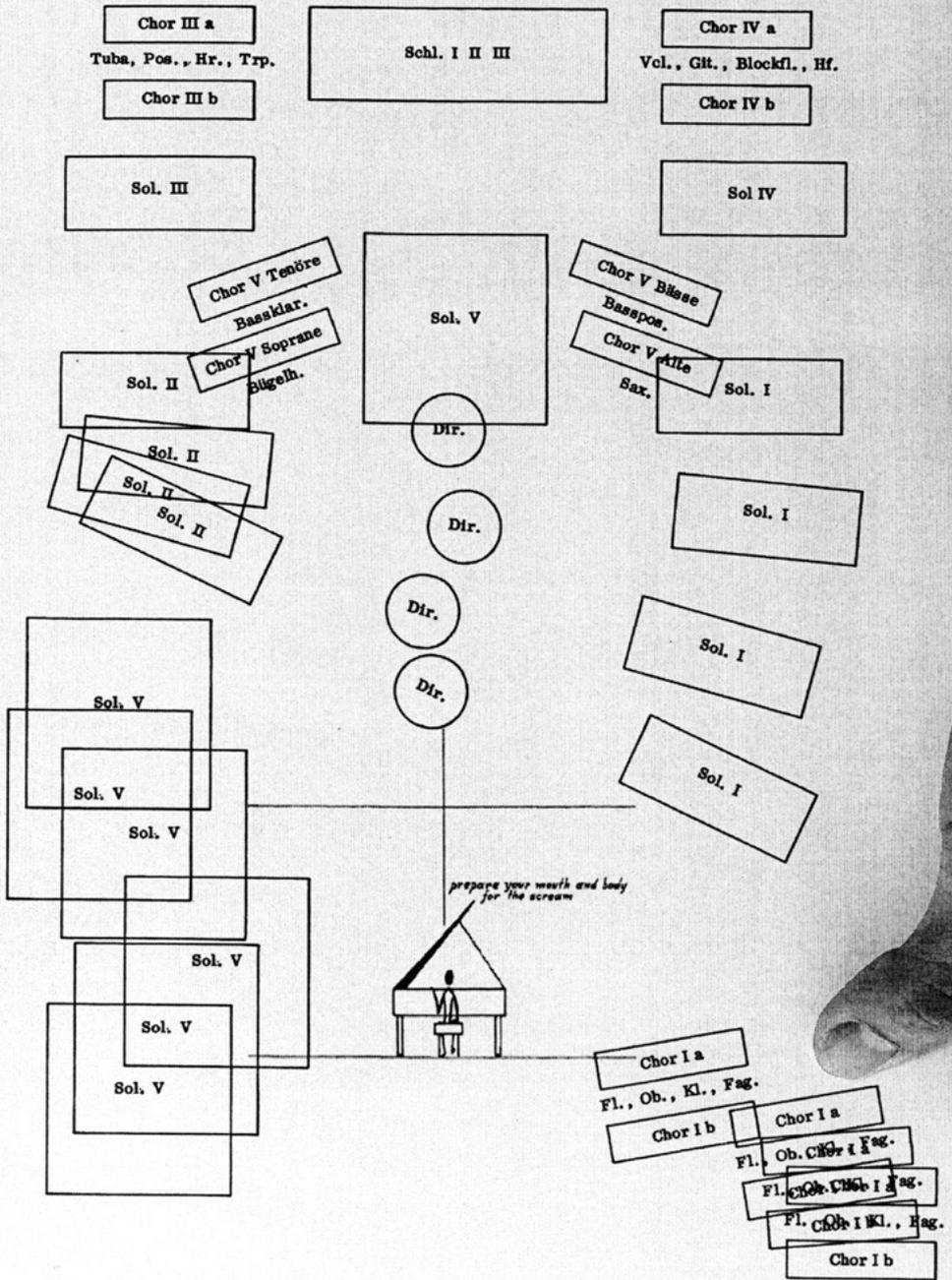
**Vocal Lines and Lyrics:**

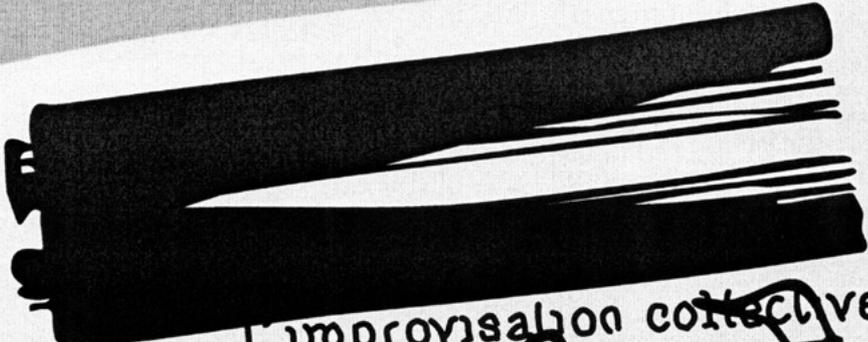
- Top line: *estonato - popolare con allegria*
- Second line: *escolto*, *ssolato*, *ridente*, *-ragazzo*
- Bottom line: *ragazzo Adamo*

**Percussion Part:** The percussion part is indicated by a large **PERCUSSION** label at the bottom. It includes a **subito:** instruction and a large number **30** at the very bottom of the page.

Additional annotations include circled numbers (5) and (7) and a note: *(estinguersi una dopo l'altra)*.







1' improvisation collective

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and dynamic markings like *ppp*. A large, hand-drawn circle with a vertical line through it is superimposed over the notation. To the right, there are handwritten notes: *con accompagnare le vibrazioni vocali* and *con accompagnare le vibrazioni vocali*.

1' improvisation collective

(basso  
falsetto)

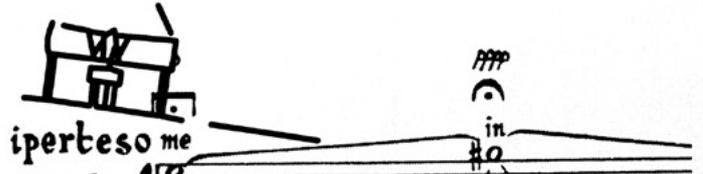
Handwritten musical notation on a staff, featuring notes and dynamic markings like *ppp*. A large, hand-drawn circle with a vertical line through it is superimposed over the notation. Below the staff, the word *impie trita* is written.

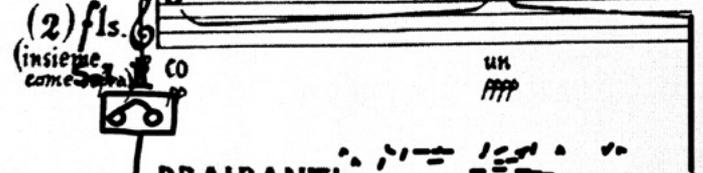
# CONFRONTATION

Handwritten musical notation on a staff, including notes and dynamic markings like *ppp*. A large, hand-drawn circle with a vertical line through it is superimposed over the notation. To the right, there is a large, stylized number '2'.

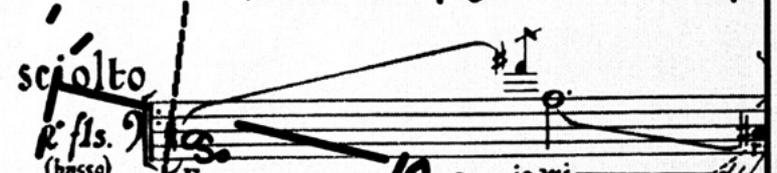
(basso  
falsetto)

*Solo* 

*iperteso me* 

(2) fls. *(insieme come sopra)* 

**BRAIBANTI** 

*sciolto* *ff* fls. *(basso)* 

*lento* *Sb* 

*56*

*47*



(2)

**FREEZE**  
So your arms are hanging at your sides with fingers spread out the expression of disappointment.

**SECOND ATTEMPT TO COMMUNICATE WITH THE AUDIENCE**  
as in cue 19

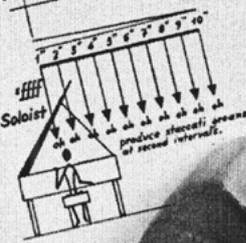
**FREEZE**  
but exhaustion is evident; slight panting

**FINAL**  
**ATTEMPTS:** the gesture of communication is made three times, but each time it becomes successively shorter & until it becomes unrecognizable. The small systems of aspiration.

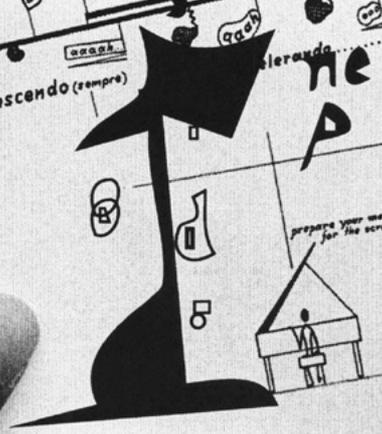
**fp**

stomping and shrieks

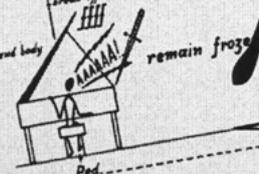
Cond.



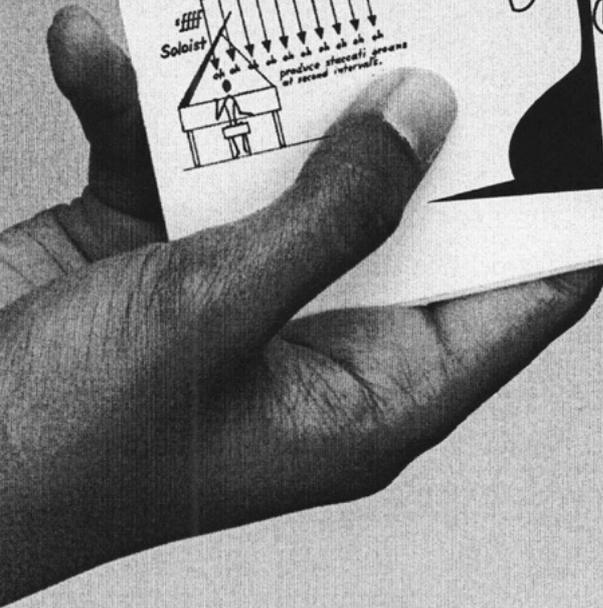
Orche. create the feeling of **crescendo (rampre)**



prepare your mouth and body for the scream



shrieks  
shrieks  
shrieks





STIFLED LAMENT

produce occasional short cries like stifled sobs, moving your head and body with small movements.

Soloist



ipertes

[I] Tape f  
[X]

sempre pp

iperteso me

(2) fls. (insieme, come sopra) CO PP

(basso) falsetto

(basso) falsetto

5

threads and

Violini

(basso) falsetto

teso

Arche

(auto endless)

ffess...

pppp

combiner ses propres souvenirs de l'imitation avec de courtes interventions du groupe. Pour l'introduire, ouvrir et fermer lentement le contrôle d'intensité du magnétophone.

pppp

threads: very high thread like notes produced by 1, 2 or three violins or violas-flageolet or harmonica. these sounds are a semitone or soundless blowing of a flute

punctuations: as in cue 3

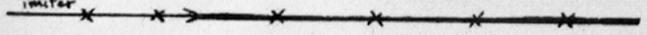
Cond.

Sol. I shrieks

523 écouteurs sur les oreilles -

fc. h. clar. c. I bas

imiter



raise your right arm slowly, and bring it down in a slow arc towards the right end of the keyboard. Your hand must be open and trembling with tension. The "stifled lament" is continued sparsely as your arm is moving. Your body follows your arm's descent. At some moment press the pedal.

ok! m. lt. pa. m...

-sibi-le periconduo semper (all'inizio Scarta materiae spirito)

-sibi-le periconduo semper (all'inizio Scarta materiae spirito)

-sibi-le periconduo semper (all'inizio Scarta materiae spirito)

ma fff

Amplie trita (nulla)

fff

100" approx.

Viola

secco

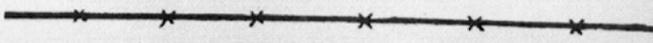
secco

secco mp

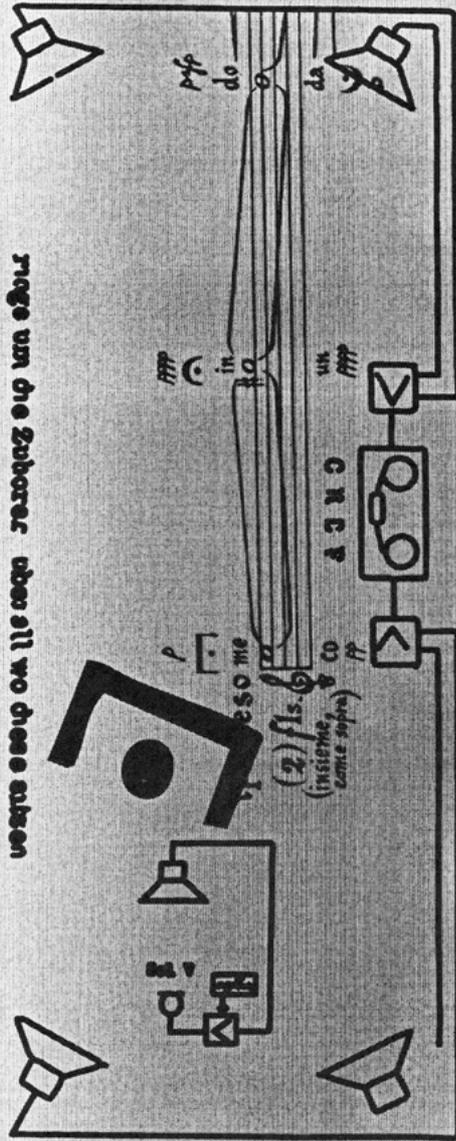
simile mp

part. eg A - G# - G# or piccolo (fff...)

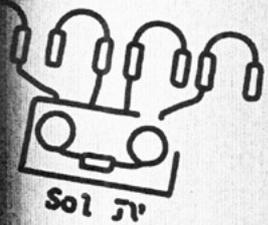
-sibi-le periconduo semper (all'inizio Scarta materiae spirito)







we are set up on all wo these suben



m y s t e r i o u s



ode (stonato - popolare con allegro)

**VIVO**

2 fls. *sempre molto f*

2 sopr.

fresco assolato ride



de



2 sopr. *a bocca chiusa*

2 bas. *ppppp*

(i3suoni ben distinti ma sempre appena sensibili)

2 sopr. *a bocca chiusa*

2 bas. *ppppp*

(i3suoni ben distinti ma sempre appena sensibili)

2 sopr. *a bocca chiusa*

2 bas. *ppppp*

(i3suoni ben distinti ma sempre appena sensibili)

de 11

nte il ragazzo Adamo subito:

(5) (7)

(7)

Handwritten musical score on a page, featuring several staves of music. Large, bold black graphic elements are overlaid on the score: a large treble clef on the left, a large black star in the center, and a large black arrow pointing downwards from the top left. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *subito:*. The page is held by a hand at the top right.

5 amore 6 7

(estinguersi una dopo l'altra)

(estinguersi una dopo l'altra)

Handwritten musical score at the bottom of the page, featuring the word "amore" in a large, stylized, lowercase font. The word is written across a staff line. Above the word, there are small musical notations and numbers 5, 6, and 7. Below the word, there are two instances of the instruction "(estinguersi una dopo l'altra)" written in a cursive-like font. The page is held by a hand at the top right.



# POSITIONEN



## K O N Z E R T

## Sabotage Manual The Psychedelic Choir

4. April 2025,  
Errant Sound @ Miss Read

Die Performance des Psychedelic Choir findet im werkstattartigen Raum eines Weddinger Innenhof in der Nähe des Leopoldplatzes statt. Ein schöner Ort der Freien Szene, momentan vom Verein Errant Sound als Interimsquartier genutzt, der sich wunderbar danach anfühlt, dass hier (noch) frei von Konventionen gearbeitet wird. In der länglichen Gebäudestruktur ist Platz für etwa 35 Personen und die sechs Performerinnen des Psychedelic Choir. Einzelne Stühle und Stuhlgruppen sind im Raum verteilt. Die »Bühnen« bilden vier weiße quaderförmige Bänke an den Rändern des Raums. Die Performance mit dem Titel *Sabotage Manual*, benannt nach einer gleichnamigen Gebrauchsanweisung der CIA (die es übrigens als PDF frei im Internet gibt), beginnt mit dem insistierenden Wiederholen von T-Klängen, sich allmählich verdichtend prasseln die Konsonanten auf die Zuhörer:innen ein, verschieben sich Richtung *Sch*, bis in einem Kubricksquen Moment das erste semantisch aufgeladene Wort (»Shit«) vernehmbar wird. Als Overtüre ist dieses Kippen von der Ernsthaftigkeit zeitgenössischer Vokalkunst hin zu fäkalanarchischen Gesten (und umgekehrt) für die ganze Performance bezeichnend und formbildend.

Danach werfen die Performerinnen verschiedene Affirmationen in den Raum: »I hear you«, »I take care of you«, »I comfort you«, u. a. erzeugen kurz das Gefühl mütterlicher Geborgenheit, bis sie durch Übertreibung gebrochen werden. Der Chor richtet sich in einem Rasterrhythmus ein, der an Musical und A Cappella-Pop denken lässt – manchmal spürt man eine gewisse Unsicherheit der Performerinnen, denn alles entsteht offenkundig im Moment, was dem aber

auch einen erfrischend improvisierten Charakter verleiht. Daran anschließend erzeugen die Performerinnen Furzgeräusche und unterlegen sie allmählich mit einem wohlklingenden Melodieteppich. Absurderweise entsteht hier ein sehr schöner, fast zärtlicher musikalischer Moment (wie wenn sich in Beethovens Pastoral-symphonie der Sturm legt und der Himmel aufklart). Ein Moment, der auch dazu einlädt zu reflektieren, wie bei dieser Art unpräziser Selbstentblößung – beim Furz bleibt schließlich neben dem Geruch nur der (beschämte) Körper zurück – auf die Performerinnen geblickt wird, vor allem von jenem hohen Ross gesellschaftlicher Etikette und patriarchaler Prägung aus. Generell ist das meiste, was an diesem Abend zu hören ist, für sich genommen keine bahnbrechende Entdeckung stimmlicher Ausdrucksmöglichkeiten. Es geht auch gar nicht um Virtuosität, aber die Montage der zum Teil sehr disparaten Klänge macht das alles äußerst anregend: atmosphärisch, intellektuell und ästhetisch. Mit der vorgetragenen Losung »even if you understand the language, pretend that you don't« ist das Publikum außerdem dazu eingeladen mit den eigenen Erwartungen an einen solchen Konzertabend zu spielen. Dass die Performerinnen keine klassisch ausgebildeten Sängerinnen sind, mindert die Wirksamkeit der Musik nicht, viel mehr spürt man im gelegentlichen Brechen, in der zaghaften Ansprache mancher Stimme eine Form der Spielfreudigkeit und Verletzlichkeit, die man in der hyperspezialisierten und -professionalisierten Szene gerne einmal vermisst. Neue (Vokal-) Musik in ihrer partizipationsfreudigen, weil niedrigschwelligen Ausprägung kann man hier als Form der Sabotage – von starren Strukturen, von Voraussetzungsreichtum, von elitärem Gehabe – begreifen, der Chor wird zu einem sozio-kulturellen Selbstermächtigungswerkzeug. Das hat die Performance des Psychedelic Choir, bestehend aus seinen Mitgliedern Gosia Gajdemska, Ana Kavalis, Pauline Payen, Karoline Stry, Lyllie Rouvière und Zorka Wollny, sehr eindrucksvoll gezeigt.

Hannes Wagner



C D

## Landscapes of Memory

### Emilie Cecilia LeBel

Redshift Music

Erinnerung als Gegenstand kreativer Arbeit wird zu einem beherrschenden Thema in der Kunst. Erst kürzlich besuchte ich ein Konzert, dessen Programm eine Erkundung der Textur von Erinnerung versprach. Nun ist »Textur der Erinnerung« eine interessante Formulierung und bringt mich zum Nachdenken: Wie fühlen sich Erinnerungen an? Wie kann ich sie in meinen Händen halten? Als ich *Landscapes of Memory* in den Händen hielt, spürte ich erneut ein Interesse an genau dieser Körperlichkeit der Erinnerung, wie dieses Thema auch meine eigene Praxis durchdringt und mich dazu herausfordert, mir darüber im Klaren zu werden, wie wir alle unabhängig voneinander zu diesem Thema gekommen sind. Vielleicht ist das eine Reaktion auf die zunehmende Immaterialität des Alltagslebens. Wir fassen die Dinge nicht mehr auf die gleiche Weise an, um Informationen über sie und über anderes zu erhalten. Wir schreiben unsere Gedanken nicht mehr auf, sie werden in eine Notizen-App getippt und gleich wieder vergessen. Dem gegenüber steht aber unser Bedürfnis, dazuzugehören, überhaupt eine greifbare Verbindung zu spüren und der einfachste Weg, das zu tun, ist, wieder eine Verbindung zu uns selbst herzustellen. Wir wollen uns endlich wieder im Spiegel erkennen können. Wir sehnen uns nach Selbsterkenntnis, und ein wesentlicher Teil davon liegt in unseren

Erinnerungen und unserem Verständnis von ihnen. Aber Erinnerungen sind nur Resonanzen, Spuren von Ereignissen, die bereits vergangen sind. Wie können wir diese Dinge in den Händen halten und sie fühlen? Und was passiert, wenn wir das nicht mehr können?

Emilie Cecilia Le Bel's Album *Landscapes of Memory* erforscht diese schwer fassbaren Klangwelten der Erinnerung. Im Zentrum steht dabei das Klavier, während sich darunter langsam anhaltende E-Bow-Resonanzen bewegen und lange Schatten über die Saiten des Instruments werfen und die klanglichen Spuren dessen, was gewesen ist, widerspiegeln. Inspiriert vom North Saskatchewan River in Kanada und der bergigen Provinz Alberta erforscht dieses Album die Mikrokomplexitäten, die innerhalb eines Ganzen existieren, und präsentiert eine Klangwelt, die mit Klangfarben und Resonanzen überzogen ist.

Die erste Assoziation, die die beiden langen Kompositionen *ghost geography* und *pale forms in uncommon light* in mir hervorrufen, sind Claude Monets Gemälde von Heuhaufen. Wie Monet sind Le Bel's Arbeiten tief impressionistisch: Sie arbeitet mit den Qualitäten des Lichts eher noch als mit statischen Formen, malt mit großem Pinsel Himmel voller Farbe, die nur als Widerspiegelungen in den Flüssen unter ihnen existieren. Zwischen den Methodologien von Monet und LeBel lassen sich Verbindungslinien ziehen – beide nutzen Wiederholungen, um kleinste Veränderungen in der Umgebung zu registrieren, die im Fall dieses Albums das Ohr dazu verleiten, diesen Strukturen immer weiter zu verfallen, bis es zu klanglichen Veränderungen kommt, die vom Ohr unmittelbar wahrgenommen werden. Vielleicht hat LeBel nicht wie Monet 25 Heuhaufen zu allen Jahreszeiten gemalt – sie erreicht aber einen ähnlichen Effekt durch die Auswahl wiederkehrender und langsam sich entwickelnder Harmonien. Ihre Topografie der Erinnerung erschafft sie mit den Veränderungen kleinsten Grades – trotz einer ganz klaren Oszillation zwischen zwei zentralen Ideen. Der klangliche Gehalt des Stücks kann so in den Vordergrund

rücken. Bei ähnlichen Arbeiten anderer Künstler:innen kann, was so artikuliert wird, ein bloßer Abglanz sein, der melodischen Ideen mehr Tiefe verleiht. Hier aber ist die Atmosphäre selbst das wichtigste Ereignis. Der Schwerpunkt dieser Stücke liegt auf ihrer physischen Präsenz, einem Gewicht, das von den Schultern abwärts spürbar ist, Körperlichkeit erzeugt und noch das Formlose zu formen weiß. In der Artikulation vielfältig, erscheinen diese Arbeiten nie übermäßig statisch, erlauben der Musik aber dennoch Veränderung im Schnecken-tempo – ganz so wie das natürliche Licht am Tage nicht auf Knopfdruck sich verändert, sondern langsam sich zwischen Sonnenauf- und Sonnenuntergang bewegt. Hier liegt LeBels Stärke.

Dieser Rahmen, den die Komponistin sich hier selbst auferlegt hat, ermöglicht die Erschaffung von Landschaften, die an Arvo Pärts Tintinnabuli-Arbeiten erinnern – vor allem natürlich *Für Alina*. Sind die kompositorischen Herangehensweisen von LeBel und Pärt doch auch verschieden, ähneln sich die klanglichen Resultate dennoch. Die deutliche Reduzierung musikalischer Parameter hält das Zuhören in einem zeitlich ausgedehnten Klangmoment gefangen. LeBels Welten sind durch die kristallklaren Töne des E-Bows weit wie die eisige Einöde der Tundra – besonders im hohen Register, wo sie den Eindruck gefrorener Härte hervorrufen: Eine Ahnung davon, dass Licht und Jahreszeiten kommen und vergehen, die Berge und Flüsse aber als Musen der Arbeit von LeBel ohne Ende sind. Schließlich stellt sich dennoch ein Gefühl der Geborgenheit ein, bietet der nie enden wollende resonante Klang des E-Bows doch einen Halt, wird zum hörbaren Fels in der Brandung, gegen den die delikaten Cluster des Klaviers krachen – im Wissen davon, dass auch sie immer einen Ort haben, an dem sie sich auflösen können.

*Landscapes of Memory* ist kein Album zum Hören auf dem Weg zur Arbeit. Diese Musik will, dass man sich niederlässt, mit ›ihr‹ hinsetzt, an der man nicht einfach vorbeigehen kann. Natürlich habe ich mich ihr durch eine

bildliche Sprache angenähert, den Verweis auf die Eigenschaften des Lichts gemacht. Das mag pervers klingen oder den Eindruck machen, ich würde mich nicht mit der Substanz und dem Gehalt dieser Musik auseinandersetzen, allerdings glaube ich nicht, dass eine Analyse des klanglichen Materials dieser Arbeiten dazu führen würde, in ihren Kern vorzudringen. LeBel hat hier ihre Erinnerungen verarbeitet und Landschaften mit dem vibrierenden Strahlen eines Lichts beleuchtet. Die *Landscapes of Memory* bietet allen, die sie hören, einen Ort, der bewohnt werden kann, der weitläufig und leer, aber voller heller Strahlen ist, ohne dass in ihm auch nur ein Objekt oder ein anderer Mensch diesen Raum bevölkern würde. Ist das nicht das schönste Geschenk?

Anna M. Heslop

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker

---

## F E S T I V A L

### NOW! Festival

#### *Laissez vibrer*

26.10.24–10.11.2024,

Essen

In der Kategorie Festivalnamen unterscheiden sich zwei Arten: Die einen sind von abkürzungswürdiger Länge, implizieren aber direkt, was Sache ist: Donaueschinger Musiktage, Wittener Tage für neue Kammermusik, Huddersfield Contemporary Music Festival. Die anderen, meist jüngeren, sind kürzer, pointierter, aber nicht sehr aussagekräftig, sodass sie eines Untertitels bedürfen: ECLAT, Impuls, Rainy Days – Festivals für zeitgenössische (hier weitere Attribute einfügen) Musik. In letztere Riege gehört auch das Essener Festival »NOW!«. Jedoch, der Name ist nicht einfach nur catchy, er suggeriert mit ›dem‹ zeitgenössischen Zeitadverb schlechthin, sowie mit zusätzlich maximalem Nachdruck (Großbuchstaben, Ausrufungszeichen) am Puls der Zeit zu sein. Eine gewagte Selbstzuschreibung, denn wer kann sagen, was

»JETZT!« ist? (Ähnlich zur Avantgarde-Begriffsdiskussion: wer sagt, wo vorne ist?) Finden wir es heraus!

Begibt man sich auf die Spuren von NOW! – was heißt: man wühlt sich durch das Programm des Essener Theaters, in dem das »Festival« lediglich als eine thematisch orientierte Konzertreihe eingebettet ist (es gibt keine eigene Webseite) – so findet man mit etwas Glück in einer Beschreibung die Formulierung »Festival für Neue Musik«. Aha! »Neue«. Mit diesem feinen Unterschied kann man seit jeher das Publikum aufs Korn nehmen. Denn Schönberg ist mit seinen bescheidenden 150 Jahren zwar nicht neu, aber »Neu«. In diesem Sinne ist auch NOW! nicht jetzt, sondern JETZT! (Ich beantrage hiermit Fördergelder für das Forschungsprojekt *Zur orthographischen Semiotik der Musikgeschichts(-groß-)schreibung*). Aus anderer Perspektive heraus könnte man argumentieren, jenes wird erst durch die Gegenüberstellung von DIESEM zu solchem zu eben jenem. So oder so ähnlich könnte man sich die Devise des Festivals, neben Erst- und Uraufführungen auch »Klassiker der Moderne« zu präsentieren, als passend für »NOW!« rechtfertigen. Und auch wenn mir ein Konzert des Trio Recherche mit Werken von Lachenmann, Ferneyhough und eben jenem Schönberg, der Vater der NEUEN MUSIK, extrem gut gefiel, möchte ich mich gemäß der Philosophie dieser Zeitschrift, den Positionen, auf aktuelle Musik beziehen.

Doch auch diese scheint nicht immer ohne Bezüge zu Älterem auszukommen, schauen wir auf das thematische Tableau der neueren Beiträge. Die Bogenschläge reichen von Stockhausen-Hommagen über E. T. A. Hoffmanns Sandmann bis hin zu Beethoven-Orchestervariationen für einen Stummfilmklassiker von Max Neufeld, der ebenfalls Hoffmann zum Thema hat. In diesen Arbeiten – jeweils komponiert von Roberto Doati, Günter Steinke und Johannes Kalitzke – lassen sich gewiss diese zeitlichen Bezüge ausmachen, jedoch wurde es immer dann klanglich interessanter, wenn der Draht zu Beethoven, Stockhausen, zur Romanik abgeschnitten und man sich auf das Terrain

des Ungewissen hinauswagte. Von diesen Momenten gab es aber leider zu wenige.

Scheinbar ohne solche Referenzen kommt die Musik von Richard Barrett aus. Der walisische Komponist stand gleich bei zwei Konzerten im Mittelpunkt: im ersten erklangen neben Werken von Milica Djordjević und Chikako Morishita – zwei unglaublich schöne Bassethorn-Stücke (dieses Instrument gibt allein schon +1000 Aura-Punkte), eins im Ensemble, eins für Carl Rosman allein. Besonders letzteres mit dem postapokalyptischen Titel *the world long ago ceased to exist* bestach durch daueranspannende Zärtlichkeit.

Im anschließenden Late-Night-Konzert erlebte man Barrett dann selbst als Ausführenden, zusammen mit dem Evan Parker Electro-Acoustic Ensemble und der Free-Jazz-Legende himself. Die Impro-Session des eingespielten Teams war vielleicht die jetztigste Musik von allen.

Zurück zu älteren Semestern: Nicolaus A. Huber, 85-jähriger Jubilar, genießt nicht zuletzt wegen seiner langjährigen Lehrtätigkeit einen Sonderstatus in Essen. Als Geburtstagsgeschenk wurde sein Werk *laissez vibrer* für 18 Röhrglocken nicht nur gebührend aufgeführt, sondern gleichzeitig als Festivalmotto hergenommen. Doch weniger schien das Spotlight an diesem Abend auf dem Altmeister als auf seinem Schüler Gordon Kampe zu liegen. Sein neues, dreiviertelstündiges Werk *mein Fleisch* war nichts für: »Vorher noch ein Lachscanapé in der Pause.« Im literarischen Table d'Hôte serviert Kampe neben Texten von Jean-Henri Fabre, Pierre de Ronsard, einer Anleitung zum Hühnchenausnehmen auch Fragmente aus dem Jahrhundertroman von Senthuran Varatharaja, *Rot (Hunger)*, einer Liebesgeschichte nach dem Kannibalen von Rotenburg. Literaturgeschmacklich eines Michelin-Sterns würdig, doch mit der Musik in diesem Stück ist das so eine Sache. Ohne Frage ist das gut orchestriert, gut ausgehört (*horribile dictu*), dynamisch austariert usw., aber: auch sehr traditionell behandelt. Mitunter denkt man an Strauß'sche Tondichtungen, nicht zuletzt wegen des episodischen Charakters (auch

innerhalb der Sätze). Und damit frag ich mich, ob dem Text durch den musikalischen Kontext nicht doch ein ungewolltes Geschmäckle verpasst wird. Wer Varatharajas Roman gelesen hat, der weiß, welch auf dem ersten Blick einfache doch gleichermaßen extrem tiefgehende, präzise – wie der Autor selbst sagt: sprachlose – Sprache dem Thema gegenüber gewählt wurde. Ein melodramatisch anmutender Orchesterklang nach spätromantischem Vorbild wählt aber schon a priori einen anderen Blickwinkel, der dem Sujet leider etwas Voyeuristisches verleiht.

Auch wenn die Mehrheit des Angebots von NOW! ästhetisch nicht wirklich zu überzeugen wusste, muss man in toto die multiperspektivische Ausrichtung des Festivals loben. Wer NOW! in Zukunft zu besuchen gedenkt, dem sei dies gerade in diesem Jahr besonders ans Herz gelegt. 2025 soll ein besonderer Fokus der Musik von Clara Iannotta gelten (u. a. mit einer Violinkonzert-Uraufführung durch Carolin Widmann). Vom 25. Oktober bis 9. November lädt Essen wieder ein.

Dominik Mück

---

## F E S T I V A L

### Ultraschall

15.–19. Januar 2025, Berlin

An wen richtet sich Ultraschall Berlin? Wer entscheidet, was die Highlights sind? Die Besetzungsbreite von Soloabend bis Orchesterkonzert kann zum Irrtum führen, man bekäme hier einen allgemeinen Rundumschlag aktueller Musik präsentiert. Aber die Highlight-Compilation ist in erster Linie die Auswahl der Redakteure Rainer Pöllmann und Andreas Göbel von Deutschlandfunk Kultur und vom rbb, die das Festival ausrichten, und die bei der Programmgestaltung naturgemäß vor allem ihr Radiopublikum im Kopf haben.

So versucht Ultraschall offenbar in einem Spagat, sowohl dem Neue-Musik-Publikum als

auch dem interessierten Kulturradiopublikum gerecht zu werden. Der vergleichsweise niedrigschwellige Einstieg in den Elfenbeinturm der Neuen-Musik-Bubble, der ein Qualitäts- und vielleicht sogar Alleinstellungsmerkmal des Festivals ist, funktioniert dabei über die Nähe zum klassischen Konzert. Das mag nicht jedem Nerd Neuer Musik zusagen und holt wohl vor allem die Kulturradiohörer\*innen ab (Auftrag erfüllt!), aber nicht unbedingt die jüngere Generation des potenziellen Publikums der Zukunft. Wer sich allerdings auf diese Vorbedingungen einließ, der konnte in diesem Januar einen bunten, gut besuchten Festivaljahrgang mit so einigen Feierlichkeiten erleben.

Der Aufbau des Festivals erinnerte dabei an eine dreiteilige Sonate: umrahmt von den drei hübsch geordneten Orchesterkonzerten durften sich in den mittleren Festivaltagen die Kammermusikensembles austoben. Was für eine Erfrischung, dass das zweite Orchesterkonzert aus dem immer etwas groß und offiziell wirkenden Haus des Rundfunks ins gemütliche Radialsystem wanderte, und damit die Welten näher zusammenbrachte. Hier bot das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin unter dem eingesprungenen Enno Poppe u. a. die virtuosrasante *Orgy of Oxymorons* von Margareta Ferek-Petric: ein schillerndes Stück, effektivvoll, aber nicht effekthascherisch. Die Musiker\*innen lasen Zeitung, riefen wild durcheinander und warfen einen Kuss mit ihrem Bogen. Mitendrin die rasante Pianistin Maria Radutu. Beide Orchester, RSB und DSO, machten in ihren Konzerten den Eindruck, als hätte man sich ernsthaft mit den gespielten Arbeiten an diesem Tag auseinandergesetzt.

Gleich drei Kammermusikensembles feierten in diesem Jahr runde Geburtstage: Ensemble Recherche: 40 Jahre, LUX:NM: 15 Jahre, und das Meitar Ensemble aus Tel Aviv: 20 Jahre. Recherche präsentierte u. a. Katherine Balchs *Musica Spolia* und Enno Poppes *Laub* mit unangefochtener Präzision und Klangfarbenpräsenz. Weitere Highlights: die Uraufführung von Leopold Hurts *Preparations for a Fall* (LUX:NM), und Mauro Lanzas elektronisch-düsteres *The*

*Lincolnshire Poacher II* (Meitar), was mit kryptischen Samples aus bizarren Radiostationen arbeitet, mit denen – so die Theorie – Geheimdienste seit dem kalten Krieg Informationen verteilen. Der allmähliche Trend zur Großform tut auch Ultraschall gut: im Gedächtnis blieben vor allem die monothematischen Konzerte, wie ein im Raum choreografiertes Konzert der Schlagzeugin Vanessa Porter, das Werke von Aperghis und Saunders raffiniert kombinierte, ein Gedenkkonzert für Aribert Reimann, und die Wiederaufführung zweier Großwerke aus Donaueschingen 2023 mit dem Ensemble Ascolta: Dem ungeheuren assoziativen Tempo von Iris ter Schiphorst und Felicitas Hoppes *Was wird hier eigentlich gespielt?* konnte sich niemand entziehen – Kinderreim, Police-Song, wildes Durcheinander, alles in wenigen Sekunden, bis das Stück schließlich fragte: »Und wie klagt man gegen die Götter aus der Donau-eschinger Unterwelt?« Ultraschall hat den Grundstein für einen niedrigschwelligen Einstieg in den Elfenbeinturm gelegt und auch in diesem Jahr eine vielseitige Zusammenstellung neuester Musik geliefert. Jetzt gilt es, diese Niedrigschwelligkeit neu zu denken und auf ein jüngeres Publikum zu zielen.

Jakob Böttcher

---

## C D

### Marko Nikodijević Absolutio / Abgesang / da ispravitsja Wergo

Diese CD enthält drei große Orchesterwerke des in Serbien geborenen Komponisten Marko Nikodijević, der seit über 20 Jahren in Deutschland lebt und arbeitet. Während seiner gesamten Laufbahn im Westen ist Nikodijević einigen kompositorischen Prinzipien treu geblieben, auf die er sich schon früh festgelegt hat: Dazu gehören seine Faszination für Fraktale,

Geometrie und Proportion, das Festhalten an einfachen, aber strengen Formbauprinzipien, seine Vorliebe für den Klang von Glocken, der prägende Einfluss französischer und russischer Orchestrationsschulen sowie sein Verständnis von Tradition und Musikgeschichte als endloses Rhizom von Hyperlinks. Die drei neuen Werke sind zwar nicht im wahrsten Sinne des Wortes programmatisch, bieten aber Einblicke in Nikodijevićs persönliche Geschichte und erlauben ihm erstmals, sein osteuropäisches Erbe zu reflektieren: vom Aufwachsen in einem serbisch-ungarischen Haushalt in der multiethnischen Stadt Subotica (Szabadka) und dem Erlernen des Klavierspiels bei einem dortigen nonkonformistischen Lehrer über das Verlassen der zerrütteten Überreste seiner verlorenen Heimat bis hin zur Auseinandersetzung mit seiner lange unterdrückten Faszination für die orthodoxe Kirchenmusik.

Der Komponist hat das erste Werk, *Absolutio. Postludio per orchestra*, als eine Musik für danach beschrieben, ein Nachspiel, über Erlösung und für die Erlösung, inspiriert von Oscar Wildes Vers: »Wie anders als durch ein gebrochenes Herz / zieht der Heiland ein?« Die Gattung »Postludium« wurde vom ukrainischen Komponisten Valentin Silvestrov begründet, der in den frühen 1980er Jahren eine Reihe gleichnamiger Werke schrieb und einen metapluralistischen Stil entwickelte, der sich durch Allumfassendheit, Autoreflexivität und Anti-Progressivität auszeichnet. Nikodijević teilt Silvestrovs Überzeugung, dass sich die große europäische symphonische Tradition selbst zerstört hat, implodiert ist. Er baut sein Stück nach einem einfachen, aber genialischen Konstruktionsprinzip auf, indem er von einem einzigen Akkord ausgeht und diesen dann zu einer sich ständig rotierenden Konstruktion aus dunklen und dichten Klangfeldern dreht und erweitert. Eine starke Anziehungskraft in Richtung des imaginären Zentrums lässt schließlich nach und hinterlässt verstreute, richtungslose Überreste, frei im musikalischen Raum schwebend, der mit verwüsteten romantischen und impressionistischen Gesten und Texturen

gefüllt ist. Nikodijevićs lebendige Orchestrierung mit dem prominenten Einsatz von Glocken, Schlagzeug und Blechbläsern erinnert an Sofia Gubaidulinas bahnbrechende Sinfonie *Stimmen... verstummen...* (1986) und gibt dem hr-Sinfonieorchester Frankfurt unter der Leitung von Jonathan Stockhammer reichlich Gelegenheit zu glänzen. Nach dem zaghaften Beginn tauchen sie spielerisch in Nikodijevićs üppige Klangmassen ein, um dann wieder zu den verstreuten, selbstreferenziellen Klängen des Anfangs zurückzukehren.

Das zweite Werk, *abgesang*, ist ein weiteres Postludium, für Sopran und Orchester komponiert. Nikodijevićs ausdrucksstarke Musik erinnert hier an Ereignisse aus seiner Jugendzeit, als sein Heimatland Jugoslawien von Kriegen und Armut heimgesucht wurde. Er vertont ein Gedicht seines ersten Klavierlehrers Mátyás Molcer, der auch Dichter, Dramaturg, Maler, Komponist und Übersetzer war. Molcer machte Nikodijević mit der Zwölftonmusik, Clustern, Aleatorik, Improvisation und grafischer Notation bekannt und lenkte sein Interesse schließlich auf Komposition. Das Gedicht »Blitzende Ewigkeit« ist symmetrisch aufgebaut; seine kargen, melancholischen Verse (im Original auf Ungarisch) beschreiben die trostlose Landschaft eines Friedhofs. Nikodijević verwendet sie, um ein ausgedehntes Klagegedicht für Sopran zu schreiben, das von Anna Sohn wunderschön interpretiert wird.

Das letzte Werk ist *da ispravitsja* für Orchester mit obligater Orgel – dies ist der Anfang des zweiten Verses von Psalm 141,2: »Mein Gebet möge vor dir gelten als ein Räucheropfer, das Aufheben meiner Hände als ein Abendopfer.«. Nikodijević beschreibt das Werk zusätzlich als »gebetsraum mit nachtwache«. Während viele serbische Kunstmusikkomponist:innen – vor allem Ljubica Marić (1909–2003) – sich vom *Oktoechos*, der Sammlung von christlich-orthodoxen Gesängen in acht Modi, inspirieren ließen, ist es für Nikodijević hier überhaupt das erste Mal, dass er sie verwendet. In den Programhinweisen zur Uraufführung schreibt er, dass »die orthodoxe Kirche im Wesentlichen

über Jahrhunderte hinweg ein eigener mystischer Kosmos geblieben ist, unberührt von der historischen Entwicklung der Musik. Diese Musik ist auf ihr Wesentliches reduziert. [...] Das Wechselspiel zwischen Reibung und Wohlklang, sowie die Verwendung von Intervallen in freiem Takt und vokalen Verzierungen, schafft eine harmonische Farbe und Welt, die der orthodoxen Musik eigen ist. Die Mystik und Metaphysik dieser Musik haben mich tief bewegt. Ich fühle mich endlich frei und ungehemmt, mich mit den sakralen (und den weltlichen) Musiktraditionen Serbiens auseinanderzusetzen.« Nikodijević verwendet hier ein ähnliches Konstruktionsprinzip wie in *Absolutio*, indem er von der Melodie des Psalms ausgeht und ein eigentümliches orchestrales »Singen« kreierte; die anfänglich zerstreuten Fragmente entwickeln sich mit jeder Wiederholung hin zu einer kohärenten Struktur. Es gibt noch weitere Hommagen in diesem Stück: Der Mittelteil von *da ispravitsja* zitiert ein wegweisendes Klavierwerk *Echos (Odjeci)* des serbischen Komponisten Vasilije Mokranjac (1923–1984), und es gibt auch einen Verweis auf Schostakowitschs Elfte Symphonie. Diese kombiniert Nikodijević meisterhaft mit seiner anhaltenden Vorliebe für nächtliche Topoi und gewagte akustische Erkundungen, die hier Echo, Resonanz und Nachhall in Assoziation mit Kirchenräumen hervorrufen sollen. Das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin hat das Werk, das seinem in Russland geborenen Dirigenten Vladimir Jurowski gewidmet ist, mit Bravour aufgeführt.

Ivana Medić

Aus dem Englischen übersetzt von Hannes Wagner



B U C H

**Harry Vogt und  
Martina Seeber (Hrsg.)  
Radio Cologne Sound.  
Das Studio für Elektronische  
Musik des WDR**  
wolke

**Paul Purgas (Hrsg.)  
Subcontinental Synthesis.  
Electronic Music at the  
National Institute of Design  
India 1969–1972**  
Strange Attractor

Das Erbe der GRM wird hinreichend gepflegt und es vergeht eigentlich keine Woche, in der nicht eine neue Doku der Welt erklärt, wer das *Doctor Who*-Thema einst schrieb und wo genau das passiert ist. Nach Marietta Morawska-Büngelers *Schwingende Elektronen: Eine Dokumentation über das Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks in Köln 1951–1986* (Edition Tonger) ist der von Harry Vogt und Martina Seeber herausgegebene Sammelband *Radio Cologne Sound. Das Studio für Elektronische Musik des WDR* (Wolke) hingegen das erste umfassende Werk, das sich im Rückblick der Wirkungsstätte Karlheinz Stockhausens und anderen in angemessener Breite widmet. Die zweisprachige Publikation kommt mit fünf CDs daher, die eine Auswahl der im SEM produzierten Werke

zwischen Mitte der 1950er-Jahre bis 2000 versammeln, darunter Stücke von Iannis Xenakis, Mauricio Kagel, John McGuire und, als einziger Frau, Younghi Pagh-Paan.

Neben einer knappen Geschichtsschreibung von Jennifer Iverson widmen sich Reinhold Friedl (zur »Interaktion von Technik und Ästhetik«), Michael Struck-Schloen, Hannah Schmidt und Rainer Nonnenmann (Biografisches zu Herbert Eimert, Stockhausen und York Höller), Björn Gottstein (über »Teamgeist«), Sebastian Berweck (»Elektronische Archäologie«) gesonderten Aspekten, dazu kommen Ausführungen zur Rezeptionsgeschichte des SEM vom Herausgeberduo. In Kombination mit vielen Fotografien, einer Oral History von »Studio-Erinnerungen« und von O-Tönen ergänzte Kurztexthe der Autor:innen zu den auf den CDs enthaltenen Stücken ergibt sich ein umfassendes Bild eines Experimentierraums, der als wichtiger Impulsgeber der Avantgarde begann, dann aber langsam veraltete, mehrmals umzog und ein klägliches, stilles Ende fand.

*Radio Cologne Sound* setzt auf die Konzentration von Informationen, kommt des Anthologieformats wegen aber nicht ohne Redundanzen aus. Potenziell kritische Aspekte derweil werden weitgehend ausgespart. Die »[p]roblematische Bilanz in Sachen Geschlechtergleichheit« bei der mit öffentlichen Geldern finanzierten Institution, die Iverson knapp anerkennt, sollte zwar offensichtlich werden. Die Ausführungen zur Innenwelt des SEM lassen ansonsten aber nur im Kontext von Herbert Eimerts *Epitaph für Aikichi Kuboyama*, gewidmet dem gleichnamigen Opfer eines US-amerikanischen Atomwaffentests, ein bisschen die Außenwelt durch die Seiten wehen. Einordnung vor dem Hintergrund des sogenannten Wirtschaftswunders, der deutschen Teilung und der Funktion von avancierter Musik als Trägerin von *soft power* im Kalten Krieg: Fehlanzeige. Die vollständige Abwesenheit des Politischen spricht implizit von der Anwesenheit des Privilegs.

Deutlich herauszulesen und zu hören ist indes, was für einen Spaß die Sache gemacht

haben muss; wie Produktion und Komposition im kreativen Prozess sukzessive miteinander verschwammen, während ein paar »Leute [...] Sinustöne zusammengenietet« haben, wie es Gottfried Michael Koenig angenehm unpräzise beschreibt. Oder wie der homosziale Männerbund im stickigen Studio einen kreativen Austausch pflegte, der zumindest herkömmliche Hierarchien zwischen Kreativ- und Technikkräften zum Bröckeln brachte: Am Anfang des SEM steht mit »Morgenröte« eine bloße Demonstration der Möglichkeiten des Gerätefuhrparks von Techniker Heinz Schütz. Das macht *Radio Cologne Sound* zum Dokument eines merklichen Paradigmenwechsels in der Kulturproduktion der BRD.

Anderswo geschah Ähnliches unter anderen Umständen. Labels wie Sub Rosa oder Buh machen zwar emsig die Frühgeschichte der elektronischen Musik in Teilen des sogenannten Globalen Südens in Compilation-Form sukzessive neu verfügbar, doch mangelt es weiterhin an Buchpublikationen, die einem breiteren Publikum einen komparativen Blick auf die zentralen Studios erlauben. Während sich *Radio Cologne Sound* der Bündelung von Wissen widmet, macht *Subcontinental Synthesis. Electronic Music at the National Institute of Design India 1969-1972* (Strange Attractor) es erstmals verfügbar. Angefangen zur Aufarbeitung der Geschichte des National Institute of Design (NID) durch Shilpa Das über Ausführungen zur musikalischen Aufbruchsstimmung der 1960er-Jahre von Geeta Dayal und einem persönlichen Erfahrungsbericht des damaligen Studenten Jinraj Joshipura bis hin zu biografischen Notizen zur Cage-Vertrauten Gita Sarabhai von Rahila Haque verfolgt *Subcontinental Synthesis* einen ähnlichen Ansatz wie *Radio Cologne Sound*, ist aber umfassender, loser arrangiert und im Ton heterogener.

Ohne breitere Kontextualisierung kommt der Band nicht aus. Schon in seinem Vorwort zum englischsprachigen Sammelband unterstreicht Budhaditya Chattopadhyay, dass die Ankunft eines von David Tudor organisierten Moog-Synthesizers als Herzstück des Studios

in Ahmedabad im Bundesstaat Gujarat auf den »colonial routes for trade« stattfand und einen »hierarchical and often feudal approach to music-making« aufmischte. Wo Iverson vom SEM schwammig als einem »Nachkriegstraum« spricht, skizzieren Beiträge wie die von Herausgeber Paul Purgas die politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Kontexte, unter denen das Studio für elektronische Musik im NID entstand. Das ist notwendig: Aufgebaut wurde es von der wohlhabenden, politisch einflussreichen Sarabhai-Familie und teilweise finanziert von der Ford Foundation im Sinne US-amerikanischer kultureller Einflussnahme kurz nach der Unabhängigkeit Indiens.

Separat vom Buch wurden unter dem Titel *The NID Tapes: Electronic Music from India 1969-1972* (state51) auszugsweise Aufnahmen veröffentlicht, die Purgas nach fast einem halben Jahrhundert ans Tageslicht befördert. Die Anthologie widmet sich nicht allein den musik- und technikgeschichtlichen Aspekten, die sich auf sie auswirkten und welche sie reflektieren. Sie stellt ebenso ihre sozialen und politischen Rahmenbedingungen heraus. Zusammengekommen unterstreichen *Radio Cologne Sound* und *Subcontinental Synthesis* die Machtgefälle zwischen den hochindustrialisierten Zentren der Musikkultur und der vermeintlichen Peripherie. Ein Vergleich der eigentlichen Musik allerdings bringt eine sehr ähnliche Begeisterung und Aufbruchsstimmung zutage, die beide Bücher affiziert.

Kristoffer Cornils

---

## K O N Z E R T

### Carne/Valley Nico Sauer

28. Februar 2025, Naxoshalle Frankfurt

Vor dem 82. Hallenkonzert werden Kotztüten verteilt und das Publikum durch die einleitenden Worte des künstlerischen Leiters Leonhard

Dering auf eines der »gewagtesten« Konzerte der Reihe vorbereitet. In *Carne/Valley* begibt sich der Komponist Nico Sauer auf eine Reise, die dem Eklat um das Fyre Festival vor einigen Jahren nicht ganz unähnlich zu sein scheint. Erwartet wurden Mojitos, aber vor Ort gab es nur Moskitos. Mit einem »Lake full of ache« anstatt ausuferndem Südseeflair sehen sich die Besucher:innen des Festivals konfrontiert. So sagen es auch die digitalen Stimmen, die immer wieder durch die PA das Solokonzert unterbrechen, das Sauer mit Midi-Keyboards und Harmonizer gibt. Zwischen Pop Song und Soundscape ist das ein atmosphärisches, bisweilen aber auch etwas eintöniges Musikerlebnis, bei dem Textfetzen immer wieder assoziationsreich den musikalischen Verlauf mitbestimmen. Die Reise als Metapher für den Wunsch, sich an einen Ort zu begeben, der nicht dort ist, wo man selbst gerade ist, wird in seiner Anmaßung entlarvt. Im Massentourismus und vor allem im Luxustourismus zeigt sich das besonders, denn dort geht es nicht um die Verbindung und Konfrontation mit dem Anderen, sondern viel mehr um die Suche nach Bequemlichkeit in der Vorstellung von sich selbst im Fremden, ohne tatsächlich die eigenen Grenzen zu befragen oder wahrzunehmen. Wenn dann das Fremde doch einfällt, so wirkt es irritierend und schmerzhaft. Im Fremden aufzugehen, so scheint es der Abend sagen zu wollen, ist ein Akt der Lust und nicht nur erstrebenswert, sondern notwendig.

Schließlich führt sich Nico Sauer mit Hilfe eines Endoskops ein Mikrofon durch die Nase in seine Speiseröhre. Durch dieses werden die Klänge seines Körperinneren abgenommen und auf eine Surround-Anlage übertragen, welche über die gesamte Naxoshalle verteilt ist. Der Raum der ehemaligen Industriehalle wird zur Vergrößerung des Innenlebens des Performers. Von der linken Seite hört man das Herz brachial pumpen, aus dem hinteren Teil kommen einem die Klänge des Schluckreflexes entgegen. Im Hintergrund liegt ein rhythmisiertes Pattern aus sirenenartigen Sounds, die sich nach und nach in der Ferne verlieren. Die Konstruktion des Fremden im Außen überbrückt der

Performer geschickt durch dieses Kunststück und demonstriert, dass das Fremde nicht bloß eine Projektionsfläche ist, sondern auch ein tatsächlich Greifbares und stets Anwesendes in uns. Für die komplexen Verbindungen von Innen und Außen findet Nico Sauer ein mitreißendes Bild, das neben seiner Vielschichtigkeit auch großen Unterhaltungswert bietet. Die Spannung ist echt, man macht sich Sorgen um den Performer, in dessen Rachen das Mikrofon immer tiefer verschwindet und fragt sich, ob das nicht weh tue? Tut es nicht, erfährt man hinterher, weil in der Speiseröhre keine Nerven liegen. Die Sounds sind dabei überraschend vielschichtig und die Dramaturgie der impulsiven Körperlichkeit, die hier verklunglicht wird, ist faszinierend.

Die zweite Hälfte wird gemeinsam mit den drei Tänzerinnen Edith Buttingsrud Pedersen, Roberta Ricci und Judith Nagel gestaltet, die sich, mit weiß leuchtenden Taschenlampen improvisierend, durch die Naxoshalle bewegen. Das Publikum ist mit roten Lampen ausgestattet und durch die Bewegungen beim Umherlaufen entstehen Rhythmen aus farbigem Licht und Schattenspiele an den Wänden des Raumes. Die Strukturen aus Licht und Sound sind erstaunlich vielseitig, aber das Staunen erschöpft sich schon vor dem Ende der Performance. Ins Staunen kam man bei diesem vielseitigen Abend aber dennoch und damit in eine gute Haltung, um sich dem Unbekannten zuzuwenden.

Jonas Harksen

---

## F E S T I V A L

### Sonic Matter

31.1.-2.2.2025, Zürich

Zyklen, Fäden, Recycling, Unlearning, Retrofuturismus – um diese Themen windete sich das diesjährige Sonic Matter Festival in Zürich, das sich dem Motto »Remake« verschrieben hat.

Remake, das reichte hier von der Re-Interpretation von Musik über nachhaltige *Ökologien* bis zum Neudenken von Tradition.

Auch der Begriff einer zeitgenössischen Musik wird von Sonic Matter seit dessen erster Ausgabe 2021 einem Remaking unterzogen. Zunächst wurde er mit »experimentelle Musik« ersetzt, was eine größere musikalische Vielfalt ermöglichen soll. Neben Kompositionen für Klavier, Vokal- oder Schlagzeug-Ensemble sind auch elektronische Musik, Sound Art, Club-Experimente und Musik aus nicht-westlichen Traditionen dabei. Zentral für die Kuratorinnen Katharina Rosenberger und Lisa Nolte ist dabei der Community-Gedanke: Wer bei Sonic Matter teilnimmt – egal ob auf der Bühne, im Publikum oder auch als Journalist:in – soll sich als Teil eines willkommen heißenden Ganzen begreifen. Kurz flammte in mir die alt-eingeübte kritische Distanzhaltung auf (in den Müll damit?) – als ich nach dem Eröffnungskonzert mit dem Eklekto Ensemble den kurdischen Gastkünstler:innen vorgestellt werde, verstehe ich aber, dass es um Begegnung geht. Bei Drinks sprechen wir über die Kunstszene in Sulaimaniyya (Kurdistan-Irak), über Flucht und Migration, über das Kunstmachen ohne Förderung.

Hardi Kurda lebt mittlerweile in Europa und ist der Artist in Residence bei Sonic Matter. Bereits im Herbst 2024 hat er in einem Workshop mit Zürcher:innen das künstlerische Potential von Müll erkundet. Gar nicht so einfach, wie er zugibt, Zürich sei erschreckend sauber. Daraus entstand eine Performance mit dem Percussion-Ensemble *We Spoke* – Straßenabfall wurde zum Percussion-Instrument und zur visuellen Partitur recycelt. In Kurdas Container konnte man Fundstücke wie leere Rivella-Flaschen mitbringen und selbst klanglich upcyclen. Niga Salam war die zweite zentrale Figur aus Kurdistan. Salam kuratierte eine Video-Lounge mit Arbeiten von Frauen aus ihrer Heimat (Raz Kamaran, Sarin Panahideh und Salam selbst). Panahidehs erste Assoziation zu »Remake« war ihre Mutter: »Sie webt, sie spinnt, sie macht Stoff zu etwas Neuem – techniques that keep us intact.« Alle drei Videos erzählten von

weiblicher Selbstermächtigung und Neuerung, durch Tücher, durch Haar (»es wächst immer nach«), durch Klang.

Direkt neben der Video-Lounge öffnete die Piano Bar: Je ein Klavierstück wurde von den Pianist:innen mit einem ausgewählten Longdrink kombiniert. Zu Morton Feldman würde »The Last Word« passen, sagte Pianist Gilles Grimaître – ein Cocktail, so ausbalanciert wie die Musik von Feldman. Während die Töne von *Palais de Mari* einen alten mesopotamischen Palast abschreiten, regte der Mix aus Gin, Marschino, Green Chartreuse und Limettensaft die Imagination an. Darum geht es auch in *Black/blackness – After Mantra(s)* von Jessie Cox. Mittels einer virtuellen Planeten-Partitur hob Simone Keller in ein fiktionales Weltall ab, in eine (afrofuturistische) Welt, in der auch Schwarze Menschen überall gleichberechtigt sind. Zum Entzug der Schwerkraft verhalf der »Space Martini«.

Bei der Clubnacht im Kauz performte Noémi Büchi ihr Remake von Daniel Bjarnasons Stück *Emergence* – Orchesterfahnen wehten über schwergewichtige, gebrochene Bassdrums, gefolgt von ähnlich aufbrechenden DJ-Sets von El Kontessa (Kairo), Boshoco (Beirut) sowie Uhuruku und Brvna (Zürich). Mit dieser körperlichen Erfahrung in den Faszien wurde der ganzheitliche Anspruch von Sonic Matter klar. Die Musiktheater-Produktion *Die Insel* vom Kollektiv [in]operabilities zog insbesondere auch ein gehörloses Publikum ein, das zahlreich anwesend war. Insgesamt fiel die Heterogenität der Besucher:innen auf, allerdings etwas verteilt je nach Programmpunkt – das ältere Publikum, das noch die Tage für Neue Musik in Zürich besuchte, war dann eher beim Vokalensemble Zürich zu finden als im Kauz. Das Dilemma einer jungen Generation, der alle technischen Mittel zur Verfügung stehen, tarierte das Hyper Duo aus. Sein Ausweg: »Technostalgia«. Wie viel Nostalgie tut dem Remake gut? Mal schauen, was bei Sonic Matter 2026 von alledem in neuer Form wiederkehrt.

Friedemann Dupelius

## K O N Z E R T

## Sharper than a needle Dressed In Sound

23. Februar 2025,  
Therese-Giehse Halle,  
München

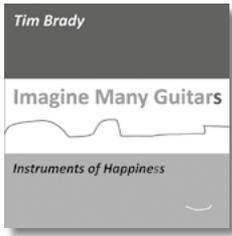
Dampfmaschine, medizinische Geräte, Dschungel oder Weltall: die Assoziationen, die die Klänge in der Therese-Giehse Halle erwecken, sind vielfältig. Beim interdisziplinären Projekt *Sharper than a needle* werden Textilmaschinen und Kurzwaren zu Musikinstrumenten. Die Sounds erinnern an Lars von Triers Film *Dancer in the dark*, in dem die Geräusche der Maschinen einer Metallfabrik den Takt angeben. Die Performance in den Münchner Kammerspielen ist nicht nur auditiv, sondern auch visuell anregend: Videoprojektionen zeigen Details der tönenden Handarbeit, während die erzeugten Klänge in Bewegung und Tanz – unter anderem durch eine tanzende Rollstuhlfahrerin – übersetzt werden.

Das fünfköpfige Ensemble *Dressed in Sound*, bestehend aus dem Filmemacher und Künstler Klaus Erika Dietl, der Künstlerin Stephanie Müller, den Textilkünstlerinnen Lisa Simpson sowie Karen Modrei und dem Bildhauer Stefan Wischnewski, lässt Techno, rhythmische Loops, Hip-Hop Beats sowie experimentellen Noise erklingen. Dabei wird der Sound der Textilgeräte zum einen unverändert, zum anderen modifiziert mit Hilfe von Mikrofonen, Körperschallwandlern und Oszillatoren wiedergegeben. Jedes Ensemble-Mitglied agiert dabei an einer individuell gestalteten Station mit eigenen Objekten. Visuell erinnert das Bühnenbild an das farbenfrohe Atelier des Künstlerpaares Dietl und Müller, in dem es immer wieder etwas Neues zu entdecken gibt. Die eigens dafür selbstentworfenen und genähten Kostüme aus mehrfarbigen Stoffetzen harmonisieren mit den klingenden Utensilien.

Dietl bedient verschiedene Spinnräder als analoge Textilmaschinen, deren Sounds dem Rattern alter Filmprojektoren ähneln. Wischnewski kreiert mit Handsacknähmaschine und Tuftingpistole einen technoiden Beat, während sein Stechnadel-Ensemble zart tönt. Tanzbare Rhythmen werden bei Modrei mit der Strickmaschine erzeugt, während Simpson ihre Nähmaschine zum Synthesizer umgebaut hat. Ein achtköpfiger Nähmaschinenchor steuert eigene Sounds zu dem bestehenden Klangteppich bei. Daneben hört man Scherengeräusche, hohe, schrille und tiefe Töne, flächige und sphärische Klanglandschaften, teilweise repetitiv pulsierend. Beeindruckend ist die Fülle der akustischen und visuellen Signale und die simultane Wahrnehmung der Reize fordert die volle Aufmerksamkeit des Publikums. Auch (traditionelle) Instrumente wie Trommeln und die eigene Stimme werden von Müller eingesetzt. Dabei sind Grundstrukturen und Abläufe festgelegt – gewisse Formteile der mehr als einstündigen Performance sind hörbar – jedoch wird auch Raum für Improvisation und spontane Interaktion gelassen. An einer Stelle wird sogar das Publikum mit eingebunden. Die handschriftlichen Partituren unterscheiden sich je nach Künstler\*in und bestehen mal aus wenigen Stichworten, mal aus detaillierten Beschreibungen und Skizzen.

Hervorgehoben werden sollte auch die politische Dimension des Gesamtkunstwerkes: Die Künstler\*innen hinterfragen Produktionsbedingungen der – weiblich konnotierten – Handarbeit, indem Klang als Symbol für Arbeit, Kreativität und Protest genutzt wird. Nähmaschinen können auch Zwischenräume eröffnen, wie Stephanie Müller beschreibt: »Denn die Nähmaschine ist ein Werkzeug, mit dem Verbindungen zwischen zwei Stoffstücken geschaffen werden. Und bei uns wird genau das Dazwischen zu Musik.«

Johanna Pohlmann



C D

## Imagine Many Guitars

Tim Brady  
Redshift Music

Ich lernte Tim Brady vor über zehn Jahren kennen, als er einen Workshop für die Gitarrenklasse von Elena Casoli an der Hochschule der Künste in Bern leitete. Mein erster Eindruck war von seiner großen Neugier auf eine bemerkenswerte Anzahl von E-Gitarren-Pedalen geprägt, die akribisch auf dem Boden angeordnet waren. Auch als Student, der gerade anfing, sich mit experimenteller und zeitgenössischer Musik zu beschäftigen, war ich fasziniert von dieser Ansammlung von Kabeln und Pedalen. Auf dem Album *Imagine Many Guitars* vom Label Redshift Records finde ich all jene Klangforschung wieder, die Tim Brady seitdem betrieben hat. Hier erforscht Brady das Ausdruckspotenzial der E-Gitarre, ohne sich auf ein einziges Genre zu beschränken. Ein Klanglabor, in dem Brady die Stimmen der Gitarre durch Überlagerungen, Loops und erweiterte Techniken vervielfältigt, ohne sich selbst Begrenzungen aufzuerlegen.

Wie der Titel andeutet, besteht die Idee des Albums darin, sich viele Gitarren vorzustellen, sowohl auf quantitative als auch qualitative Weise. Brady nutzt Elektronik und Techniken in der Postproduktion, um sein Instrument zu transformieren und erkundet dabei Gebiete, die von Ambient bis zu Musique concrète reichen, einschließlich Momenten reiner Noise-Experimente. Diese Vielfalt führt zu einer kontinuierlichen klanglichen Metamorphose, bei der die

Gitarre mal Schlagzeug, mal Synthesizer wird, ohne jemals ihre Identität zu verlieren.

Die Tracks entfalten sich als sich ständig weiterentwickelnde Klanggeschichten. Der Eröffnungstrack taucht den Hörer in eine vielschichtige Klangwelt sich transformierender und verflochtener melodischer Linien. Jeder Track ist eine Reise, die mit zeitlicher und räumlicher Wahrnehmung spielt: Hall, Delay und anderen Klangmodulationen kommen zu achtsam-durchdachtem Einsatz und versetzen den Hörer in diese Klanggefülle. Diese Herangehensweise erweitert nicht nur das Klangfarbenspektrum, sondern ermöglicht auch dynamisches Austarieren musikalischer Spannung, bei dem sich ausgedünnte Momente mit abrupt klanglicher Verdichtung abwechseln. Wie bei unserem ersten Treffen in Bern vermittelt mir Brady hier den ungetrübten Eindruck großer technischer Beherrschung des Instruments sowie sorgfältigster Anwendung von Klangeffekten. Seine Fähigkeit, ungewöhnliche Texturen hervorzuheben und komplexe musikalische Strukturen zu konstruieren, macht das Hörerlebnis erst immersiv. In Stücken wie *Guitar(s) Infinity* und *Looping Worlds* wird Wiederholung als formgebendes Element eingesetzt, das die Entwicklung des innermusikalischen Diskurses vorantreibt. Die Verwendung von Loops beschränkt sich dabei nicht auf die Erzeugung von Klangteppichen, sondern wird auch zu einem kompositorischen Werkzeug, das die progressive und hypnotisierende Entwicklung thematischer Ideen gestattet. Von besonderem Interesse ist der Dialog zwischen akustischem und elektronischem Klang: Brady gelingt es, selbst die intimsten Nuancen des Instruments herauszuarbeiten. In den kargen Momenten reduziert sich der Klang fast auf ein Flüstern, nur um dann in frequenz- und obertongesättigten Klangmauern zu explodieren. Diese Dynamik ermöglicht es, sich hörend zwischen kontrastierenden Klangwelten zu bewegen und dabei ein hohes Maß an Aufmerksamkeit und Neugierde beizubehalten.

Brady scheut sich nicht, mit offenen Formen zu experimentieren, bei denen Improvisation

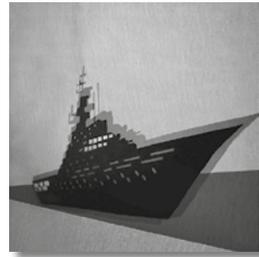


Anders als im massig-kompakt gesetzten *Death* komponiert Holz hier, mit dem neunköpfigen Ensemble, weitaus differenziertere Klangdramaturgien aus. Aber auch ihnen ist, neben einer klanglich gut ausgehörten Instrumentation, einem hohen Energielevel und einem guten Gefühl fürs Timing, ein hohes Maß an in Klang verdichtetem Ausdruck eigen. Durch eine komplexe kompositorische Struktur spricht auch hier eine Haltung, die mit den wortlosen Mitteln der Musik emotional Stellung bezieht – und Bezug nimmt: Angeregt wurde das Stück durch das Buch *Die Gesellschaft der Überlebenden: Deutsche Kriegsheimkehrer und ihre Gewalterfahrungen im Zweiten Weltkrieg* der Historikerin Svenja Goltermann. In diesem geht es um das Nichtmehr-Ankommen-Können deutscher Kriegsheimkehrer in der Nachkriegsgesellschaft sowie zweierlei Versagenserfahrungen: Die derer, die mit dem Wissen darum leben müssen, das Leid und die Sinnlosigkeit des Krieges im Namen eines verbrecherischen Systems erlebt und verschuldet zu haben; und die derer, die als überzeugte Anhänger des Nationalsozialismus mit dem Gefühl zurückgekehrt sind, versagt zu haben. Diese Gefühlswelten werden von Holz, selber Sohn einer Holocaust-Überlebenden, in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit in Klang übersetzt und dabei, vom historischen Kontext des Buches abstrahierend, auf eine überzeitliche Ebene transferiert.

Im dritten Stück der CD ist der Bezugsrahmen zunächst enger gesteckt. *MACH* für Posaune und Elektronik gehört zum gleichnamigen Zyklus von Werken für jeweils ein Soloinstrument und Live-Elektronik, der ab 2011 entstanden ist und von dem allein fünf Kompositionen während der Corona-Zeit entstanden. So auch das 2020 komponierte Posaunenstück, das in der Einspielung Florian Junkers zu hören ist. Thematisch kreisen die Stücke um Fragen der instrumentalen Virtuosität. Zugleich geht es auch um die Frage einer grundlegenden Einsamkeit des Menschen in der Welt, wenn die Musiker\*innen in ihrem Dialog mit einem Gegenüber gezeigt werden, mit dem

sich dieser nur scheinbar ergibt. Ihr Gegenüber ist die Live-Elektronik, die stets parasitär bleibt, sich aus dem speist, was in sie eingespeist wird – und die auch dann noch weiterspielt, wenn, wie am Schluss des Stückes, die Posaune längst verstummt ist. Dagegen spielen die Musiker\*innen aber auch hier mit Klängen an, agieren mit klingenden Gesten und hiermit transportierten Haltungen, die Eres Holz als einen Komponisten zeigen, den etwas drängt und treibt und der dies mit Musik zum Ausdruck bringt. Sie ergeben sich nicht der Resignation, sprechen mit und durch Musik, entäußern sich, werden in ihrer Humanität erfahrbar – und dies einschließlich der darin liegenden Spannungen und Widersprüche. Dies verbindet die drei Werke dieser CD, so unterschiedlich von Besetzung und Ansatz sie auch sind, dies macht diese CD so hörenswert als Porträt als eines mit seiner Musik auf Welterfahrung Bezug nehmenden Künstlers.

Sebastian Hanusa



C D / L P

**Placentia Bay: Summer of 1941**  
**Mark Haney / Meaghan**  
**Williams**  
 Eigenlabel

Es gibt immer mehr Kontrabassist:innen, die sich der Aufgabe annehmen, das Konzertrepertoire ihres Instruments zu erweitern – wer

sonst sollte es tun? Mark Haney, Komponist und Kontrabassist aus Vancouver, Kanada, trägt dazu mit seinem hörenswerten Konzert für Kontrabass, Orchester und Chor *Placentia Bay: Summer of 1941* (25 Min.) bei, das im August 2024 im Doppelformat als CD und LP erschienen ist. Das Werk wurde für die Solo-Kontrabassistin des Okanagan Symphony Orchestra und Haney's Kollegin Meaghan Williams komponiert, die unter anderem bei Joel Quarrington (Toronto), Michael Wolf (Berlin) und Janne Saksala (Baden-Baden) studierte.

»Eines der Themen, die sich für mich durch dieses Werk ziehen, ist die Idee des Geheimnisses«, sagt Haney. Das dreisätzigige Konzert ist nach dem Ort des geheimen Treffens zwischen dem damaligen US-Präsident Franklin D. Roosevelt und dem britischen Premierminister Winston Churchill im August 1941 benannt: Placentia Bay, Newfoundland – eine Provinz im Osten Kanadas und die Heimat von Meaghan Williams. Diese Konferenz führte zur Atlantik-Charta, in der die Ziele der Länder für die Nachkriegszeit festgelegt wurden. Doch Haney's Werk thematisiert nicht den Krieg, sondern die geheimnisvolle Stimmung am Meer, den Nebel am frühen Morgen und die Art, wie sich Realität mit der Zeit auflöst – wie die Zukunft aussehen könnte. So wie dieses historische Treffen ist auch das Konzert voller Rätsel: Die Pauke, die den ersten Satz eröffnet, spielt den Morsecode für »Riviera«, den Codenamen der Mission, mit der dieses Treffen möglich gemacht wurde. Im zweiten Satz verbirgt sich ein Geheimnis, das nur die Solistin und der Komponist kennen. Vielleicht muss man sich das Konzert anhören und wie in einem Escape Room alle versteckten Hinweise entschlüsseln?

Mit großen Instrumenten kommen große Herausforderungen – insbesondere beim Komponieren für Kontrabass und Orchester. Eine der größten Schwierigkeiten besteht darin, den Klang des tiefen Instruments über das oft laute und dichte Orchester hinweg hörbar zu machen. Haney begegnet diesem Problem auf unkonventionelle Weise: Er verzichtet vollständig auf eine Kontrabassgruppe im Orchester,

sodass das Soloinstrument mehr Raum zur Entfaltung erhält. Diese klangliche Transparenz verstärkt die besondere Atmosphäre des Stücks, das Elemente traditioneller Musik aus Newfoundland mit Fragmenten von Chorliedern verbindet. Seinen derart aufgespaltenen Charakter erhält das Stück durch eine Mischung aus vage folkloristischen Melodien, hollywoodartigen Ausbrüchen und dekonstruierten Dialogen, die das Publikum zum aufmerksamen Hören herausfordern.

Doch die Herausforderungen lagen nicht nur im Komponieren, sondern auch im Aufnahmeprozess, der ebenfalls seine Geheimnisse birgt. Die verschiedenen Instrumentengruppen wurden getrennt aufgenommen, wobei die Holz- und Blechbläser sogar jeweils einzeln eingespielt wurden. Zusätzlich setzt Haney ein Streichquartett ein, um einige musikalische Ideen freier weiterzuentwickeln. »Ich war schon immer besessen vom Hollywood-Streichersound der 1950er Jahre – da ist diese Wärme«, sagt Haney. Genau diesen Klang suchte er auch in der Aufnahme: Statt zahlreicher Mikrofone im Raum verwendete er ein einziges klassisches »Old-School«-Mikrofon, um den typischen Hollywood-Sound einzufangen. Der Tontechniker John Raham spielte dabei eine zentrale Rolle.

Haney ist nicht nur Komponist und Kontrabassist, sondern auch ein sogenannter Community Builder. Als ehemaliger künstlerischer Leiter und Composer-in-Residence verschiedener Ensembles hat er mehr als ein Dutzend groß angelegter, kostenloser öffentlicher Veranstaltungen ins Leben gerufen, die durch interdisziplinäre Kreativprojekte ganze Gemeinschaften einbinden. Mit *Placentia Bay: Summer of 1941* schließt Haney seine Trilogie erzählerischer Werke ab, die er mit *Aim for the Roses* (2010) begann und mit *Omnis Temporalis* (2022) fortsetzte. Es bleibt spannend, wohin ihn seine musikalische (Schiffs-)Reise als Nächstes führen wird.

Irina Andernach Aguilera



B U C H

**Gérard Pape**  
**Iannis Xenakis and the Ethics**  
**of Absolute Originality**  
 Uteurp

**Mâkhi Xenakis**  
**Iannis Xenakis.**  
**A Moving Father**  
 Uteurp

Der Komponist, Psychoanalytiker und Xenakis-Weggefährte Gérard Pape hat ein Buch über Iannis Xenakis und eine »Ethik der absoluten Originalität« geschrieben, das sehr viel sein will: Der Essay wandelt und springt zwischen Komponistenbiografie, Selbsthilfebuch, Kompositionsschule, musikphilosophischem Fragment und psychoanalytischem Fallbeispiel hin und her. In den zehn Kapiteln werden verschiedene Wege aufgezeigt, von einer »Freiheit von der Zugehörigkeit« bis zu einer »Freiheit vom Selbst«, wie Xenakis – und in Selbsthilfemanier hoffentlich auch die Leser:in – absolute Originalität erreicht. Die aus Xenakis' Leben und Werk von Pape destillierten Handlungsanweisungen hin zu dieser Ethik der absoluten Originalität kann man schlicht mit totaler Kompromisslosigkeit sich selbst und dem kompositorischen Handwerk gegenüber zusammenfassen. Pape verstrickt sich dabei in allerhand Widersprüchen, wenn er beispielsweise behauptet, dass man für die absolute Originalität verhindern

muss, von anderen beeinflusst zu werden; eine verkrampt Kasparhauser'sche Behauptung, die der Realität künstlerischer Prozesse kaum gerecht wird. Schließlich erwähnt Pape selbst Xenakis' Liebe zu Brahms. Die genannten Anweisungen behalten oft nur innerhalb des jeweiligen Kapitels ihre Gültigkeit, werden dann aber, wenn sich ein Widerspruch offen zeigt, schnell wieder über den Haufen geworfen. Was genau absolute Originalität ist – gar der Versuch einer hinreichenden Definition dieses eher unscharfen Begriffs – bleibt leider aus. Hinzukommt Papes ungeschliffener Schreibstil, der sich häufig in stilistischen und inhaltlichen Redundanzen verheddert. Dass die aufgeführten Zitate ohne Quellenangabe zeitlich nicht verortbar sind, macht dieses Buch auch für ein Publikum mit wissenschaftlichem Interesse eher uninteressant. Während des Lesens stellte sich nach gewisser Zeit ein Misstrauen gegenüber dem Text und seinem Wahrheitsgehalt ein, was mich eher an meine Gefühle bei der Lektüre von Nabokovs Roman *Pale Fire* erinnert. Für Leser:innen, die an Xenakis' Computerprogrammen wie dem UPIC und seinen mathematischen Überlegungen interessiert sind, bietet das Buch dennoch einen Mehrwert.

Mâkhi Xenakis hat auch ein Buch über ihren Vater geschrieben, mir lag die englische Übersetzung von Jean de Reydellet mit dem Titel *Iannis Xenakis. A Moving Father* (im frz. Orig. *Un père bouleversant*), vor. Im Gegensatz zu Pape geht die Autorin klarer chronologisch – klassisch biografisch – vor, erzählt Schlaglichter aus Xenakis' Kindheit, der Zeit während des griechischen Bürgerkriegs, ersten kompositorischen Gehversuchen in Frankreich, die Arbeit unter Le Corbusier, und Stationen bis zu seinem Tod. In einem berührenden Kapitel widmet sich Mâkhi Xenakis der Beziehung zu ihrem Vater, den emotionalen Verletzungen und der allmählichen Entzweiung. All das ist gründlich bebildert mit einer Auswahl an Fotos aus dem Familienarchiv, Kompositionsskizzen und Briefen, die einen Einblick in Xenakis' künstlerische Prozesse geben und auch über die erste Lektüre hinaus Lust machen am Schmöckern

durch das Material. Ein besonders schönes Detail ist die Gegenüberstellung einer grafischen Skizze für *Metastasis* und einer Postkarte mit dem Motiv der *Großen Welle vor Kanagawa* von Hokusai. Măkhi Xenakis' mitunter sehr persönlichem Buch gelingt es, auch die Ziele von Papes Essay umzusetzen: nach der Lektüre weiß man einiges über Xenakis' Methoden und über seine Biografie und die Leser:in kann für sich selbst, sowohl in freier Assoziation als auch mit speziellem Interesse, Verbindungen, Brüche und Kontinuitäten reflektieren. Utopie und Widerständigkeit in Xenakis' Schaffen werden hier mehr als deutlich.

Hannes Wagner



B U C H

**Anne-May Krüger**  
**Musik über Stimmen.**  
**Vokalinterpretinnen**  
**und -interpreten der 1950er**  
**und 60er Jahre im Fokus**  
**hybrider Forschung**  
 wolke

Die Lektüre dieses Buches fesselte mich von Beginn an. Das lag daran, wie die Autorin die verschiedenen Schichten ihres Gegenstands Stück für Stück freilegt und in Beziehung zueinander setzt. Das betrifft zunächst das historiografische Setting. Sie verortet ihren Gegenstand in der Neuen Musik der 1950er und 1960er Jahre im Umkreis der Darmstädter Ferienkurse. Diese Phase der Neuen Musik ist

durch Klangexperimente, durch das Erproben neuer instrumentaler Spieltechniken und die Destabilisierung des Werkbegriffs charakterisiert. Vor allem aber wurde das traditionelle Verständnis der Rollen von Komponist:in und Interpret:in hinterfragt und in ein neues, spannungsreiches und weniger hierarchisches Verhältnis überführt. Die Interpret:in schüttelte die dienende Rolle, des »lediglich« die in den Noten fixierten Intentionen des Komponisten wiedergebenden Subjekts ab, und brachte nicht nur seine instrumental-technischen Fähigkeiten, sondern zunehmend auch ihr Wissen und Kreativität in die Genese der Kompositionen mit ein.

Diese Veränderungen zeigt Krüger am Beispiel der damals entstandenen Vokalmusikwerke und an drei Vokalinterpret:innen, die diese Umbruchsituation markierten: Karla Henius und ihre Zusammenarbeit mit Luigi Nono im Kontext der Entstehung von *La Fabbrica Illuminata*; Cathy Berberian, deren künstlerische Persönlichkeit in Werken wie Luciano Berios *Visage* und Sylvano Bussottis *Voix de femme* greifbare Spuren hinterließ; und der amerikanische Actor Roy Hart, der vor allem für Peter Maxwell Davies' *Eight Songs for a Mad King* Bedeutung erlangte.

Das Besondere dieses Buches speist sich jedoch nicht allein aus der historiografischen Rekonstruktion dieses für die Neue Musik und die Herausbildung neuer Vokalwerke so neuralgischen Zeitpanoramas, sondern aus der Verschränkung mit einem ganz pragmatischen Interesse der Autorin, die selbst Sängerin und Interpretin Neuer Musik ist, und die bei der Aufführung dieses inzwischen historischen Repertoire der neuen Vokalmusik vor ganz spezifischen Aufgaben und Fragen steht. Nämlich: Wie realisiert man Kompositionen, in denen die Persönlichkeit der daran beteiligten Interpret:innen tiefgreifende Spuren hinterlassen haben? Welchen Spielraum hat eine von heute aus agierende Interpretin? Und um was soll es dabei gehen? Geht es um bloße Reproduktion oder kann Interpretation auch als eigenständige Form des Forschens, die Wissen generiert,

verstanden werden? Wie kann das praktische Wissen einer Sängerin, anderen epistemischen Techniken gleichwertig, dafür fruchtbar gemacht werden?

Mit dieser Fragestellung betritt sie das Feld der künstlerischen Forschung oder, wie sie es nennt, einer hybriden Forschung. Aus der kritischen Auseinandersetzung mit deren Begriff und Praxis entwickelt sie ihr methodisches Instrumentarium, und erprobt es an den drei Fallbeispielen der genannten Interpreten und Werke. Schritt für Schritt kann man hier nachvollziehen wie sie archäologische Forschungen betreibt, Dokumente, und Briefe auswertet, die Rezeptions- und Interpretationsgeschichten in Analysen oder Tonaufnahmen durchdringt und in Bezug zu ihrem performativen, experimentellen Umgang mit dem Material setzt. Dadurch gelingt es ihr, die Spezifik jeder einzelnen Interpreten-Persönlichkeit herauszuarbeiten und genau zu bestimmen, an welcher Stelle sie ihre Rolle neu definierten. Und, wie dies in wechselseitigem Verhältnis mit der Entstehung der Werke einhergegangen ist.

Mit ihrer Arbeit setzt Anne-May Krüger Standards. Das betrifft nicht nur ihre Methodenreflexion zur künstlerischen Forschung, deren Ergebnisse sie sehr überzeugend auf die vokalen Fallbeispiele anwendet und verifiziert. Sie schreibt darüber hinaus konsequent die Erweiterung dessen fort, was Interpretation heute bedeuten kann und was unter anderem in der Vokalmusik und ihrer Interpret:innen in den 1950er und 1960er Jahren seinen Ausgang nahm.

Barbara Barthelmes



B U C H

## Klänge des Augenblicks. 44 Jahre Ensemble für intuitive Musik Weimar 1980–2024

Michael von Hintzenstern  
Klang Projekte Weimar e. V.

Trotz der nun fast schon ein halbes Jahrhundert umfassenden Wirkungsgeschichte des Ensembles für Intuitive Musik Weimar (EFIM) lag bislang noch keine Publikation vor, die sich umfassend mit dessen Wirken beschäftigte. Anlässlich des 44. Jubiläums schloss Ensemblegründer Michael von Hintzenstern kurzerhand selbst mit einem umfangreichen und großformatigen Band die Lücke, der in herausragender Detailliertheit und mit einer Fülle an historischen Dokumenten, Fotos, Briefen, Zeitungsausschnitten und Textpartituren, der die künstlerische Vielfalt des Ensembles zum Ausdruck bringt.

Das EFIM formierte sich 1980 als Quartett (Tastensinstrumente, Cello, Klarinette, Synthesizer) mit der Mission, die von der DDR-Führung vehement abgelehnte westliche Avantgarde-Musik und insbesondere die Werke Karlheinz Stockhausens dem ostdeutschen Publikum näher zu bringen. Entsprechend konnten die Musiker bis zur Wende auf keinerlei staatliche Förderung setzen, was die äußerst rege Konzerttätigkeit – 125 Termine an 42 Orten allein zu

DDR-Zeiten! – umso bemerkenswerter macht. Das Buch dokumentiert nun in 24 kurzen Kapiteln die diversen Konzertformate, Festivals, Kooperationen, Auslandsreisen und interdisziplinären Projekte, die das EFIM bisher auf den Weg gebracht hat. Dabei ging von Hintzenstern, aus dessen Feder praktisch alle Texte stammen, nur bedingt chronologisch vor, sondern ordnete die Abschnitte nach thematischen Kategorien, die sich gelegentlich auch überschneiden. Das ist zu Beginn der Lektüre aufgrund der vielen Zeitsprünge erst einmal etwas verwirrend, erlaubt letztendlich aber ein solides Verständnis des Gesamtwerkes, innerhalb dessen verschiedene Projektreihen, wie z. B. die *Tage neuer Musik in Weimar*, der Konzertzyklus *Klang – Rausch – Orgel* oder die Radiosendung *Neue Töne*, parallel liefen. Deutlich wird dabei ersichtlich, dass sich das Ensemble ungeachtet der hohen künstlerischen Qualität keinesfalls als bloßer Kultur-Dienstleister verstand, sondern stets darum bemüht war, positiv in die Gesellschaft hineinzuwirken: Ganz der Philosophie der Dada-Bewegung verpflichtet, der das EFIM sogar eine ganze Dekade voller Veranstaltungen widmete, versuchten die Künstler stets, die Grenzen zwischen der Kunst und dem (politischen) Leben zu überwinden – etwa mit einem spektakulär inszenierten Autohupenkonzert gegen Rechtsextremismus auf dem Weimarer Theaterplatz 2002 oder diversen Performance-Konzepten mit Publikumsbeteiligung.

Hauptanliegen des EFIM war allerdings stets die Interpretation von Stockhausen-Partituren, insbesondere der beiden Initialwerke der »intuitiven Musik«, *Aus den sieben Tagen* (1968) und *Für kommende Zeiten* (1968–70). Dabei handelt es sich um Sammlungen kurzer verbaler Spielangaben, die den Interpret:innen großen improvisatorischen Spielraum lassen, das Resultat aber vor der Beliebigkeit bewahren. Wie genau sich die Auseinandersetzung mit dieser Art von Partitur im Falle des EFIM gestaltete, bleibt vorerst leider Betriebsgeheimnis. Generell gibt von Hintzenstern nur äußerst selten konkrete Einblicke in künstlerische Prozesse und arbeitet sich auch kaum

an ästhetischen Fragestellungen ab, sondern begnügt sich mit der Wiedergabe harter Daten und Fakten: Man erfährt vor allem wer, wann, wo, welche Stücke, unter welchen Umständen, mit welchem Equipment, etc. zur Aufführung brachte, auf eine nachträgliche Reflexion oder Deutung wurde weitgehend verzichtet.

Davon unberührt ist der Band als musik-historische Quelle von unschätzbarem Wert. Besonders die letzten 50 Seiten, in denen der Autor minutiös und nach Kategorien organisiert jede (!) Veranstaltung der vergangenen 44 Jahre mit EFIM-Beteiligung mit Datum, Aufführungsort und Programm auflistet, sind aus musikwissenschaftlicher Perspektive von besonderem Interesse; allein deshalb stellt es für jede Fachbibliothek eine Pflichtanschaffung dar.

Paul Zoder



## B U C H

### 13 ways of looking at AI, Art & Music Jennifer Walshe Unsound

KI in der Musik hat keinen guten Ruf. Viele Komponist:innen und Musiker:innen sind hin- und hergerissen zwischen Optimismus und Untergangsstimmung – die meisten tendieren zu Letzterem. Sie fürchten, von Maschinen ersetzt zu werden oder, schlimmer noch, dass ihre Arbeit zum Trainieren von Algorithmen verwendet wird, die sie über kurz oder lang obsolet macht.

So geschehen im Februar: Mehr als 1.000 Künstler:innen veröffentlichten ein »stilles Album«, um gegen den Vorschlag der britischen Regierung zu protestieren, KIs mit urheberrechtlich geschütztem Material trainieren zu lassen. Dies löste eine breitere Diskussion über Kreativität aus – und brachte die uralte Frage zurück: Was ist Musik überhaupt?

Dennoch gibt es in der Welt der Komposition leidenschaftliche Stimmen, die KI als Werkzeug nutzen, um ihre musikalische Sprache auf unvorhersehbare Weise zu erweitern. Und dann ist da Jennifer Walshe. Sie hat die letzten zehn Jahre unermüdlich damit verbracht, Machine Learning zu studieren, an Gipfeltreffen von Tech-Bros teilzunehmen und sich auch an den Rändern des Internets aufzuhalten – unheimlichen Räumen, die die meisten von uns lieber meiden würden – und das alles lange vor dem Hype. Bei einem Vortrag auf dem Festival MärzMusik in diesem Jahr lachte sie sogar darüber, wie sie ihrer Universität gegenüber (sie lehrt Komposition in Oxford) eine Vorwarnung aussprach, da einige der Webseiten, die sie zu Forschungszwecken besuchte, sie in Schwierigkeiten bringen könnten.

Jennifer Walshe ist nicht nur eine gefragte Komponistin und Performerin, sondern auch eine anregende Autorin. Ihr 2016 veröffentlichtes Manifest *The New Discipline* veränderte die Art und Weise, wie wir Schriftsteller:innen und Kritiker:innen auf Komponist:innen blicken, für die die physischen, performativen und visuellen Aspekte ebenso wichtig sind wie die klanglichen. Sie gab uns den Rahmen und die Einsichten, um uns in einer sich ständig verändernden Welt zeitgenössischer Künstler:innen besser zurechtzufinden. Im Jahr 2018 hat ein von ihr in Darmstadt gehaltener Vortrag die versammelten Teilnehmer:innen, mich eingeschlossen, von den Schuhen gehauen. Er wurde im Anschluss unter dem Titel »Ghosts of the Hidden Layer« veröffentlicht. Walshe sprach von Stimme und Sprache, die in der Welt der künstlichen Intelligenz erschlossen werden und erklärte: »Was mich interessiert, ist ein Werk zu schaffen, das sich mit der Welt, in der

wir leben, auseinandersetzt.« Und sie hält ihr Versprechen.

Ende 2023 stellte sie auf dem polnischen Unsound-Festival ihre neueste Publikation vor: *13 Ways of Looking at AI, Art & Music*, eine Sammlung von Essays, die das Blatt in Bezug auf KI kühn wenden. Walshe argumentiert, dass KI vergleichbar mit Elektrizität ist, der Diskurs darüber aber in einer binären Schleife von Pros und Kontras festhänge. Elektrizität wird auf diese Weise nicht diskutiert. Dieses winzige Buch (nur 50 Seiten!) ist online kostenlos erhältlich, kostet im Handel aber 10,- Euro, und bietet eine scharfe, geistreiche Kritik an der Art und Weise, wie wir über Technologie sprechen. Eine brillante Mischung aus Humor, Erkenntnissen und mit Dringlichkeit formuliert – eine kraftvolle und doch pikante Momentaufnahme des Zeitgeistes, konzipiert, dass sie ihre Leser nicht verschreckt.

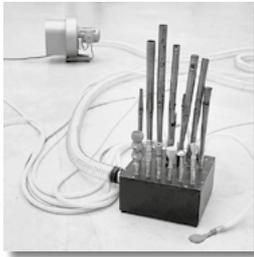
Ein herausragendes Kapitel, *AI is Boobs*, befasst sich mit dem KI-Phänomen, indem es herausstellt, wie das Internet Bilder nackter weiblicher Brüste nutzt – zum einen, um Pornografie zu erstellen, zum anderen, um Modelle zu schaffen, mittels derer man Brustkrebs bekämpfen und Leben retten könnte. Ein weiteres eindrucksvolles Beispiel, *AI is an Energy Drink*, nutzt die Metapher der beliebten Getränkegruppe, um über KI-generierte Kunst zu sprechen: Ist kunstvoll aussehende Kunst tatsächlich Kunst oder ist sie etwas anderes? Wir verstehen zwar nicht ganz, wie KI funktioniert, das Endergebnis kennen wir aber. Welche Entscheidungen trifft sie, die zu diesem jeweiligen Ergebnis führen? Und wie tendenziös arbeitet sie?

Wir brauchen dringend KI-Transparenz, fährt Walshe in *AI is Conceptual Art* fort, wo sie betont, wie wir nicht wissen, welche Richtung KI einschlagen wird. Im Moment erzeugt die KI eigenartige Musik, aber ein kleiner Kreis von Menschen baut auch weiterhin Maschinen, die denken und urteilen können. In den kommenden Jahren wird Technologie intelligenter sein als der Mensch. Wie werden wir unterscheiden, was mit KI gemacht wird und was nicht?

Im 19. Jahrhundert wehrten sich Ingenieure gegen elektrisches Licht, weil Glühbirnen noch nicht richtig funktionierten. KI-generierte Musik könnte sich heute für uns genauso fremd anfühlen; wenn wir dem aber nachgeben, riskieren wir, unsere Stimme bei der Gestaltung unserer Zukunft zu verlieren. Wir müssen dranbleiben und für bessere Lösungen und mehr Transparenz kämpfen. Wenn die Befürchtungen von Jennifer Walsh, die seit einem Jahrzehnt auf diesem Gebiet arbeitet, zutreffen, stehen wir am Beginn einer wilden Reise, bei der KI die Art und Weise, wie wir musikalische Erfahrung und Kreativität verstehen, neugestalten könnte.

Wioleta Żochowska

Aus dem Englischen übersetzt von Hannes Wagner



C D

## L'Engoulevent Clément Vercelletto unjenesaisquoi

Vogelgesänge müssen in der Musik nicht immer klischeehaft den Sonnenaufgang besingen. Schon bei Messiaen können die Vögel auch mal krächzend sein, auch wenn Messiaen sie dort immer noch gerne von malerischen Landschaften umgibt. Ganz anders trifft es Werner Herzog, wenn er beim Dreh zu *Fitzcarraldo* über die Soundscape des Dschungels sagt: »The birds are in misery. I don't think they sing. They just screech in pain.«

Irgendwo zwischen Kakophonie und Idylle klingen die Vögel in *L'Engoulevent* von Clément

Vercelletto. Dabei handelt es sich gar nicht um Vögel, sondern um Vogellockrufpfeifen, die die üblichen Pfeifen einer kleinen Elektronikorgel ersetzen und via MIDI kontrolliert werden. Engoulevent ist der Name des resultierenden Instruments, von Vercelletto entworfen, von Léo Maurel gebaut und das erste Mal beim Festival Musica Strasbourg 2021 in Erscheinung getreten. Der Name stammt vom französischen Namen eines Vogels ab, der in Deutschland als Ziegenmelker, Nachtschwalbe oder Nachtschatten bekannt ist. Für Vercelletto ist es das erste Album unter seinem eigenen Namen, agierte er vorher doch im Elektronik-Duo Kaumwald mit Ernest Bergez oder unter dem Pseudonym Sarah Terral zwischen Club Music und Drone schwankend.

Der erste Klang, der auffällt, ist das Zwitschern und Fiepen. Keinesfalls melodisch, sondern in einem engen Abstand ostinierend, schrill und schimmernd. Dann weitet sich das Ohr auf das mechanische Klacken, auf die Luft, die man durch die Pfeifen reiben hört. Schlussendlich gesellen sich auch Drones hinzu, die in keiner Weise mehr Vögel nachahmen, aber den Tracks einen Gegenpol zum wilden Vogelgezische bieten. Hörbar werden auch die Aufnahmeorte: manche Tracks spielen sich in der trockenen Direktheit eines Studios ab, während in »Hoedic long« und »Le Serpent testa l'air« der Nachhall der zur Aufnahme genutzten Weinsilos eine grundlegend andere Stimmung ermöglicht.

Das Neurotisch-Repetitive dominiert die Klangerfahrung des Albums, mal kakophon, mal melodischer ausgelegt. Der Natur, oder eher der Mechanik des Instruments liegt das kakophone eindeutig besser. Wenn die Vogellockrufpfeifen in »Rapiécés-cousus« eine Melodie über langsam pulsierende Rhythmen zu legen versuchen, unterlaufen sie ihre eigene Stärke, die in der ersten Hälfte des Albums deutlich wird. Dort mischen sich die Pfeifen mit dem mechanischen Geklicke zu einem fluktuierenden Gesamtstruktur, in dem die eigentliche Funktion des Lockrufs, das täuschende Repräsentieren eines Vogels, abhandenkommt

und sich stattdessen das Instrument selbst präsentiert. Auch die eigentliche Funktion einer Orgel, das getreue Nachstellen verschiedener sich ergänzender Klangfarben, wird hier zu Gunsten einer einzelnen Klangfarbe unterlaufen, in der sich alle Pfeifen überlagern statt ergänzen.

Im beiliegenden Text von Florian Caschera ist die Rede von zahlreichen Naturphänomenen, die in die Kompositionen eingedacht sind, neben den offensichtlichen Vögeln die Eigenschaften von Mineralen (»La Tourmaline«), der Verfall von Pflanzen (»Le cœur pourri du taro«, »La Grande Berce«), oder Landschaften – Sandbuchten, felsige Landzungen und bescheidene Sümpfe (»Hoedic long«). »The Sound of a vibrant, hypersensitive living fabric« soll hier eingefangen sein, so Caschera.

Damit reiht sich das Album anscheinend in einen Trend ökologischen Komponierens ein. Dabei ist es vor Allem das anti-ökologische, was an dem Album fasziniert. Das mechanisch Repetitive, das Gezwitscher, was ohne Luft holen auskommt, das Unlebendige. Es ist das Herausheben der Vogellockrufpfeifen, die in ihrer Funktion als Jagdwerkzeuge in erster Linie anti-ökologisch sind, als mechanische Konstrukte, die ihre Repräsentanz aufgegeben und so einen Klang ermöglichen, der unabhängig von jeglichen Naturphänomenen überzeugt.

Christian Gregori



# Gaudeamus

Festival for  
curious ears

10—14 Sept '25  
Utrecht NL

Passé-partout early bird  
discount until June 1<sup>st</sup>

Day tickets early bird  
discount until July 1<sup>st</sup>

[www.gaudeamus.nl](http://www.gaudeamus.nl)



DEUTSCHE OPER BERLIN

Uraufführung am 20. Juni 2025

27. Juni; 1. / 11. / 18. Juli 2025

*Oper in drei Akten  
von Rebecca Saunders*

# Lash

*Acts of Love – Love, Mute, Loss*

*Musikalische Leitung Enno Poppe*

*Inszenierung Dead Centre*

Bildmotiv: Sébastien Dupouey

*Infos und Karten*

[www.deutscheoperberlin.de](http://www.deutscheoperberlin.de) | 030 343 84 343

