

P-01/2026 10,50 €

Ernstes Hören II

146

POSITIONEN

Texte zur aktuellen Musik





Alex Paxton

neuer Komponist bei Schott



Musik entdecken:
schott-music.com/paxton



OF ONE BLOOD

Brett Dean

Uraufführung

10.5.2026



Illustration: Huanhuan Wang

BAYERISCHE STAATSOPER

Infos / Tickets
staatsoper.de

Claus Guth *Inszenierung*
Vladimir Jurowski *Musikalische Leitung*

Karin und Roland Berger
Avantgarde Partner



Global Partner der
Bayerischen Staatsoper

Musikfest
der globalen
Gegenwart

24. 25.
26. April
Radialsystem

TRANS TRADI TIONALE

transtraditionale.berlin



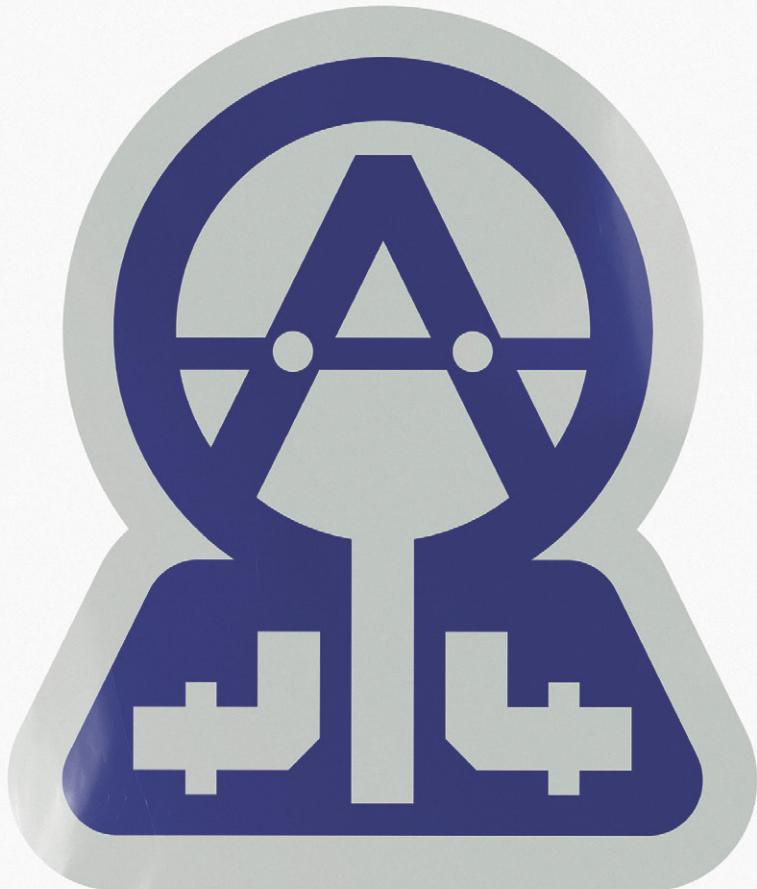
Gefördert durch:



in Kooperation mit:



I3 REASONS



wolke

ANARCHIC ANIMISM

Magazine for Multisensory Discourse
and Parasitic Relations

LOTHRINGER
I3 HALLE



MÜNCHENER BIENNALE
FESTIVAL FÜR
NEUES MUSIKTHEATER

08/05–20/05/2026



Asia Ahmetjanova, Zara Ali, Eugene Birman, Ensemble PHACE,
Ensemble Mosaik, Margareta Ferek-Petrić, Francesco Giomi,
Julie Herndon, Hessisches Staatsorchester Wiesbaden, Piyawat
Louilarprasert, Monthati Masebe, Maximiliano Soto Mayorga,
Münchener Kammerorchester, Oslo Sinfonietta, ox&öl, Ailís Ní Ríain,
Staatsorchester Stuttgart, Tetra Brass, Yuri Umemoto u. v. m.

TICKET VVK
AB
01/03/2026



MUENCHENER
BIENNALE.DE

Veranstaltet von
SPIELMOTOR MÜNCHEN FESTIVAL gGmbH –
der Festivalplattform der Landeshauptstadt München
mit freundlicher Unterstützung der BMW Group



Fotos: Zara Ali © Camilo Pachón, Stiftung Künstlerhaus Piyawat Louilarprasert © Anuwat Nakpawan Francesco Giomi © Carlo Sgarzi Hans W. Henze © Hans Werner Henze Stiftung Asia Ahmetjanova © Vera Scheidegger Monthati Masebe © Kagiso Muleki Sithole Maximiliano Soto Mayorga © Elza Laginova Yuri Umemoto © Sophia Hegewald Ailís Ni Ríain © Nic Chapman Margareta Ferek-Petric © Matej Grgic Julie Herndon © Etta Gerdes

Kiel — Greenline

Kiel – Greensalon
10.05.2025

Cultural Transformation Features
in Border Regions

Wissenschaftszentrum Kiel
Fraunhoferstraße 13
24118 Kiel

Kontakt: info@kiel-greenline.com



Archipel festival

17.4. - 26.4.

Christina Kubisch
Séverine Ballon
Elena Laurinavičiūtė
Maya Al Khaldi
Sarouna
Dina Mimi
Merve Salgar
Anıl Eraslan
Sómbat Simla
Jessica Ekomane
Octave Courtin
Zeynep Toraman
Bárbara González Barrera
Olga Kekcharova
Luc Müller
Garazi Navas
Mariá Portugal
Mazen Kerbaj
Marcin Pietruszewski
Lukas De Clerck
Gabriel Valtchev
Clara de Asís
Adomas Palekas
Naomi Pinnock
Francis Baudevin
Martina Berther

Fernando Garnero
Martina Lussi
Louis Schild
Alessandra Novaga
Laurent Güdel
Liza Lim
Jannik Giger
Laurie Spiegel
Claire Rousay
Mica Levi
Conlon Nancarrow
Gérard Grisey
György Ligeti
Tom Johnson
Peter Ablinger
La Nòvia
Ensemble Contrechamps
Ensemble Proton Bern
Ensemble O
Ensemble Vortex
1+1
Collegium Novum Zürich
Worlding Mycelium
Ato no Mae
DISPARS
And many more...

From noon
to midnight
Maison communale
de Plainpalais
archipel.org

26.4.

POSITIONEN 146

01/2026 Ernstes Hören II

8 Impressum

9 Editorial

11 I ERNSTES HÖREN II

12 All-You-Can-Hear – Ungehorsames Hören in *Sirens of the O*

von René Alejandro Huari Mateus

20 Die britische Schule des Emotionalismus und Metamodernismus

von Marat Ingeldeev

30 Es existiert vieles gleichzeitig – Die Komponistin Dariya Maminova

von Johanna Pohlmann

36 Kriegsnachhall. Klanggeschichten aus Kyjiw

von Joanna Kwapięń

46 Kartografien des Widerstands, Erforschungen der Identität –

Ein Überblick über die zeitgenössische ukrainische Klangkunst

von Antoni Michnik

58 Festivalkritik als Selbstdiagnose – Zur Kritikpraxis zeitgenössischer

Musikfestivals am Beispiel der MaerzMusik 2025

von Moonsun Shin

65 II SPECIAL

Denktagebuch Portbou Teil 2

von Rosa Klee

91 III POSITIONEN

Elischa Kaminer; Kaj Duncan David; Donaueschinger Musiktage; Salomé Voegelin; Wien Modern; Zukunftsmusik beyond the white/male frame; Biennale Son, Wallis; Opera Aperta, Kyjiw; Guðmundur Steinn Gunnarsson; Voices Berlin; Klaus Lang & ÄRT HOUSE 17; BAM!, Berlin-Neukölln; Hannes Seidl & MAM; Thanasis Deligiannis; Maxim Shalygin; Nathan Sherman & Alex Petcu; Alexis R. Millares-Thomson; Musica, Strasbourg; Jack Callahan & Jeff Witscher; Stefan Goldmann & Ensemble 180°; Contemporary Concerts, Tübingen; Nicolas Collins; Sintonia, Berlin; Seth Josel & Michelle Lou; Yevhen Stankovych; Gaudeamus, Utrecht

Positionen – Texte zur aktuellen Musik

Gegründet 1988 von Gisela Nauck und Armin Köhler
Erscheinungsweise vierteljährlich – Februar, Mai, August, November | 39. Jahrgang
Herausgabe + Redaktion Bastian Zimmermann
Gestaltung Studio Pandan (Ann Richter, Pia Christmann, Mara Wackenroder, Vreni Knödler) www.pandan.co
Cover Szenenfoto aus *Sirens of the O* © Luca Maria Plaumann
Anzeigen marketing@positionen.berlin
Creative Crowd Sebastian Hanusa, Katja Heldt, Patricia Hofmann, Irene Kletschke, Michael Rosen
Korrespondent*innen Philipp Krebs (Hamburg), Nina Polaschegg (Wien), Christoph Haftter (Basel), Monika Pasiecznik (Warschau), Heloísa Amaral (Brüssel), Sven Schlijper-Karsenberg (Amsterdam), Tim Rutherford-Johnson (London), Anette Vandsø (Århus), Karolina Rugle (Zagreb), Rūta Stanevičiūtė (Vilnius), Iuliia Bentia (Kyjiw), YAN Jun (Peking), Tomomi Adachi (Kanazawa), Giuliano Obici (Rio de Janeiro)
Druck Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak sp.j., Poznań
Redaktionsadresse
Positionen Magazin I Bastian Zimmermann,
Edelweißstraße 3, 81541 München
E-Mail redaktion@positionen.berlin
www.positionen.berlin

Positionen print kosten als Einzelheft 10,50 € (+ 2,00 € Versand), im Jahresabonnement 46 € (inkl. 8 € Versand), Studierende 38 € (inkl. 8 € Versand), Institutionen 56 € (inkl. 8 € Versand), Auslandsabonnement Normal 58 € & Institution 68 € (beide inkl. 20 € Versand), Förderabonnement 100 €
E-Abonnement Einzelheft 6 €, Jahresabonnement 22 €

ISSN 0941-4711

Positionen ist Mitglied im Netzwerk



Die Recherchereise von Rosa Klee wurde unterstützt von:



Die Texte von Joanna Kwapienie und Antoni Michnik wurden unterstützt von:



Die Redaktion berücksichtigt die jeweiligen Genderpräferenzen der Autor*innen.

radialsystem.de

Hören ist nie neutral. Es ist immer an Körper gebunden, an Situationen, an Machtverhältnisse und Erinnerungen. Es entscheidet sich im Moment des Hörens, wer aufmerksam sein darf, wer gehört wird – und wer überhört bleibt. Die Texte in diesem Heft nähern sich dem Hören deshalb nicht als abstrakter ästhetischer Kategorie, sondern als Praxis: als etwas, das sich im Alltag ebenso ereignet wie in der Kunst, im Konzertaal wie im öffentlichen Raum, im Frieden wie im Krieg.

Ein Ausgangspunkt dieses Heftes ist die Irritation. René Alejandro Huari Mateus beschreibt eine performative Situation, in der Operngesang und Chipskauen denselben Raum teilen – und damit die gewohnte Ordnung des Zuhörens ins Wanken gerät. Plötzlich wird das eigene Geräusch hörbar, der eigene Körper Teil des Geschehens. Hören wird zur aktiven, mitverantwortlichen Handlung – unbequem, aber produktiv.

Mehrere Beiträge kreisen um ästhetische Haltungen, die sich nicht mehr mit ironischer Distanz begnügen. Ingeldeev zeichnet musikalische Sensibilitäten nach, die zwischen Pop und Neuer Musik, Ernst und Ironie, Nähe und Reflexion oszillieren. Im Gespräch mit Johanna Pohlmann spricht die Komponistin Dariya Maminova über ein Arbeiten, das sich bewusst nicht festlegen lässt und gerade aus der Gleichzeitigkeit widersprüchlicher Einflüsse Energie gewinnt.

Eine radikale Zuspitzung erfährt das Thema des Hörens dort, wo Klang zur Frage des Überlebens wird. Hier freuen wir uns wieder, zusammen mit Glissando aus Polen und Seismograf aus Dänemark, im Rahmen der *Ukrainian Corridors* veröffentlichen zu können: Joanna Kwapień berichtet aus Kyjiw von einer akustischen Realität, in der Sirenen, Züge, Explosionen und Erinnerungsgeräusche den Alltag prägen. Antoni Michnik erweitert diesen Blick auf die zeitgenössische ukrainische Klangkunst und zeigt, wie Klang hier zu Archiv, Zeugnis und Widerstand wird.

Auch der Blick auf die Institutionen der Neuen Musik bleibt nicht ausgespart. Moonsun Shin liest aktuelle Festivalkritiken als Selbstdiagnosen und macht sichtbar, wie sehr Kritik ihr Objekt erst durch Auswahl und Perspektive hervorbringt.

Das Special dieses Heftes öffnet schließlich eine andere, bewusst offene Form. In ihrem im Novemberheft gestarteten akustisch-poetischen Denktagebuch verbindet Rosa Klee in diesem Teil 2 ihr Reisen und Hören mit politischer Geschichte und persönlicher Erfahrung.

Bereits das Positionenheft #133 fragte nach Formen eines ›Ernsten Hörens‹. Dieses Heft knüpft daran an – und verschiebt den Fokus: vom verantwortungsvollen, konzentrierten Zuhören hin zu einem Hören, das sich einmischt, mitgeht, reagiert und darin auch Verantwortung übernimmt. Es lädt dazu ein, das eigene Hören ernst zu nehmen – als situierte, körperliche und politische Praxis. Vielleicht bedeutet das auch, sich Zeit zu lassen. Oder erst einmal kurz aufzustehen, etwas zu essen zu holen – und dann anders weiterzuhören.

Ich wünsche viel Spaß und Anregung beim Lesen dieses Hefts #146!

In eigener Sache: Das Augustheft #144 zu der jungen, internationalen EDO-Szene an Komponierenden und Musiker*innen hat so viel Wirbel produziert, dass Positionen nun gemeinsam mit den Münchner Kammerspielen eine Convention veranstaltet – vom 22.–24. Mai 2025 findet statt: UNTWELVING – Die EDO-Convention für aktuelle mikrotonale und xenharmonische Musik aller Genres. www.untwelving.com

Ernstes Hören II



All-You-Can-Hear Ungehorsames Hören in *Sirens of the O*

(Hören mit dem O)

RENÉ ALEJANDRO HUARI MATEUS

Sirens of the O entfaltet sich in vielen Schichten. Was du hier lesen wirst, handelt von einem Detail, das sich nicht erklären lässt, warum es nach all der Zeit in mir geblieben ist – scheinbar erstmal zufällig, wie ein *punctum* im Sinne Roland Barthes': ein kleiner Riss in der Gesamtkomposition, der sticht und sich festsetzt; eine Falte im Ablauf, die sich mir eingeschrieben hat, ohne dass ich sagen könnte, warum gerade sie. Dieser Stich, dieses *punctum*, wirkt nach – zwischen Betrachten, Erleben und Schreiben – und öffnet so einen Raum zwischen Werk, Wahrnehmung und Kritik: einen Raum der Befreiung vom Zwang, das Werk auf eine Hauptidee zu reduzieren und sie dir zu liefern.

Du kannst gerne, bevor du anfängst zu lesen, etwas zu essen holen.

Mitten in *Sirens of the O* singt Marja Christians – opernhaft, mit einem Klang, der tief aus dem Körper geformt ist. Sie bewegt sich durch das offene Zentrum des Raums, umgeben vom Publikum, und tastet

dabei die Akustik ab: als vermesse sie Schall, spüvre Widerhall, lotse Distanzen. Im selben Zentrum liegt Jasmina Rezig – halb sitzend, halb liegend, in einer Pose wie am Rand eines antiken Symposiums oder eines Schwimmbeckens. Und isst Chips.

Ich frage mich: Warum Chips? Warum bitte so was jetzt?

Jasminas Aufmerksamkeit ist dabei – nicht so wie Chips vor dem Fernseher. Jasmina ist wach, der Blick präsent. Es scheint, als feiere und begleite Jasmina den Gesang mit dem Kauen – so etwas wie eine körperliche Zuwendung.

Ich denke daran, wie es wirkt, wenn ich Marmelade aufs Brot streiche und dann eine Scheibe Käse darauflege – vor jemand anderem. Es irritiert, weil diese Kombination gegen eine unsichtbare Regel der Trennung verstößt. Was darf mit was kombiniert werden? Wer legt das fest? Oper und Chips scheinen sich zu widersprechen, sich gegenseitig zu entweihen. Mensch könnte sagen: Eine ästhetische und soziale Ordnung wird verletzt.

Und dann entwickelt sich die Situation weiter: Jasmina Rezig reicht mir eine der Packungen – beiläufig, selbstverständlich. Drei Tüten zirkulieren im Raum. Eine davon

den Raum getragen hat. Ich habe Hunger, viel Hunger, ich will essen, vielleicht alles. Vielleicht sollte ich sie einfach für mich behalten. Aber was, wenn mein Kauen alles

Oper und Chips scheinen sich zu widersprechen, sich gegenseitig zu entweihen.

liegt jetzt in meiner Hand, ungeöffnet, während eine andere von Jasmina weitergegeben wird, irgendwo in diesen Inseln von Zuschauer*innen.

Ich frage mich, ob ich meine öffnen soll, ob ich darf, ob ich es falsch machen werde. Ich habe gesehen, wie Jasmina es getan hat – mit dieser souveränen Selbstverständlichkeit, als wäre das nicht nur erlaubt, sondern notwendig. Jasmina ist Teil der Komposition, Jasmina hat das geprobt.

Aber ich?

Wenn ich die Tüte öffne, wird es laut. Vielleicht reißt sie auf, vielleicht explodiert sie, und plötzlich bin ich der Störfaktor, der den Gesang unterbricht, der gerade noch

zerstört, wenn ich den falschen Moment wähle und mein Geräusch das Gewebe des Stücks zerreißt?

Langsam, mit einer fast rituellen Vorsicht – als wolle ich das Geräusch selbst einladen – öffne ich sie. Und in meiner Angst, zu laut zu sein, beginnt sich mein Hören zu verschieben. Das Knacken der Tüte, das Greifen nach dem nächsten Chip, das Kauen – all das tritt in Beziehung zu dem, was bereits im Raum klingt: Marjas Stimme, vibrierend, durchdringend. Innen und Außen verweben sich im Klang meines Mundes. Ich werde Teil des akustischen Gefüges. Ich höre anders, weil ich selbst hörbar werde. Mein Kauen wird zur Antwort, zum Echo, zum Kontakt.





Hier öffnet sich ein Widerspruch, den ich zuerst bei den beiden Performer*innen gesehen und der mich irgendwo irritiert hat – jetzt aber mit mir drin ist: Marja hat diesen Gesang über lange Zeit hinweg einstudiert – mit technischer Präzision, körperlicher Disziplin und künstlerischem Ernst. Jede Vokalfarbe, jede Atembewegung ist geformt, durchdacht, verankert. Ihre Stimme füllt den Raum als Resultat jahrelanger Ausbildung und bewusster Gestaltung.

Und ich? Ich sitze da mit einer Tüte Chips. Mein Knistern könnte alles durchkreuzen.

Wie lässt sich das hören, ohne in eine Haltung passiven Konsums zu rutschen? Wie

Widerstand, Präsenz, Geschmack, Geste und Gehör verschalten sich.

Das Produkt bringt mich ins Handeln, ins Spüren, ins Denken. Nicht trotz, sondern wegen seiner Billigkeit. Die Chips brechen den bloßen Genuss auf und führen an die Schwelle eines anderen Zuhörens; in dieser Spannung antwortet mein Körper, und es entsteht eine neue, mitschwingend-materielle Form des bewussten Hörens.

Belcanto trifft Aldi-Chips: Zwei klangliche Welten, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben und doch im selben performativen Raum aufeinandertreffen. Der eine Klang ist Ergebnis jahrelangen Studiums, tech-

Ich kenne dieses Geräusch. Es ist intim, banal, durchlässig.
Und genau deshalb politisch.

lässt sich dieser stillschweigende Vertrag – du performst, ich verhalte mich ruhig – unterlaufen, ohne die Arbeit selbst zu entwerten?

Die Performance liefert ihre Antwort.

Die Chips, Symbol des Konsums, werfen eine Frage auf: Wie höre ich? Und wer hört mit? Ich kaue und spüre das Vibrieren in mir, dieses innere, knisternde ASMR. Gleichzeitig weiß ich: Dieser private Klang dringt nach außen. Er kann unangenehm sein für andere, die nah sind – im Theater, wo jede Nuance zählt. Ich messe meinen eigenen Klang, horche auf andere, die vielleicht auch essen, und komponiere unbewusst den Klangraum neu: den, der in meine Ohren kommt, und den, den ich für andere miterzeuge. Ich kenne dieses Geräusch. Es ist intim, banal, durchlässig. Und genau deshalb politisch.

Als Supermarkt-Ware demystifizieren sie den Kunstkonsum: Sie erinnern mich daran, dass auch das feinste Hörerlebnis ein materieller Vorgang bleibt – durch Körper hindurch, mit all seinen Bedürfnissen, Unsicherheiten und Geräuschen. Mein Kauen verbindet sich mit dem Gesang im Raum. Es entsteht ein akustisches Geflecht aus Stimme,

nischer Präzision, körperlicher Disziplin. Der andere Klang – das Knistern, Knacken und Zermalmen fettiger Industrieware – ist zufällig, profan, beinahe peinlich in seiner Alltäglichkeit. Und dennoch entfaltet sich hier ein dialektischer Prozess: Ihr Aufeinandertreffen erzwingt eine neue Dimension des Hörens. Die Stimme richtet sich an uns wie ein Angebot oder ein Anspruch, das Kauen tritt dazwischen, als leises Eigenrauschen des Körpers, als somatischer Widerhall. Der Chip, vermeintliches Symbol des stumpfen Konsums, wird zum Medium einer neuen Aufmerksamkeit: Weil ich esse, werde ich mir meines eigenen Hörens bewusst. Ich höre nicht nur den Gesang, sondern auch mein eigenes Kauen, meine eigene Präsenz im Raum. In dieser Spannung zwischen äußerem Klangkörper und innerem Resonanzraum beginnt sich das Stück zu verschieben: Es wird nicht mehr ausschließlich vorgetragen, sondern verhandelt – in mir, mit mir, durch mich hindurch.

So baut sich eine zweite Oper auf, jenseits der Partitur. Eine Knistern-Oper, deren Struktur eine Form politischer Entscheidung

enthält: Ich kann mich entscheiden, wann ich höre – und wann nicht. Ich kann mich entscheiden, den Hochkultur-Impuls nicht einfach passiv zu empfangen, sondern ihn durch mein eigenes Tun, mein eigenes Konsumieren, Verdauen, Spüren zu transformieren. Der Chipsakt wird zur Denkbewegung, zur Intervention – wegen seiner scheinbaren Trivialität. Als Supermarkt-Ware demystifiziert er den Kunstkonsum, macht ihn durchlässig für das Alltägliche, das Körperliche, das Nicht-Gehorsame.

Nicht-Hören-Wollen wird zur feministischen Entscheidung – ein Widerstand gegen den inneren Imperativ des Immer-Zuhörens. Doch es geht nicht einfach um Stille. Es geht um die Bedingung des Hörens. Der Mythos zeigt einen Weg: sich zu fesseln, den Körper zu negieren, um mit dem reinen Geist die

und in ein undefinierbares Kontinuum aus Kartoffel und Koloratur, aus sinnlichem Genuss und physischer Präsenz einbettet.

In diesem kontaminierten Klangraum, den das Knistern erzeugt, verliert der imperitative Ruf seine isolierte Autorität. Hier wird Ablenkung nicht zum Gegenteil von Aufmerksamkeit, sondern zu ihrer Grundform – zum aktiven Widerstand gegen den linearen Fokus. Dort, wo diese zielgerichtete Aufmerksamkeit sich auflöst, öffnet sich der Realm der Choreografie.

In diesem Realm regieren nicht Anweisungen, sondern Affekte und Bewegungen im Raum selbst: der Sog des Gesangs, der Impuls des Hungers, der Widerhall des Knisterns, die Scham, die Gier. Meine Aufmerksamkeit wird nicht geführt, sondern gleitet als Teil dieser choreografischen Strömung. Sie wird

[...] durch Entzinnlichung eine verborgene Bedeutung zu extrahieren (»Ich muss die Wahrheit hinter den Tönen finden!«), ist selbst die patriarchalische Falle.

›Wahrheit‹ des Gesangs zu entschlüsseln. Dieses Hören ist ein hermeneutischer Akt, der den Genuss der Sinnlichkeit ausschließt. Das Kauen wird zur Übung im Ungehorsam gegen genau dieses vorprogrammierte Verlangen. Der Ruf der Sirenen verspricht Aufklärung – doch dieses Verlangen, durch Entzinnlichung eine verborgene Bedeutung zu extrahieren (»Ich muss die Wahrheit hinter den Tönen finden!«), ist selbst die patriarchalische Falle. Der innere Imperativ sagt: Du bist ausgeliefert, du musst folgen – ob gefessel oder nicht, aber du musst wissen, was dahintersteckt.

Der Chip wird zu genau diesem Werkzeug der Sabotage. Sein banales Geräusch – das Knistern von Stärkemehl und Fett – ist das körperliche Störmanöver. Es ist der Gegen-Laut, der das klare, befohlene Signal der inneren Sirene (»Deute! Verstehe!«) verschmiert

zur Kompassnadel in einem neu entstandenen Magnetfeld – angezogen, abgestoßen, in Schwingung versetzt. Sie zirkuliert zwischen den Polen dieses Feldes. Dieser stete, kreisende Fluss ist die choreografische Ordnung. Es ist die Ordnung einer Reise, die kein lineares Ziel mehr hat, sondern im Umlauf selbst ihre Richtung findet – eine bewusste Umkehrung der odysseischen Reise, die nur ein Ziel kannte: die Heimkehr. Hier ist die Heimkehr das Kreisen selbst. Eine Choreografie aus Ablenkung, Hunger und der Wiederaneignung der Wahl. Zwischen Stimme und Chip beginnt sich etwas zu bewegen – nicht linear, sondern in zirkulierender Form, in einer gegenseitigen Spiegelung.

Die Aufmerksamkeit wandert. Sie wechselt das Medium. Sie gleitet.

Ich esse. Ich kaue. Ich sinke. Ich höre. Und ich entscheide, was und wie ich höre.

Die Sirenen, so hat man uns erzählt, seien gefährlich – nicht, weil sie selbst eine Bedrohung darstellen würden, sondern weil ihr Gesang, ihr Schweigen, ihr bloßes Flüstern ausreicht, um eine Ordnung ins Wanken zu bringen, die auf Sichtbarkeit, Lesbarkeit und Kontrolle basiert, auf der sauberen Trennung von Stimme und Körper, Subjekt und Objekt, Sprache und Klang.

Was in ihrem Ruf stirbt – und es ist ein Sterben, das sich nicht dramatisch, sondern fast unmerklich vollzieht, wie das langsame Verschwinden eines Traums beim Erwachen – ist nicht der Mensch, der ihr folgt, sondern der Befehl, der ihn festhalten wollte: der Befehl zu benennen, zu fixieren, zu erklären. Wenn sich jemand verliert, wenn jemand sinkt, dann nicht ins Nichts, sondern in einen Raum, in dem der Unterschied zwischen Zentrum und Peripherie, zwischen Wissen und Begehrten, zwischen Form und Öffnung porös wird – und vielleicht ist genau das das Beängstigende für jene, die gelernt haben, nur an das zu glauben, was sich zählen, abgrenzen und wiederholen lässt.

Denn die Sirene gibt keine Wiederholung. Sie bietet kein Thema, das sich greifen ließe, keine Stimme, die man eindeutig einer Figur zuordnen könnte. Stattdessen erzeugt sie ein Echo, das nicht zurückkehrt, sondern sich ausbreitet, sich teilt, sich verliert – und gerade darin weiterlebt.

Das Knistern in meinem Mund ist der Soundtrack dieser Befreiung...? ■

Der Hauptberuf von René Alejandro Huari Mateus seit 20 Jahren: Künstlerin – und das in Deutschland, als Migrantin. Das allein ist schon eine Kunst. Die Warnung der Sirene: gegen Trump, gegen den Krieg, gegen die Nacht über Kolumbien. Und doch steckt im Wort Sirene nicht nur Gefahr, sondern auch eine leise Affirmation: Si, René! Und René bleibt. Bleibt da. Si, René.







Die britische Schule des Emotionalismus und Metamodernismus

MARAT INGELDEEV

m Laufe des letzten Jahrzehnts sind mir einige Kompositionen aufgefallen, die sich deutlich von dem unterscheiden, was es vorher gab. Anders als Musik, die von großem Ehrgeiz oder ironischer Distanz geprägt ist, gehen sie ganz eigene, neuartige Wege. Sie sind gefühlvoll und auf subtile Weise unheimlich, indem sie bewusst Ernsthaftigkeit verkörpern, ohne jedoch die Ironie jemals ganz aufzugeben. Dokumentarisch und autobiografisch, spielerisch und selbstreflexiv – kurzum, *musikalischer Metamodernismus*.

Zumindest ist das einer der Begriffe, die diese neue Ästhetik zu definieren versuchen, die in den Künsten allgegenwärtig geworden ist – von Film und Tanz bis hin zu Popmusik und zeitgenössischer Komposition. Es ist ein Ausdrucksparadigma, das auf das von ökologischen, finanziellen, technologischen und militärischen Krisen geprägte Postfaktizitätszeitalter mit dem Primat der gefühlten Erfahrung reagiert und rastlos zwischen Hoch- und Alltagskultur, Melancholie und

Verspieltheit, Ironie und Ernsthaftigkeit oszilliert. Die Frage der Nomenklatur ist wichtig, nicht zuletzt, weil sich der Metamodernismus – dessen Name das griechische Präfix ›meta‹ (nach, jenseits) trägt – als Nachwort zum Postmodernismus versteht. Dieses Meta erinnert auch an die *Metaxie*, eine platonische Idee des Schwebens zwischen Polen, in ständiger Bewegung.

Manche Denker, etwa Jürgen Habermas oder Peter Osborne, würden dem Metamodernismus wohl ähnlich skeptisch gegenüberstehen wie dem Postmodernismus, den sie lediglich als Verlängerung des umfassenderen Projekts der Moderne betrachten. Andere sehen darin eine völlig neue kulturelle Erkenntnistheorie. Dennoch sind Diskussionen über diese Denkweise in der bildenden Kunst, Literatur, im Theater, im Film, in der kritischen Theorie und in der Philosophie sehr lebendig. In der Popkultur wurden Filme wie *The Grand Budapest Hotel*, *Everything Everywhere All at Once* und das Barbenheimer-Phänomen – das den sentimental

Kitsch von *Barbie* mit der intellektuellen Raffinesse von *Oppenheimer* verband, die beide am selben Tag erschienen – allesamt aus metamodernistischer Perspektive analysiert. Solche Debatten fehlen jedoch weitgehend in der Musikwissenschaft und der Klangforschung.

Meine eigenen Beiträge zu diesem Thema haben sich bisher vor allem mit britischer Musik beschäftigt, dem Gebiet, in dem ich mich täglich bewege und in dem ich mich am besten auskenne. 2023 skizzierte ich in einem Text mit dem Titel »British School of Emotionalism« die Entwicklung neuer Sensibilitäten in einer neuen Komponistengeneration –

Während die modernistische Taucher*in zu einem Schiffswrack hinabtaucht und die postmodernistische Surfer*in über die Oberfläche gleitet, treibt die metamodernistische Schnorchler*in mit der Strömung zu einem Fischschwarm und erkundet so die Idee der Tiefe, ohne tatsächlich in sie einzutauchen.

Oliver Leith, Robin Haigh und Alex Paxton – und konzentrierte mich darauf, wie sich ihre Musik mit postpatriarchaler Männlichkeit auseinandersetzt, den Geist der Romantik wiederbelebt und emotionale Verletzlichkeit mit diatonischen Melodien und Idiomen der Popmusik verbindet.

2024 erweiterte ich den Begriff zur *Britischen Schule des Emotionalismus und Metamodernismus* (BSEM), um diesem Forschungsinteresse Rechnung zu tragen und gleichzeitig einen akademischeren Rahmen zu schaffen. Der Titel sollte auch den Geist widerspiegeln, in dem ich an dieses Thema herangehe – halb scherhaft, halb ernst, eine Mischung aus Naivität und Bewusstheit – und war nie als Definition einer eindeutig identifizierbaren Schule gedacht, da metamoderne Sensibilitäten, die auf die Welt des »too late capitalism« reagieren, über Grenzen und Kontinente hinweg wirken.

Ein bisschen Theorie

Der Begriff Metamodernismus tauchte erstmals 1975 in den Schriften von Mas'ud Zavarzadeh auf und wurde 1999 von Moyo Okediji wieder aufgegriffen. Aber erst nach dem einflussreichen Essay »Notes on Metamodernism« von Timotheus Vermeulen und Robin van den Akker aus dem Jahr 2010 erfuhr das Konzept nachhaltige wissenschaftliche Aufmerksamkeit. Ihr Text begann mit einer kühnen These: »Die postmodernen Jahre des Überflusses, des Pastiche und der Parataxe sind vorbei.« Viele Akademiker*innen und

Kritiker*innen hatten schon lange einen umfassenderen kulturellen Wandel beobachtet und ihn mit den ökologischen, finanziellen und technologischen Umbrüchen der 2000er-Jahre, der Integration postmoderner Theorien in die Massenkultur oder neuen Ansätzen in der Identitätspolitik – von der Queer-Theorie hin zum postkolonialen Denken – in Verbindung gebracht.

Vermeulen und van den Akker bestanden jedenfalls darauf, dass die Geschichte ihr von Fukuyama voreilig verkündetes Ende bereits hinter sich gelassen habe – ein frühes Beispiel für eine Sichtweise, die man heute überall findet. Sie beschrieben den Aufstieg des Metamodernismus als eine in Architektur, Kunst und Film erkennbare Strömung, die sich unter anderem in Künstlern wie Bas Jan Ader, David Thorpe und Kaye Donachie manifestierte.

Ihre Zusammenfassung dieses Konzepts wird seitdem immer wieder zitiert:



Die Samojede-Hunde in musikalischer Aktion

»Ontologisch betrachtet oszilliert der Metamodernismus zwischen Moderne und Postmoderne. Er oszilliert zwischen modernem Enthusiasmus und postmoderner Ironie, zwischen Hoffnung und Melancholie, zwischen Naivität und Wissenschaftlichkeit, Empathie und Apathie, Einheitlichkeit und Pluralität, Totalität und Fragmentierung, Reinheit und Ambivalenz.«

Dies scheint zu implizieren, dass der Metamodernismus auf elegante Weise das Beste aus beiden Welten verbindet – was er mitunter auch tut –, doch die ihm zugrunde liegende Dynamik ist weitaus komplexer. Statt in einer stabilen Mitte zu verharren, verhält er sich wie ein Pendel, das zwischen zwei, drei, fünf oder unzähligen Polen hin und her schwingt.

Einige Jahre später, 2015, prägte Vermeulen den Begriff der »New Depthiness«, sowas wie die ›Neue Pseudo-Tiefe‹ oder ›scheinbare Tiefgründigkeit‹, und bezog sich dabei auf den italienischen Schriftsteller Alessandro Baricco, um zu verdeutlichen, wie manche zeitgenössischen Künstler*innen mit dem Konzept der Tiefe umgehen. Während die modernistische Taucher*in zu einem Schiffswrack

hinabtaucht und die postmodernistische Surfer*in über die Oberfläche *gleitet, treibt* die metamodernistische Schnorchler*in mit der Strömung zu einem Fischschwarm und erkundet so die Idee der Tiefe, ohne tatsächlich in sie einzutauchen. Vermeulen stellte zwar keinen expliziten Bezug zum Metamodernismus her, doch die Parallelen sind aufschlussreich hinsichtlich der Art und Weise, wie diese Erkenntnistheorien die Suche nach Sinn angehen.

Ein weiterer hilfreicher Ansatz stammt von Greg Dember, dessen 2018 erschienenen Text *After Postmodernism: Eleven Metamodern Methods in the Arts* sich auf »metamoderne Methoden« konzentriert – weniger ein Lehrbuch darüber, wie Künstler*innen von ihren Intentionen geprägt werden, sondern eher eine Sammlung von Merkmalen und Strategien, die beobachtet werden können. Für Dember besteht die zentrale Motivation des Metamodernismus darin, »die innere, subjektive *gefühlte Erfahrung* vor der ironischen Distanz des Postmodernismus, dem wissenschaftlichen Reduktionismus der Moderne und der vorpersonalen Trägheit der Tradition zu schützen«.

Zwei seiner Methoden veranschaulichen dies auf aufschlussreiche Weise. Die erste, »Empathische Reflexivität«, repräsentiert eine intensivierte Selbstreflexion – sei es die der Autor*in, der Leser*in oder des Werkes selbst. Während postmoderne Reflexivität vorwiegend die Grenzen der Autonomie und der Selbstverständlichkeit der Moderne in den Vordergrund rückte, hebt diese Variante die gelebte Erfahrung der Autor*in hervor und macht sie verletzlich und offen und lädt das Publikum in einem Raum der Wiedererkennung und Verbundenheit ein. Eine weitere Methode, die Dember »Das Winzige« nennt, unterscheidet sich sowohl vom modernistischen als auch vom postmodernen Minimalismus. Während die Moderne die elementare Ordnung der Dinge offenlegte und die Postmoderne den Minimalismus nutzte, um die größeren, besseren, neueren Narrative der Moderne zu untergraben, verengt »Das Winzige« den Rahmen noch weiter. Es legt Wert auf Details im Kleinen und Kleinsten, um ein Gefühl von Nähe und Unmittelbarkeit zu erzeugen – zum Beispiel durch die gedämpfte, direkt ins Mikrofon gehauchte Intimität von Billie Eilish oder die ruhigen, aus unmittelbarer Nähe aufgenommenen Klangwelten, die kennzeichnend für das britische Label Another Timbre sind.

Das leicht Unheimliche – Robin Haigh

Nicht jeder Komponist möchte einer bestimmten Schule oder einem bestimmten Label zugeordnet werden. Robin Haigh hat jedoch nichts gegen Metamodernismus als Bezeichnung für seine künstlerische Praxis einzuwenden. Zu seinen meistgespielten Werken zählt das *String Quartet No. 1: Samoyeds*, benannt nach den sibirischen Hütehunden mit ihrem üppigen weißen Fell. Haigh transkribierte ein YouTube-Video, in

dem mehrere Hunde gemeinsam singen und heulen, und machte daraus ein eigenständiges Konzertstück.



Die Samojede-Hunde
in musikalischer Aktion



Die musikalische Übersetzung in Haighs
String Quartet No. 1: Samoyeds

Weil man weiß, dass das Stück auf der Transkription eines YouTube-Videos basiert, mag man versucht sein, es durch die Brille bekannter postmoderner Interpretationen – Zitat, Intertextualität oder Pastiche – zu betrachten, aber darum geht es überhaupt nicht. Das zugrundeliegende Konzept ist zwar witzig, aber die Musik ist alles andere als ein Witz. Sie ist wunderschön und berührend und verbindet Humor mit einer beinahe spirituellen Hingabe auf eine Weise, die leicht unheimlich wirken kann. Eine von Dembers elf metamodernen Methoden ist die sogenannte »Ironesty«: die Verflechtung von Ironie und Ernsthaftigkeit in einem einzigen künstlerischen Ausdruck. Meiner Meinung nach wird Haighs Streichquartett diesem Anspruch auf überzeugende Weise gerecht. Alternativ kann man das Werk auch durch Raoul Eshelmans Begriff des Performatismus betrachten, wobei der äußere Rahmen – die Hunde, die ein Barbershop-Quartett bilden – absurd genug ist, um die Hörer*in nicht vom Empfinden der emotionalen Tiefe der Musik abzulenken. Und es ist gerade diese unverhohlene Emotionalität, die das Stück von einer postmodernen Lesart abgrenzt.

15

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p.v.

(III) →

pp

4
4
4
4
3''
4
4

More hopeful $\text{♩} = 60$
confidence and strength beginning to grow

18 **B** senza sord. (n.v.) III s.t. vib. ord. ord. 7:4

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

poco dolce

pp poco dolce

senza sord.
n.v. (s.t.) (III) →

p poco dolce

(n.v.)
s.t.

pp poco dolce

Wie viele andere Werke von Robin Haigh ist auch sein *String Quartet No. 1: Samoyeds* reich an Glissandi und Mikrotonalität. Wie der Musikwissenschaftler Zygmund de Somogyi, der im Bereich des musikalischen Metamodernismus forscht, bemerkt hat, dienen diese Techniken dazu, »eine Atmosphäre des Unheimlichen zu schaffen« und lassen die Hörer*in spüren, dass »hier *irgendetwas*

›Ironesty‹: die Verflechtung von Ironie und Ernsthaftigkeit in einem einzigen künstlerischen Ausdruck.

nicht stimmt«. Für mich spiegeln Haighs verschwommene, leicht beunruhigende Gesten die heutige soziopolitische Orientierungslosigkeit wider, in der so wenig Stabilität zu spüren ist. Neben einer besonderen Herangehensweise an den Pastiche spielen diese Techniken auch in *LUCK: Concerto for Trumpet and Orchestra* eine wichtige Rolle. Während der Pastiche der Postmoderne oft die Voraussetzungen offenlegt, die einem bestimmten Stil zugrunde liegen, erfüllt er im Metamodernismus eine andere Funktion. Dembers Begriff dafür lautet »Konstruktiver Pastiche« und beschreibt einen Prozess, bei dem »unterschiedliche Elemente kombiniert werden, um einen Raum zu schaffen, der von einer gefühlten Erfahrung bewohnt wird, der keines der Elemente allein ein Zuhause bieten kann«.



Robin Haigh – *LUCK*

In *LUCK* entfaltet sich ein konstruktiver Pastiche durch unerwartete Gegenüberstellungen. Der erste Satz beginnt mit hohen Streichern, die an Discomusik im Stil von Dua Lipa erinnern, überlagert von Blech-

und Holzbläserglissandi, die wie verstimmte Videospiel-Synthesizer klingen. In der Mitte setzt ein lebhafter Jig ein, der, wie Haigh erklärt, an die orchestrale Unterhaltungsmusik der BBC-Radiosendungen der Mitte des 20. Jahrhunderts anknüpft. Im vierten Satz ist es die Harmonik von Stevie Wonders *Isn't She Lovely*, die der Musik eine bestimmte Färbung verleiht. Diese Kontraste sind

nicht parodistisch gemeint; vielmehr erschaffen sie ein unverwechselbares musikalisches Universum, vergleichbar mit einer persönlichen Playlist, die Epochen und Stile frei miteinander verbindet. Allgemeiner betrachtet, evoziert Haighs Klangwelt eine wehmütige Sehnsucht nach der Vergangenheit – was Dember als meta-cute bezeichnet oder Haigh selbst als Millenniums-Nostalgie. Für mich ist seine Musik eine sanfte Einladung, den sichersten Ort von allen wiederzuentdecken – die Kindheit. Oder zumindest Orte mit kindlichem Flair, wie zum Beispiel Wes Andersons *The Grand Budapest Hotel*.

Die Poetik des Alltäglichen – Francesca Fargion

Auch die Musik der in London lebenden Komponistin und Interpretin Francesca Fargion, deren künstlerischer Schwerpunkt auf dem Schreiben und Aufführen eigener Lieder liegt, ist von metamoderner Sensibilität geprägt. Ihre Songs sind schlicht, traumhaft und von zarter Absurdität durchdrungen, aber sie sind nicht bloß emotional, sondern machen die Emotion selbst – und die damit oft einhergehende Verwirrung – zu ihrem Gegenstand und verleihen ihr eine gesteigerte Theatralik. Voller subtiler Melodramatik überhöhen

diese Stücke die Poetik des Alltäglichen – des flüchtigen, banalen Augenblicks.

Ein weiteres bemerkenswertes Merkmal von Fargions musikalischen Storytelling ist ihre Herangehensweise an das Autobiografische und Dokumentarische. Oft sind es persönliche Erlebnisse, die nicht einfach als Inspiration dienen, sondern ganz unmittelbar den Kern eines Werks bilden. So werden in den

Für mich ist Robin Haighs Musik eine sanfte Einladung, den sichersten Ort von allen wiederzuentdecken – die Kindheit.

Diary Songs Tagebucheinträge vertont, die sie im Alter von zwölf Jahren verfasste, während in *Together with the rest* Sprachaufnahmen ihrer italienischen Großeltern verwendet werden, um deren Einwanderung nach Großbritannien musikalisch nachzuzeichnen.

Dear Luna, 2024 für Kammerensemble, Chor und singender Pianist*in komponiert, ist wohl Fargions bisher charakteristischster Liederzyklus. Die verträumten und surrealen, zumeist diatonischen Lieder erkunden drei Themen: Natur und Jahreszeiten, menschliche Emotionen und Eltern-Kind-Beziehungen – wobei bei letzterem die vertrauten metamodernen Sprachbilder des generationenübergreifenden Traumas vermieden werden.



Francesca Fargion – *Dear Luna*

Sehen wir uns drei Lieder aus *Dear Luna* einmal genauer an, um ein Gefühl für Fargions metamodernes Oszillieren zwischen Ernsthaftigkeit und Ironie zu bekommen. Das erste, *Rush River* (ab Minute 8:39), beschwört eine pastorale Szene herauf: treibende Arpeggien, melismatische Linien und ein unruhiger

Flow, der den Fluss selbst widerspiegelt. Für mich ist es durch und durch ernst, fast ohne jede Ironie. Ganz in der Tradition der Romantik lädt es uns ein, uns wieder mit der Natur zu verbinden.

In der Ballade *My Heart* (ab Minute 10:43) wird die Oszillation als Technik zu einer Oszillation als sprachliches Stilmittel. Die ständige Wiederholung der Wörter ‚glücklich‘ und

›traurig‹ signalisiert emotionale Ambivalenz, doch die kreisförmige Abfolge verleiht dem Gesamteindruck unweigerlich eine gewisse Traurigkeit. Hätte die britische Schule des Emotionalismus und Metamodernismus eine Hymne, wäre es mit Sicherheit dieses Lied.

Der Gipfel ironischer Distanz wird in *welcome to the world* (ab Minute 5:31) erreicht. Es beginnt mit fanfarenaartigen Akkorden, die den Text einrahmen: »Herzlichen Glückwunsch an die Welt, lass uns feiern – es sei denn, du hasst sie«. Zu dieser ohnehin schon absurden Atmosphäre fügt Fargion subtile Störungen der natürlichen Prosodie hinzu – Rhythmus, Betonung und Intonation –, wodurch ein selbstreflexives Gefühl entsteht, dass etwas nicht ganz stimmt, eine Anspielung auf de Somogyis »metamodernes Uncanny Valley«.

Die klassische Liedtradition, mit der sie in ihren späten Teenagerjahren erstmals in Berührung kam, hatte einen prägenden Einfluss auf Fargion. *Dear Luna* orientiert sich zwangslässig an Goethes Gedicht »An den Mond«, das von Schubert vertont wurde. Und hier knacken wir gewissermaßen den Jackpot: Die einleitenden Anmerkungen zur Videoaufnahme weisen bereits vor dem Hören der Musik auf zentrale metamoderne Merkmale hin und verwenden Begriffe wie »naiv-romantisch«, »direkter«, »einfacher Ton« und »Ambiguität«:

»Die Lieder sind naiv-romantisch und greifen klassische romantische Themen auf – die enge Verbindung zur Natur, Tragödie und Liebe –, sind aber direkter und einfacher gehalten. Ich wollte, dass jedes Lied eine gewisse Mehrdeutigkeit bewahrt – als würde man durch ein Fenster blicken und Bruchstücke von etwas sehen, ohne genau zu wissen, was dort vor sich geht.«

Der explizite Bezug zur Romantik ist aufschlussreich, da der enge Zusammenhang zwischen Romantik und Metamodernismus bereits früh erkannt wurde. Vermeulen und van den Akker schrieben 2010, dass der Metamodernismus »am deutlichsten, wenn auch nicht ausschließlich, in der neoromantischen Rückbesinnung der letzten Zeit zum Ausdruck kommt«. Entscheidend sind hier die Wörter »nicht ausschließlich«. Seit der Popularisierung des Begriffs im Jahr 2010 sind immer wieder metamoderne Kunstwerke entstanden, und es wird zunehmend deutlich, dass ihre Auseinandersetzung mit romantischen Motiven – wie dem Interesse an Natur, nationaler Identität oder dem Okkulten – sehr unterschiedlich ausfällt. Auch bedeutet die Präsenz dieser Themen nicht zwangsläufig, dass ein Werk als metamodern zu bezeichnen wäre. Die Romantik war eine umfassende Stilrichtung, deren metamodernen Echos – tonale Harmonik und einfache kantabile Melodien – keineswegs die Hauptrolle spielten. Weitere Forschung und ein gewisser historischer Abstand könnten nötig sein, um zu bestimmen, ob der musikalische Metamodernismus spezifische Techniken umfasst oder lediglich eine übergreifende Sensibilität darstellt.

Zweifellos bevorzugt ein Großteil der zeitgenössischen Komposition noch immer kalkulierte Strukturen und akribische Komplexität. Fargions Lieder, obwohl ebenfalls sorgfältig gestaltet, heben sich jedoch von dieser modernistisch-romantischen Tradition ab. Sie zelebrieren Einfachheit und Unmittelbarkeit durch geradlinige Harmonien, klare Melodien und unprätentiöse Themen – manchmal mit

einem Augenzwinkern. Indem sie Geschichten erzählt, die ans Absurde grenzen, schafft die Musik einen äußeren Rahmen, der Humor zulässt, ohne der Hörer*in den Zugang zur emotionale Tiefe der Musik zu versperren. Auch hier kommt einem wieder Eshelmanns Begriff des Performatismus in den Sinn.



YouTube-Liste metamoderner Musikwerke

Matthew Shlomowitz and Jennifer Walshe	<i>The Church Won't Let You Do Exorcisms Anymore</i>
Alex Paxton	<i>Scrunchy Munchy</i>
Simon Steen-Andersen	<i>Difficulties putting it into practice</i>
Cassandra Miller	<i>Duet for Cello and Orchestra</i>
Oliver Leith	<i>good day good day bad day bad day</i>
Øyvind Torvund	<i>Plans for Future Operas</i>
Natacha Diels	<i>Beautiful Trouble</i>
Laurence Crane	<i>Natural World</i>
Maddie Ashman	<i>Dark</i>
Neil Luck	<i>Regretfully Yours, Ongoing</i>
Bastard Assignments	<i>Thick & Tight: Woking</i>
Ben Nobuto	<i>Hallelujah Sim</i>
Matthew Grouse	<i>We're Pleased To Meet Us</i>

Metamodern – Sein oder Nicht-metamodern-Sein?

Wohin führen uns diese musikalischen Beispiele? Für mich legen sie nahe, dass der postmoderne Geist, geprägt von Ironie und intellektueller Distanz, schon seit einiger Zeit an Bedeutung verliert und einer erneuten Bedeutung von Glaube und Ernsthaftigkeit Platz macht. In vielerlei Hinsicht verkörperte sich dieser Wandel vielleicht am deutlichsten im Optimismus der 2010er-Jahre – man denke

an Barack Obamas Slogan »Yes, we can« –, auch wenn dieser oft von einem selbstironischen Augenzwinkern begleitet wurde, das sich seines naiven Idealismus bewusst war.

Man kann natürlich darüber diskutieren, ob der Metamodernismus eine gültige Beschreibung unserer Gegenwart leistet, oder darüber, ob diese Sensibilitäten die künstlerische Praxis in den 2020er Jahren weiterhin prägen werden. Der Metamodernismus ist bei Weitem nicht die einzige Antwort auf das postmoderne Ethos. Er existiert parallel zu Mikhail Epsteins »Trans-Postmodernismus«, Alan Kirbys »Digimodernismus«, Nicolas Bourriauds »Altermodernismus« und anderen. Falls sich der Metamodernismus als (über)lebensfähig erweist, wird er dann als eigenständige Kategorie neben Modernismus und Postmodernismus existieren oder letztlich in einem umfassenderen Rahmen der Moderne aufgehen, der alle drei umfasst?

Was konkrete Kompositionstechniken betrifft, ist das Bild weniger eindeutig als bei den breiteren ästhetischen Kategorien. Man kann zwar auf tonale Materialien, ›einfachere‹ Melodien, Mikrotonalität und den Einfluss von Pop und nichtklassischen Stilen verweisen – aber erfasst diese Sichtweise das große Ganze? Ist die Romantik eine hilfreiche Parallel oder eine Sackgasse? Bringt der musikalische Metamodernismus ganz eigene Formen und Techniken hervor?

Wie auch immer die Antworten lauten mögen, mein eigenes Hören und meine Auseinandersetzung mit dieser Musik haben eine unverkennbare Reihe neuer ästhetischer Merkmale offenbart, die sich über Nationen und Generationen hinweg herausbilden. Trotz aller stilistischen Individualität treten diese Sensibilitäten in unterschiedlichem Maße in den Werken vieler Komponist*innen zutage: Jennifer Walshe, Alex Paxton, Simon Steen-Andersen, Cassandra Miller, Oliver Leith, Øyvind Torvund, Natacha Diels, Matthew Shlomowitz, Laurence Crane, Maddie Ashman, Neil Luck, Bastard Assignments, Ben Nobuto, Matthew Grouse

und viele andere. Kurz gesagt, ihre Musik legt nahe, dass metamoderne Sensibilitäten, so vielfältig und Entwicklungsfähig sie auch sein mögen, zu einer stillen, aber beständigen Strömung im zeitgenössischen Komponieren geworden sind. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

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

Literatur

- Greg Dember, »After Postmodernism: Eleven Meta-modern Methods in the Arts«, *Medium*, 17. April 2018
- Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, 1983
- Michael D. Harris & Moyosore Benjamin Okediji, *Transatlantic Dialogue*, University of Washington Press, 1999
- Marat Ingeldeev, »British School of Emotionalism«, *Muzikalnaya Zhizn*, 5. September 2023
- Nastasia Khruscheva, *Metamodernism in Music and Around It*, Ripol-Klassik, 2020
- Peter Osborne, *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, Verso Books, 1995
- Zygmund de Somogyi, »Here's to the Dreamers: Jennifer Walshe, Robin Haigh and the Birth of the Metamodern Composer«, *WhatIsMetamodern?*, 16. Dezember 2022
- Timotheus Vermeulen, »The New Depthiness«, *e-flux* Nr. 61 (2015)
- Timotheus Vermeulen & Robin van den Akker, »Notes on Metamodernism«, *Journal of Aesthetics & Culture* 2, Nr. 1 (2010)
- Mas'ud Zavarzadeh, »The Apocalyptic Fact and the Eclipse of Fiction in Recent American Prose Narratives«, *Journal of American Studies* 9, Nr. 1 (1975), S. 69–83

Crippled Symmetries
Festival

C
CR
CRI
CRIP
CRIPP
CRIPPL
CRIPPLE
CRIPPLED

www.kammerensemble.de

S
SY
SYM
SYMM
SYMME
SYMMET
SYMMETR
SYMMETRI
SYMMETRIE
SYMMETRIES

Ensemble KNM Berlin
Cube Band
Ensemble 0

FESTIVAL

Gefördert durch



KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

Gefördert von



17.-19. April 2026

Villa & Kirche Elisabeth, Berlin

39

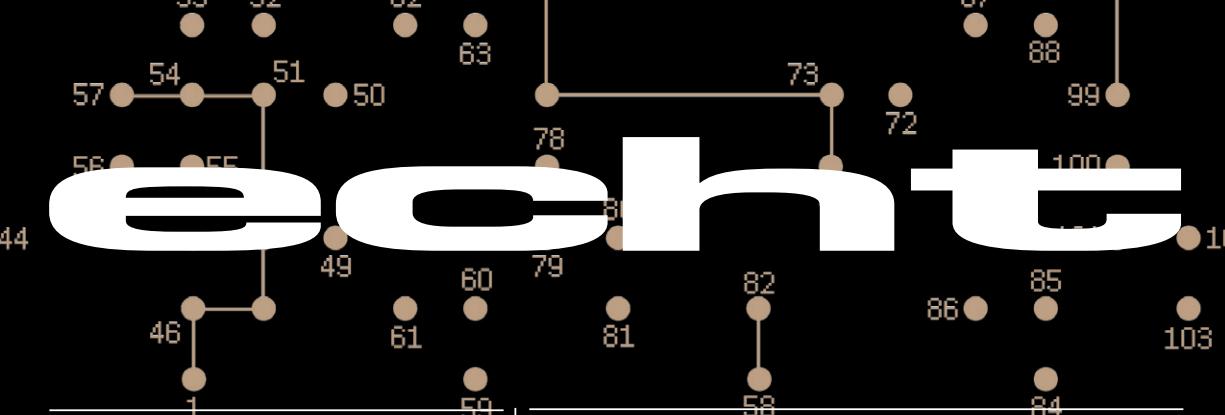
79.
Frühjahrstagung

des
in

INMM
Darmstadt

Institut für
Neue Musik und
Musikerziehung

Olbrichweg 15
64287 Darmstadt
T 06151/466667
inmm@neue-musik.org



mit Bernd Leukert
Fabrik Quartet
Henry Keazor
[In]operabilities
Ivo I. Berg
Julia Mihály
Julia Kursell
Lucas Bugiel
Monika Pasiecznik

Paul Whittaker
Petra Gehring
Rebecca Saunders
Rodrigo Constanzo
Susanne Köszeghy
Tamara Kurkiewicz
Tina Vogel
Wojtek Blecharz
u.a.

8.4.-11.4.26

Vorträge Konzerte Diskussionen
Parcours der Möglichkeiten
Workshops für Kinder und Jugendliche

INMM
INSTITUT FÜR NEUE MUSIK UND
MUSIKERZIEHUNG DARMSTADT



Es existiert vieles gleichzeitig

Die Komponistin Dariya Maminova im Gespräch mit Johanna Pohlmann über ihren musikalischen Background, das Arbeiten am Musiktheater sowie ihre Existenz als Vanilla-Komponistin



Die Komponistin Dariya Maminova

In November besuchte ich das Theaterstück *freiheit.exe* von Christiane Mudra – einer Regisseurin und Journalistin, deren Arbeit mich aufgrund ihrer vielfältigen Tätigkeiten schon seit längerer Zeit interessiert.

In diesem Zusammenhang wurde ich auf die Komponistin, Pianistin und Sängerin Dariya Maminova, geboren 1988 in Sankt Petersburg, aufmerksam. Sie komponierte die Musik zu *freiheit.exe* sowie zum Musiktheaterprojekt *BETA*, ebenfalls in Zusammenarbeit mit Christiane Mudra. Kompositorisch bewegt sich Dariya Maminova zwischen zeitgenössischer instrumentaler und elektronischer Musik. 2012 gründete sie gemeinsam mit ihrer Schwester Malika Maminova (Schlagzeug) das MAMI NOVA project, in dem sie zugleich Interpretin und Komponistin ist. Ein besonderer Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt auf der Vokalmusik. 2024 erhielt Dariya Maminova den Deutschen Musikautor*innenpreis der GEMA in der Kategorie »Nachwuchs«.

Ihre vielschichtigen musikalischen Einflüsse weckten mein besonderes Interesse, sodass wir uns kurz vor Weihnachten zu einem einhalbstündigen Zoom-Gespräch trafen.

JOHANNA POHLMANN Wie entstand dein Kontakt zur Musik? Wie bist du zum Komponieren gekommen?

DARIYA MAMINOVA Mein Vater war Musiker, auch wenn er als Kind nur eine Musikschule besuchte. Aber er war eine sehr kreative Person, leider ist er 2003 gestorben. Meine Mutter ist keine Musikerin, obwohl sie sehr musikalisch ist.

Während meiner Kindheit, bemerkte ein Freund meines Vaters, dass ich ein sehr gutes Gehör habe. Sogar ein absolutes Gehör. Und dann bin ich auf eine Musikschule gegangen

Je mehr ich über Musik lerne, je mehr ich komponiere
und mich in diesen Prozess vertiefe, desto weniger gibt es für mich:
ich mag das nicht oder ich mag das.

und habe Klavier gelernt. Nebenbei habe ich auch Musik komponiert, weil ich etwas Eigenes machen wollte. Meine Eltern haben dann einen Lehrer für Komposition für mich gefunden.

Später habe ich in Sankt Petersburg am staatlichen Konservatorium klassisches Klavier als Hauptfach studiert, im Nebenfach Komposition. Es war für mich immer anstrengend die klassischen Werke zu üben, da ich gleichzeitig damit begonnen habe etwas Eigenes zu entwickeln. Das war für mich also dann das Ende fürs Üben, aber der Anfang für das eigene Komponieren. Also habe ich mich für ein Kompositionsstudium entschieden.

Deswegen bin ich nach Deutschland gekommen, zuerst nach Detmold, wo ich meinen Bachelor an der Hochschule für Musik bei Fabien Lévy absolviert habe. Das hat mir die Türen geöffnet für wirklich Neue Musik. Davor habe ich nur am Klavier komponiert und wusste nicht viel.

2016 bin ich nach Köln gezogen und habe dort an der Hochschule bis 2020 bei Johannes Schöllhorn, Brigitta Muntendorf und Michael Beil instrumentale und auch elektronische Komposition studiert.

JP Was unterschied dein Kompositionsstudium in Köln und Detmold von der Ausbildung in St. Petersburg?

DM Mein Eindruck ist, dass das Konservatorium in St. Petersburg eine ganz andere Ausrichtung hatte. Es ging mehr um Polyphonie, um das Arbeiten mit dem Material, um Form und Orchestrierung. Aber es ging nicht um das Experimentieren mit Instrumenten. In Detmold war das völlig anders. Lévy hatte stets betont, dass wir immer neue Sachen hören müssen und dass wir Festivals Neuer Musik

wie beispielsweise die Wittener Tage für neue Kammermusik besuchen sollen. Er hat auch über verschiedene Weltmusik gesprochen, zum Beispiel über traditionelle Musik aus Japan, Afrika oder Indonesien. Meine Musik in St. Petersburg habe ich nur am Klavier komponiert und war fast immer tonal, später kamen dann viele anderen Ebenen hinzu.

JP Wie kann man sich deinen Kompositionssprozess vorstellen?

DM Ich beginne damit in mich hineinzuhören, was ich sagen will, was in mir spricht. Gleichzeitig ist der Gedanke ganz hilfreich: Du hast die Deadline im August, du hast diese Anzahl an Instrumenten und das Stück muss so viele Minuten dauern. Dann fange ich an. Ich schreibe meine Gedanken auf, darunter auch viele Informationen aus dem Internet und Wörterbüchern. Auch Gedichte

inspirieren mich. Ich versuche einen Dialog mit der Realität zu finden. Und das kann sehr lange dauern. Außerdem ist ein wichtiger Bereich das Forschen: Was möchte ich von diesem Instrument hören, was sagt mir dieses Instrument? Dann kommt alles zusam-

arbeite, versuche ich intuitiv vorzugehen. Zum Beispiel: Du komponierst ein Stück, du spielst es dir vor und du hörst, an dieser Stelle möchte ich den musikalischen Moment ein bisschen länger dauern lassen. Das funktioniert nicht, wenn du davor denkst: ich

**Ich schreibe alles auf, was ich sehe, ohne nachzudenken.
Am Ende bekommst du etwas, was sehr ehrlich ist und das
benutze ich als Inspiration.**

men und ich fange an Noten zu komponieren. Das sieht dann wie ein Klavierauszug aus, den ich orchestriere.

JP Du verarbeitest verschiedene musikalische Einflüsse, von Popmusik über Musik aus anderen Kulturen. Benutzt du traditionelle Kompositionstechniken oder hast du ein eigenes Vorgehen entwickelt, um die verschiedenen Einflüsse zu bündeln?

DM Das ist eine sehr gute Frage. Ich weiß es nicht. Was ich aber mag: Ich nehme manchmal einen ganz einfachen Klavierauszug, zum Beispiel einen D-Dur Akkord oder eine Reihe von Akkorden wie in der Popmusik. Aber dann orchestriere ich das komplex. Oder ich benutze beispielsweise ein Flageolett statt normaler Noten. Ich kreiere eine Collage: Man hört, was man eigentlich kennt, aber die Stimme, die das sagt, ist eine sehr besondere Stimme.

JP Rebecca Saunders hat mal gesagt: »Ich denke nicht in Geschichten, sondern in Energie.« Wie stehst du zum materialbezogenen Komponieren im Gegensatz zum narrativen Zugang?

DM Wenn ich über ein Thema inhaltlich nachdenke, hört man das am Ende nicht in der Musik. Diese Information ist quasi für mich. Auch die Titel von Stücken sind ganz unwichtig für mich. Wenn ich rein musikalisch

werde das so machen, danach diese Überraschung, danach das... Das klingt total flach. Ich spüre, dass das Komponieren mehr über Energie funktioniert.

Neulich habe ich bemerkt, dass ich mir immer noch ein bisschen zu viele Gedanken mache. Zum Beispiel komponiere ich gerade ein Stück für Viola d'amore. Und ich habe wieder mit zahlreichen Überlegungen begonnen. Aber dann habe ich mich gefragt: Was sagt mir die Viola selbst? Auch wenn in der letzten Zeit das Konzeptuelle überwogen hat, komme ich jetzt wieder mehr zum Instrument. Ich möchte sagen, ich brauche beides.

JP Konkreter zu deinen Kompositionen: Benutzt du bestimmte musikalische Formen oder kreierst du deine eigenen?

DM Nein ich benutze keine traditionellen Formen. Ich mag einen von mir sogenannten ›Impuls mit Vergangenheit‹. Zum Beispiel einen Akkord mit Nachhall. Bei einem Meisterkurs in Graz hatte ich Unterricht bei der italienischen Komponistin Clara Iannotta und sie hat bemerkt, dass ich den Nachhall mit einem Diminuendo oft verwende. Sie hat mir vorgeschlagen, das mal anders zu denken.

JP Hast du musikalische Vorbilder?

DM Ja, Radiohead ist wie mein heiliger Geist. Ich höre auch gerne traditionelle Musik aus anderen Kulturen, Afrika, Asien... Je mehr

ich über Musik lerne, je mehr ich komponiere und mich in diesen Prozess vertiefe, desto weniger gibt es für mich: ich mag das nicht oder ich mag das. Es ist vielmehr: Es existiert vieles gleichzeitig.

JP Gedichte inspirieren dich. Woher bekommst du sonst deine Anregungen?

DM Ich höre Musik von anderen Autor*innen. Für mich ist alles Musik.

Ich zeichne auch gerne oder besuche Konzerte. Außerdem habe ich einen Instagram-Account, auf dem ich eigene Gedichte veröffentliche. Keine klassischen Gedichtformen: Ich schreibe alles auf, was ich sehe, ohne nachzudenken. Am Ende bekommst du etwas, was sehr ehrlich ist und das benutze ich als Inspiration.

JP Wie wählst du die Texte aus und setzt diese musikalisch um?

DM Ich mag gerne kurze Texte auf Englisch. Oft komponiere ich zuerst die Musik und suche danach einen Text für diese Musik. Und dann frage ich mich: Wie klingt dieser

Text mit Rhythmus? Ich mag auch russische Poesie. Ich suche einfach im Internet und folge verschiedenen Literatur-Channels. Das ist eigentlich sehr chaotisch und beliebig.

Ich kritisiere mich selbst dafür und denke manchmal, das ist zu oberflächlich. Aber gleichzeitig denke ich: wenn ich es mag, dann mache ich das. Beispielsweise mache ich in meinen *Dariyas Songs* alles, was ich will: Tonal, süßlich, oberflächlich, das ist mein »Das darf ich«-Bereich.



Die #dariyasongs auf Youtube

JP Fließt so die Musik von Radiohead oder anderer Kulturen in die Musik ein?

DM Als ich Kind war, hat mein Vater gesagt, dass wir Jazz hören sollen. Und ich denke, das hat mich sehr beeinflusst. Auch russischen Rock habe ich gehört. Das lief immer parallel zur klassischen Musik.



Einer der #dariyasongs, *D Moll*, performt mit ihrer Schwester Malika

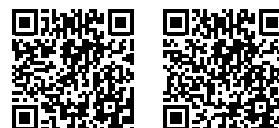
Heute merke ich, es gibt keine Trennung, es gibt nur Musik. Mir gefiel auch Filmmusik sehr, wie die von Yann Thiersen. Als ich in Deutschland studierte, meinte einer meiner Professoren, dass man das auch kritisch hinterfragen muss. Tonale Musik ist nicht der einzige Weg, man kann verschiedene Wege gehen. Anfangs mochte ich die atonale Neue Musik nicht so sehr. Ich dachte, das klingt nicht gut und ist zu komplex. Es gab immer noch diese Trennung: gute Musik, schlechte Musik. Ich wollte aber Neue Musik lernen. Deswegen habe ich mir verboten, tonal zu komponieren. Gleichzeitig finde ich, dass bei der Popmusik die Orchestrierung sehr interessant ist. Jetzt versuche ich beides zu verbinden. Es gibt keine Trennung, wenn du etwas Neues schaffst.

JP Du meinstest ja selbst, dass in der zeitgenössischen Musik tonale Musik oft etwas belächelt oder kritisiert wird. Wie sind die Reaktionen in der zeitgenössischen Musikszene auf deine Kompositionen, explizit auf die, die Popmusik mit einbeziehen?

DM Also was das kritisieren betrifft, würde ich vorsichtig sein. Viele Komponist*innen finden das interessant. Du musst selber wissen, was du machst. Das ist wichtig. Zum Beispiel habe ich ein Stück komponiert: das *Vanilla Liedchen* (eigentlich *Vanillasong*, Anm. d. Red.), ein total tonales Stück. Aber ich wusste, was ich mache, wie John Cage, der wusste was er tat, als er sein Stück 4'33 komponierte. Ich liebe tonale Musik und diesen Teil von mir, dann komponiere ich eine Weile nur so. In Russland gab es die ‚Generation Vanilla Mädchen‘. Die machen gerne Fotos, trinken Kaffee, sitzen am Fenster und schauen raus. Die sind meistens 16 Jahre alt. Ich bin selbst so ein Mädchen und das *Vanillalied* ist quasi mein Genre. Neulich auf einem Konzert Neuer Musik hat ein Akkordeonist das *Vanilla Liedchen* gespielt und die GEMA hat das als Ernste Musik gekennzeichnet. Ich verstehe diese Trennung

zwischen Ernster Musik und Unterhaltungsmusik bei der GEMA nicht.

Dieser Dialog zwischen tonal und atonal ist Teil von mir. Damit meine ich nicht populäre Musik, weil es auch populäre atonale Musik gibt. Dieser Dialog zwischen meiner süßlichen und dieser komplexen Seite. Zwischen Emotion und Intellekt.



Zwei Versionen des *Vanillasongs*

JP Bei dir ist Improvisation ja auch ein Teil deiner Arbeit. Wieviel notierst du aus und wieviel Freiheit lässt du deinen Interpret*innen?

DM Improvisation ist ein kleiner Teil meiner Arbeit, ehrlich gesagt. Jedes Mal, wenn ich improvisieren lasse, dann möchte ich doch alles ausschreiben. Meistens improvisiere ich mit meiner Schwester, weil wir zusammenarbeiten und uns gut kennen. Ich weiß, was sie macht. Sonst, würde ich alles ausnotieren.

JP Ein anderer Bereich deiner Werke ist das Musiktheater. Kannst du mehr über das Stück *BETA* und die Zusammenarbeit mit der Regisseurin und Journalistin Christiane Mudra erzählen? Wie war der künstlerische Prozess und wie ist deine Komposition entstanden?

DM Am Anfang war es sehr viel Text, weil Christiane eben eine Regisseurin und Journalistin ist und sie hat viele wichtige Dinge in diesem Stück zu sagen. Wir wussten, es wird drei Sängerinnen und drei Schauspielerinnen geben, das heißt Theater und Musik. Ich hatte schon davor Erfahrung mit Theater und Musiktheater gemacht und dann habe ich schnell gemerkt, dass ich mich entscheiden muss. Was mache ich damit? Ich wollte keine

Musik für ein Theaterstück komponieren – und das Stück war angedacht für die Tischlerei an der Deutschen Oper Berlin, also eigentlich ausgerichtet auf Musik. Christiane ist sehr offen und ich konnte machen, was ich wollte. Ich hatte die Idee, alles, was gesprochen ist, musikalisch zu orchestrieren, auch wenn die Schauspielerinnen reden. Das ist schon Richtung Improvisation gegangen – natürlich kannst du Schauspielerinnen nicht vorschreiben, zwei Viertel in diesem Rhythmus zu reden. Ich habe dann nicht den exakten Rhythmus ausgeschrieben, sondern ungefähr erläutert, wie ich es haben will. Die gesprochenen Worte der Schauspielerinnen habe ich dann orchestriert, ohne ihre Intonation und ihr Tempo zu stören.

JP Mir ist auch bei dem neuen Stück *freiheit.exe* von Christiane Mudra, für dass du die Musik geschrieben hast, aufgefallen, dass es aus vielen Dialogen besteht.

DM Ja, das hat mich anfangs gestört. Aber danach habe ich verstanden, dass es nicht anders geht. Christiane braucht diese Fülle an Dialogen, um inhaltlich alles rüberzubringen. Im Probenprozess war ich dann sehr zufrieden mit dem Ergebnis.

JP Du wohnst in Köln und hast dort auch studiert. Kannst du etwas über die zeitgenössische Kölner Musikszene erzählen?

DM Für mich war das Acht Brücke-Festival ein Synonym für Köln. Aber die Stadt unterstützt das nicht mehr. Ich hoffe, dass das Festival wieder stattfindet. Außerdem gibt es die Alte Feuerwache, eine Bühne, wo vieles passiert. Dann gibt es auch die Kunst-Station Sankt Peter, in der immer Ausstellungen zur zeitgenössischen Architektur oder Malerei und auch Konzerte stattfinden, sowie das Kolumba Museum. Es gibt die sehr schöne Hochschule für Musik und Tanz mit einer hervorragenden Kompositionsklasse, an der ich studiert habe. Da sind das Ensemble

Musikfabrik, das WDR Sinfonieorchester und die reiheM für Neue Musik. Auch geografisch liegt Köln sehr gut. In unmittelbarer Nachbarschaft im Ruhrgebiet passiert auch Vieles.

JP Hast du ein Geheimrezept für Komponieren, das immer funktioniert? Was würdest du jungen Komponist*innen gerne auf den Weg mitgeben?

DM Hör zu, was du sagen willst. Hör sehr gut zu. Und dann hör gut, was die Realität dir sagt, dieser Spiegel. Dann findest du die Lösung. Außerdem: Besser machen als nicht machen. Man muss wirklich den Kopf öffnen und verschiedene Sachen ausprobieren und lernen, Wege zu sehen. Sich auch vertrauen. Und sich handwerkliche Kenntnisse aneignen.

JP Was wünschst du dir musikalisch für deine Zukunft?

DM Ich habe den Traum, einen Abend zu realisieren, an dem viele Stile zusammentreffen. Es ist keine Collage, sondern wirklich so eine alchemische Verbindung. Zum Beispiel erst ein Streichquartett und dann ein Künstler aus Ghana mit Slam-Poetry. Danach ein musikalisches Beatstück oder sogar ein Rave und dann eine Jazzballade. Alles mit sehr schönem Bühnenbild. Und alle sind damit glücklich: Freund*innen der Neuen Musik, des Jazz und andere Liebhaber*innen der Musik. Vielleicht ist das aber eine Utopie. Außerdem möchte ich für Filme komponieren. Ich suche einen Regisseur im Arthouse-Filmbereich!

Und ich möchte eben diese mir eigene Verbindung noch verbessern: Vanilla und Komplexität. ■

Johanna Lucia Pohlmann studiert derzeit Jazzkomposition sowie Kulturjournalismus an der HFMT in München und tourt mit dem Johanna Lucia Trio. Sie startete 2024 im Praktikum bei Positionen, seit ihrer schreibt sie regelmäßig Rezensionen.

Kriegsnachhall. Klanggeschichten aus Kyjiw

JOANNA KWAPIEŃ

Direkt zu Beginn des Krieges in der Ukraine im Mai 2022 publizierte Positionen im Verbund mit dem polnischen Musikmagazin *Glissando* und dem dänischen *Seismograf* eine Reihe von Artikeln, die den Krieg und das Kunstschaffen darin thematisierten. Mit dabei in Heft #131 ein „Klangbericht“ aus Kyjiw, in dem die ukrainische Autorin Ljubow Morosowa ausgehend von dem Phänomen der Alarmsirenen ein intensiv-verstörendes Bild Kyjiws zeichnet. Fast vier Jahre später reist die neue Redakteurin *Glissandos* Joanna Kwapien kriegsunerfahren nach Kyjiw und berichtet von ihrem Erleben.

Es ist 17:20 Uhr und ich steige in den Zug nach Kyjiw. Ich weiß nicht, was mich erwartet. Zwei Wochen zuvor habe ich ohne zu zögern eine Einladung zu einer Studienreise angenommen, die vom Mieroszewski-Zentrum und dem Ukrainischen Institut organisiert wurde. Vor meiner Abreise habe ich die Nachrichten gecheckt – Kyjiw ist sicher, aber im ganzen Land herrscht Krieg. Die Russen

greifen die Regionen Sumy und Charkiw an, Tag für Tag gibt es Nachrichten über weitere Zerstörungen und Opfer, die Zahl der Angriffe hat sich Anfang April fast verdoppelt. Gerade hat ein stürmisches Treffen zwischen Trump und Selenskyj im Weißen Haus stattgefunden. Ich weiß zwar schon etwas über den Krieg, habe aber keine Ahnung, wie die Angriffe genau ablaufen. Könnte mir im Zug etwas zustoßen? Wahrscheinlich nicht, sicher nicht, bisher gibt es keine Berichte darüber. Aber wer weiß...?

Ich habe mich die ganze Nacht auf meinem Liegesitz hin und her gewälzt. Ich habe Ohrstöpsel mitgenommen, aber nachdem wir die Grenze passiert haben, benutze ich sie nicht mehr. Ich lausche. Jedes Klopf- und Stoßgeräusch versetzt mich in höchste Alarmbereitschaft und unwillkürlich verspannt sich mein ganzer Körper. Und es gibt jede Menge Geräusche, wie es in einem Zug eben so ist – Bremsgeräusche, metallisches Knirschen und das Rattern der Räder auf den Schienen. Wir halten dreimal für längere Zeit, zweimal für

Passkontrollen und einmal zum Wechseln der Zugräder. Die Standardspurweite in Europa beträgt 1435 mm, in der Ukraine hingegen 1520 mm. Wir müssen warten, bis der Radwechsel abgeschlossen ist. Ich kann nichts

ihrer persönlichen Geschichten immer wieder zu erzählen. Natürlich sind einige Erinnerungen verblasst, andere wurden aus dem Bewusstsein verdrängt. Einige erscheinen angesichts anderer, alarmierenderer Erinne-

Sie hätten keine Zeit für solche Überlegungen gehabt,
das Leben sei ganz anders gewesen, und es sei unmöglich,
Geräusche vom Kontext zu trennen.

sehen, es ist unmöglich, Fotos zu machen, aber ich hole mein Zoom heraus. Die Qualität der Aufnahme ist mir egal, ich will nur zuhören.



Der Zug nach Kyjiw

Es sind die imaginären Geräusche, die mich quälen, das Potenzial dessen, was ich in einem Kriegsgebiet zu hören bekommen könnte. Vielleicht Explosionen, vielleicht Schüsse, Schreie, das Zischen von Raketen? Was für ein Geräusch machen Drohnen? Ich habe keine Ahnung. Glücklicherweise werde ich das während meines Besuchs nicht hören müssen. Aber ich werde diejenigen danach fragen, die diese Realität täglich erleben.

Das größte Hindernis für mich, wenn ich meine Interviewpartner*innen nach ihren Erinnerungen an Klänge befragte, war, dass sie Klang sofort mit Musik assoziierten – vielleicht weil ich mich als Musikjournalistin vorgestellt hatte. Meine Fragen lösten zunächst Überraschung und Verunsicherung aus, aber nach einem Moment des Nachdenkens riefen sie eine Reihe von Assoziationen hervor, die vergessene Erinnerungen an den Krieg freisetzen. Seit Beginn der groß angelegten Invasion Russlands in der Ukraine sind mehr als drei Jahre vergangen, sodass sich viele Einwohner daran gewöhnt haben,

rungen unbedeutend. Die Untersuchung der Geräusche des Krieges ist zudem nicht nur eine Untersuchung der Audiosphäre, sondern auch eine Untersuchung von Traumata, was große Sorgfalt erfordert. Die Soldaten und Veteranen, mit denen ich gesprochen habe, haben nicht immer auf die Geräusche geachtet – oder vielleicht haben sie sie einfach vergessen. Einer von ihnen war vor dem Krieg sogar in der Tonbearbeitung tätig, aber wie er sagte: Ich habe viele Geräusche nicht mitbekommen, weil ich zu Hause nur Fernsehserien schauen oder über Kopfhörer Musik hören wollte. Ich kann mich jetzt nicht mehr mit den Projekten beschäftigen, die mich vorher interessiert haben, dafür ist in meinem Kopf einfach kein Platz mehr. Ich brauche eine Pause von allem.«

Artillerie ist der Trommelschlag des Krieges

Wenn ich an Veteranen denke, kommt mir als Erstes ein älterer Mann in den Sinn, der sich während patriotischer Veranstaltungen an seine Jugend erinnert, eine Jugend, die so weit entfernt zu sein scheint, dass sie einem Märchen gleicht. In dem Moment, in dem ein 35-Jähriger vor mir steht, ist mir zunächst überhaupt nicht bewusst, dass er bereits zehn Jahre an der Front überlebt hat. Die Zeit scheint gekrümmt zu sein – wie ist es möglich, dass er im Laufe dieser Zeit solche



Ein Treffen mit Veteranen

Schrecken erlebt hat? 2015, ein Jahr nach der Annexion der Krim durch Russland, schloss er sich der Azov-Gruppe an. Nach der Verteidigung von Mariupol im Jahr 2022 wurde er von den Russen gefangen genommen. Neben ihm sitzt eine noch jüngere Frau, eine ehemalige Sanitäterin, die sich jetzt für die Veteranenstiftung engagiert, die aus dem Krieg zurückkehrende Frauen unterstützt. Sie erzählen uns von ihren Erfahrungen, und obwohl es mir ein wenig peinlich ist, frage ich sie nach den Klängen, die sie gehört haben.

Stanislav Dutov sieht mich sehr überrascht an, ist aber auch amüsiert über die Frage. Er sagt, er sei in der Infanterie gewesen, daher wisse er es nicht – denn die Artillerie sei der Trommelschlag dieses Krieges. Sie hätten keine Zeit für solche Überlegungen gehabt, das Leben sei ganz anders gewesen, und es sei unmöglich, Geräusche vom Kontext zu trennen. Wenn man beschossen wird, denkt man nicht darüber nach, was für ein Geräusch die Kugeln machen – man denkt nur daran, dass sie auf einen zufliegen.

Als ich jedoch nicht locker lasse und weiter nach dem Kriegsgefangenenlager frage, in

dem er zweieinhalb Jahre lang festgehalten wurde, verändert sich sein Gesichtsausdruck. Er berichtet von Frauen, die gezwungen wurden, ununterbrochen alte russische Lieder zu singen – dies wurde zu einer Form der Folter. Die Verwendung der ukrainischen Sprache war verboten. Im Lager traf Dutov einen Bekannten, der vier Jahre lang in Polen gelebt hatte und daher Polnisch sprach. Der Klang dieser Sprache war dem Ukrainischen so ähnlich, dass er ihm Trost spendete. Klang als Form der Folter wird auch von Shaun Piper in einem Interview mit Michał Bruszewski erwähnt:

SP Ich landete in einer Zelle, in der es Überwachungskameras gab, Big Brother beobachtete mich die ganze Zeit. Außerdem wurde Musik in voller Lautstärke abgespielt.

MB Was haben sie gespielt?

SP Ganz schlimm war es, wenn sie Abba spielten (lacht). Wenn sie Slipknot spielten, von denen ich ein Fan bin, sang ich leise vor mich hin und schlug den Rhythmus mit.

Dann fing das Prügeln wieder an, weil die Wachen viel tranken.¹

Kleine Kinder wissen nicht, wie sich Flugzeuge anhören, da der Flugverkehr in der Ukraine eingestellt wurde. Stattdessen können sie Explosionen von Gewittern oder dem Rumpeln von Wasserleitungen unterscheiden. Die Explosionen am Abend erinnern an Feuerwerk oder die lauten Schritte von Tieren – vielleicht eines Elefanten? Aber sie verstehen nicht, warum sie sich vor dem Geräusch platzender Luftballons fürchten, obwohl sie bereits wissen, wie echte Gefahr klingt.² Sie haben sogar Angst vor zuschlagenden Türen. Auch Erwachsene suchen nach Assoziationen mit vertrauten Geräuschen. Im Bohdan- und

oder Artilleriefeuer? Mein Verstand spielt mir Streiche. Als mich ein besonders lauter Donner überrascht, schrecke ich hoch. Für einen Moment habe ich das Gefühl, als hätte eine Rakete den Boden getroffen, aber dann fangen die Hunde an zu bellen und mir wird klar, dass ich zu Hause in Illinois bin. Ich sollte erleichtert sein, bin es aber nicht. Ich höre das Bellen der Hunde, die das Geräusch des Sturms nicht stoppen können und deshalb weiterbellen, vielleicht aus Angst. Meine Gedanken kehren zurück in die Ukraine, zu den Soldaten in den Schützengräben und in den Kellern alter Häuser, wo der Donner nie aufhört. Hier in Illinois ist das ohrenbetäubende Geräusch ein harmloser Schlag der Natur; in der Ukraine erinnert es mich

Meine Realität ist verwirrt – ich weiß nicht, ob der Alarm echt ist oder nur in meinen Ohren summt. Für den Rest meines Aufenthalts höre ich jedes Mal ein Summen, wenn ich die Schwelle dieses Zimmers überschreite.

Varvara-Khanenko-Kunstmuseum hängt anstelle der ehemaligen Sammlung (die nun an einem sicheren Ort außerhalb des Museums aufbewahrt wird, nachdem eine Explosion einen Teil des Gebäudes zerstört hat) eine Ausstellung mit Kriegsfotografien und Erinnerungen an den Krieg. Auf einer der Tafeln sind Notizen von Soldaten zu lesen, die heute in den Vereinigten Staaten leben:

»Das Donnern der Artillerie war so konstant, dass wir uns daran gewöhnt hatten. Es erinnerte mich an Musiker, die in einem Orchester Kontrabass spielen, nur dass es nie aufhörte.«

»Ich habe Angst vor dem Donner, wenn ein typischer Sturm im Mittleren Westen aufzieht. Ich schlafe langsam ein, und während ich in den Schlaf gleite, höre ich Donner und weiß plötzlich nicht mehr, wo ich bin. Bin ich zu Hause oder irgendwo zwischen Stupchky und Chasiv Bar in Donezk? Ist es Donner

an die Hölle auf Erden. (...) Während ich so daliege, denke ich an meine Freunde, deren Erinnerungen und Realität ein und dasselbe sind. Sie können nicht sicher aufwachen. Der Donner hört nie auf. Die Schüsse kommen und gehen. Sie lernen den Unterschied zwischen den Geräuschen ihrer eigenen Schüsse und denen ihrer Feinde; sie lernen, wann sie Schutz suchen und wann sie das Feuer erwideren müssen. Als die Hunde aufhören zu bellen, schlafe ich langsam ein. Meine letzten Gedanken gelten meinen Freunden in der Ukraine, und ich frage mich, ob es ihnen gut geht. Ich werde es morgen früh überprüfen.«

»Nur wenige Tage nach den Osterfeiertagen, für die Putin einen Waffenstillstand angekündigt hatte (den er jedoch nicht einhielt), sind in Kyjiw Explosionen und einstürzende Gebäude zu hören. In der Nacht vom 23. auf den 24. April wird Kyjiw angegriffen; 13 Menschen werden getötet und mindestens

90 verletzt. Ich erhalte eine WhatsApp-Nachricht von Freunden, die in der Stadt leben: Es war sehr, sehr laut. John Object, ein ehemaliger ukrainischer Musikproduzent und jetzt Soldat, teilt auf Instagram Aufnahmen von Geräuschen, die er mit seinem Handy aufgenommen hat. Sein Kommentar dazu: »Das hat auch meine Fenster zum Klinnen gebracht.«

Möge die Macht mit dir sein

Am zweiten Tag werde ich mitten in der Nacht von einem Alarm geweckt. Uuuuuuuuuu. Achtung. Luftangriffsalarm. Begeben Sie sich zum nächsten Schutzraum. Seien Sie nicht leichtsinnig – Ihre Selbstüberschätzung ist Ihre Schwäche. Der Ton kommt aus drei Quellen: einer App auf dem Handy, Lautsprechern an Masten, die überall in Kiew angebracht sind, und einem kleinen Hotelkommunikator. Ich bin müde, aber ich stehe auf und verstecke mich im Badezimmer; die Regel lautet, dass mindestens zwei Wände nötig sind, um eine Person vor potenziellem Beschuss zu schützen. Erst dort informiere ich mich über den erwarteten Angriff. Er ist nur eine Drohne entfernt von mir. Ich weiß, dass in solchen Situationen niemand in den Schutzraum geht, die Wahrscheinlichkeit eines Angriffs auf mein Hotel ist nahezu null. Dennoch bleibe ich eine halbe Stunde lang im Badezimmer. Danach gehe ich ins Bett, kann aber nicht einschlafen. Nach zwei Stunden höre ich endlich: Achtung. Der Luftalarm ist vorbei. Möge die Macht mit dir sein, sagt die App mit der Stimme von Luke Skywalker. Ich träume immer und immer wieder von dem Alarmton. Meine Realität ist verwirrt – ich weiß nicht, ob der Alarm echt ist oder nur in meinen Ohren summt. Für den Rest meines Aufenthalts höre ich jedes Mal ein Summen, wenn ich die Schwelle dieses Zimmers überschreite. Obwohl nichts passiert ist.

Eine Einwohnerin von Kyjiw erzählt mir, dass sie den Alarmsignalen keine Beachtung mehr schenkt. Wenn sie das täte, könnte sie

nicht schlafen – und sie muss morgens aufstehen, um zur Arbeit zu gehen und die Kinder für den Kindergarten fertig zu machen. Die Benachrichtigungen in der App hat sie deaktiviert. Andere Einwohner, die ich nach dem Alarmton frage, äußern sich ähnlich. Anfangs gingen sie in die Schutzräume und warten dort auf die Durchsage, dass die Gefahr gebannt sei. Mittlerweile herrscht jedoch resignierte Akzeptanz – wie ein Soldat sich erinnert: »Es ist, wie es ist. Man kann nicht vorhersagen, was passieren wird, man kann nur versuchen, optimistisch zu bleiben.«

Angriffswarnungen sind bereits zu einem festen Bestandteil kultureller Einrichtungen geworden, wie Mykhailo Shved, Direktor der Nationalen Philharmonie der Ukraine, in einem Gespräch mit mir und Jędrzej Słodkowski erklärt. Er berichtet, dass Konzerte unterbrochen und nach der Entwarnung fortgesetzt werden, wenn der Alarm weniger als eine Stunde dauert. Dauert er jedoch länger, wird das Konzert verschoben.³ Die Einwohner Kyjiws, darunter auch Musiker*innen, haben sich so an den Alarmton gewöhnt, dass sie ihn, wenn er während einer Probe ertönt, als Signal für eine Kaffeepause betrachten. Das Gefahreninformationssystem ist sehr gut ausgebaut: Über eine spezielle Gruppe im Telegram-Messenger erhält man ziemlich genaue Angaben über die Art des Angriffs, seine Richtung und welche Orte gefährdet





Borodzianka

© Joanna Kwapien

sind; darüber hinaus informiert die Air Alert-App nicht nur akustisch über die Gefahr, sondern zeigt auch eine gut markierte Karte an. Gastdirigent*innen und Musiker*innen verfolgen unterschiedliche Strategien, um mit der Realität des Krieges umzugehen. Es gibt diejenigen, die die Warnsignale sehr ernst nehmen und sich in den Schutzraum im Kammermusiksaal der Kyjiwer Philharmonie begeben; es gibt diejenigen, die trotz des Alarms das Stück zu Ende spielen wollen und die Gefahr ignorieren. Mykhailo Swede kommentiert die letztere Haltung: »Ma'am

[Dirigentin], Sie mögen stark sein, aber wer auch immer spielt, ist in Gefahr. Und wenn etwas passiert, wer ist dann verantwortlich? Ich. Das kann nicht sein. Die Dame mag das für sich selbst denken, aber nicht für andere Menschen.«



Nachtalarm in Kyjiw

Stille und Widerstand

Von Mitternacht bis fünf Uhr morgens herrscht in Kyjiw polizeilich verordnete Nachtruhe. Ich frage einige Leute, ob sie sich tatsächlich daran halten oder ob Konzerte in Schutzräumen oder im Verborgenen stattfinden (wie es bei den Verboten in den ersten Tagen der Coronavirus-Pandemie der Fall war). Alim Aliev, stellvertretender Direktor des Ukrainischen Instituts, erzählt mir beim Abendessen, dass dies absolut unmöglich und sehr gefährlich sei. Alle halten sich an die festgelegten Zeiten, Partys und Konzerte beginnen gegen 17 Uhr und enden spätestens um 23 Uhr, in der Regel schon um 22 Uhr. Dmytro Khoroshun, Direktor des Drum Island Fest, empfindet die Stille während der Ausgangssperre sogar als angenehme Abwechslung. Nach den von ihm geleiteten

Musikkursen kann er sich endlich entspannen, ohne den Lärm von Autos und Menschen, die vor seinem Fenster herumschreien. Aber nicht nur während der Nachtstunden hat sich der Klang der Stadt verändert. Einige Einwohner*innen haben Kiew verlassen und sind ins Ausland oder in sicherere Gebiete gezogen, und es gibt nicht viele Touristen, sodass die Straßen auch tagsüber nicht gerade überfüllt sind. Oleksandra Tarasenko, eine Mitarbeiterin des Ukrainischen Instituts, erwähnt hingegen, dass sie nun die Geräusche der Natur viel mehr zu schätzen weiß, die beruhigend sind und im Kontrast zu den Geräuschen der ständigen Alarmsignale stehen.

Die Klanglandschaft ukrainischer Städte hat sich seit 2022 allmählich verändert – je nach Entfernung zur Front in unterschiedlichem Maße. Ada Wordsworth schreibt über die Zeit unmittelbar nach der Abwehr des russischen Angriffs auf Charkiw.⁴ Sie lenkt



Konzert beim Vere Music Fund

die Aufmerksamkeit vor allem auf die Kontrolle und Intentionalität von Geräuschen – gewöhnliche Alltagsgeräusche, wie beispielsweise übermäßig laute Musik, die von einem Nachbarn gespielt wird, sind nun die Art von Geräuschen, die unterbrochen werden

ihr Leben vor dem Krieg erinnern. Probleme mit Stromausfällen während der Konzerte werden durch ein System automatischer Stromgeneratoren vermieden. Das Konzert endet nicht, obwohl die Lichter ausgehen – die Musiker spielen weiter, ausgestattet mit

Ukrainische Künstler*innen haben neue Strategien entwickelt, gelernt, trotz Alarmgeräuschen zu schlafen, und wie Alchemist*innen verwandeln sie akustische Traumata in neue Klänge.

können. Die Klanglandschaft des Krieges ist geprägt von eindringlichen, gewalttätigen Geräuschen, deren Auftreten nicht vorhersehbar ist und nicht unterbunden werden kann. Selbst Stille wird zu einem bedrohlichen Raum der Anspannung und Erwartung. Nicht nur Menschen leiden unter den Angriffen – auch Vögel und Kleintiere können den Stress nicht ertragen und sterben durch den Schock der lauten Explosionen, die insbesondere in den ersten Monaten der groß angelegten Invasion die Klangwelt der Stadt geprägt haben. Stille ist auch ein Zeichen für einen Stromausfall, der immer noch häufig vorkommt. Die Unmöglichkeit, den Geräuschen des Krieges und der angespannten Stille zu entkommen, führt zu einer Anpassung an eine neue Realität, die für die Zeit, in der ich Kyjiw besuche – Frühjahr 2025 – bereits charakteristisch ist.

Im März 2022 waren in der Stadt keine kulturellen Einrichtungen mehr aktiv. Die Philharmonie, die Oper und die Clubs waren verstummt. Aber nach einem Monat erzwungener Stille kehrte die Musik langsam in die Konzertsäle zurück. Der Direktor der Nationalen Philharmonie der Ukraine, Mykhailo Shved, betont die Rolle der Kunst während des Krieges: Sie ist nicht nur Unterhaltung, sondern auch Arbeit für die psychische Gesundheit. Durch Musik können die Menschen in eine andere Welt entführt werden und sich an

Notenpultbeleuchtung. Zunächst fanden die Veranstaltungen im Kammermusiksaal statt, der Platz für 50 Personen bietet und auch als Schutzraum dient. Bereits im April begannen regelmäßige Proben, und trotz der offiziellen Schließung der Einrichtung wurden im März Online-Konzerte übertragen. Natürlich gingen einige der Musiker*innen, wie auch Teile des Publikums, ins Ausland, andere an die Front. Doch die Säle füllen sich allmählich wieder, nicht zuletzt mit Kriegsflüchtlingen aus den östlichen Landesteilen.

Shved sagt auch, dass Krieg für Künstler*innen eine fruchtbare Zeit ist. »Es ist eine sehr schwierige Zeit, aber auch eine sehr gute Zeit, was die Ergebnisse angeht«, kommentiert er. Es entstehen neue Werke, sowohl als Herzensangelegenheit als auch als Auftragskompositionen. Einige Komponist*innen und Musiker*innen haben ihre Aktivitäten eingeschränkt, andere greifen die Klänge des Krieges auf und integrieren sie in ihre Kompositionen – wie beispielsweise der junge Komponist Andrii Barsov. Das Bewusstsein für ukrainische Musik hat sowohl in der Ukraine als auch international zweifellos zugenommen.

Der Klangkünstler Heinali (Oleh Shpudeiko) hat auf Grundlage seines eigenen Kriegstraumas und aus dem Wunsch heraus, die Geräusche der Stadt zu bewahren, das Album *Kyiv Eternal* aufgenommen, in dem er Elektronik

mit Feldaufnahmen kombiniert. In Kyjiw kann man auch spektakuläre Skulpturen entdecken, die im Rahmen des Projekts Zvuky Mista entstanden sind und die Klänge ukrainischer Großstädte visualisieren. Auch eine Datenbank mit Kriegsgeräuschen wurde im Rahmen der Ausstellung *Acoustic Experiences of War: A Soundscape Exhibition of the Russia-Ukraine War* erstellt. Die Ausstellung in Form einer Website ist in thematische Segmente unterteilt: 1) neue Klänge, 2) Krieg aus der Perspektive der Tiere, 3) kurze Atempausen, Reflexionen, Sehnsüchte und Hoffnungen. Die letzte Aufnahme auf der Website vom 19. November 2024 ist der Herzschlag eines Neugeborenen – eine Erinnerung daran, dass das Leben über den Tod triumphiert.



Kyiv Eternal von Heinali

Unterdessen werden Online-Kommentare, in denen behauptet wird, es sei unangemessen, in Kriegszeiten nach Normalität zu streben, immer häufiger; ebenso extreme Kommentare suggerieren, dass es gar keinen Krieg gebe, wenn alltägliche Aktivitäten wie zur Arbeit oder zum Einkaufen gehen möglich seien. Doch Geräusche durchdringen den Alltag und erinnern daran, dass die Invasion andauert. Die aufgeführten Projekte sind nur einige von Dutzenden, wenn nicht Hunderten von Initiativen. Ukrainische Künstler*innen akzeptieren kein passives Schweigen. Sie haben neue Strategien entwickelt, gelernt, trotz Alarmgeräuschen zu schlafen, und wie Alchemist*innen verwandeln sie akustische Traumata in neue Klänge.

Bewusster Klang ist eine Form des Widerstands im neuen Alltag. Dennoch gibt es immer noch Nächte wie die vom 23. auf den 24. April, in denen man dem Klang zerbrechenden Glases nicht entkommen kann und

die Vibrationen der Explosionen den ganzen Körper durchdringen. Nach solchen Nächten verstummen die Vögel. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Joanna Kwapień ist Autorin und Herausgeberin des Magazins *Glissando* seit 2020. Musikanthropologin, die sich mit der Erforschung traditioneller Musik in modernen Kontexten beschäftigt. Derzeit Chefredakteurin der Website »Ukrainian Corridors«.

- 1 Michał Bruszewski, Interview mit Shaun Pinner, Defense24, 06.03.2025, defence24.pl/wojna-na-ukrainie-raport-specjalny-defence24/przebijalemie-z-oblezonego-mariupola-i-schwytali-mnie-rozjanie-wywiad
- 2 *Through the Eyes of Children*, Zitate aus der durch den Krieg in der Ukraine unterbrochenen Kindheit, illustriert von Künstler*innen, The Voices of Children Charitable Foundation 2023
- 3 Antoni Michnik hat bereits über die während des Krieges in der Nationalphilharmonie der Ukraine angewandten Strategien in dem Text »Głosy i instytucje. Wokół koncertu 'Artefakty głosu' w Kijowie« geschrieben. uc.glissando.pl/pl/glosy-i-instytucje-wokol-koncertu-artefakty-glosu-w-kijowie/
- 4 Ada Wordsworth, *The Soundscape of War*, Granta, 2023, granta.com/soundscape-of-war/

The Dwarfs of East Agouza

Yarn/Wire

Lakecia Benjamin

Black Earth Sway

Senyawa

Gordon Grdina's
RU'YA feat.
Ghalia Benali

... und
viele mehr!

55.
MERS
FESTIVAL
21. - 25.05.2026



WITTENER TÄGE FÜR NEUE KAMMER MUSIK

GEGENWART. UNENTRINNBAR.

24. – 26. APRIL 2026

wittenertage.de
wdr3.de

Wir sind deins.


Kartografien des Widerstands, Erforschungen der Identität

Ein Überblick über die zeitgenössische ukrainische Klangkunst

ANTONI MICHNIK

Als ich verschiedene Leute fragte, wer ihrer Meinung nach die ›Gründungsfigur‹ der ukrainischen Klangkunst sei, erhielt ich eine Vielzahl unterschiedlicher Namen und Pseudonyme, die von Personen aus dem Bereich der neuen Medienkunst bis hin zu Personen reichten, die hauptsächlich im quasi-akademischen Bereich der zeitgenössischen Musik tätig sind.¹ Unterschiedliche Umfelder, unterschiedliche Kreise, unterschiedliche Formen der institutionellen Verankerung – die Genealogien der ukrainischen Klangkunst sind so vielfältig und heterogen wie überall sonst auch.

Was meinen wir überhaupt, wenn wir von »ukrainischer Klangkunst« sprechen? Wie definieren wir die einzelnen Bestandteile dieses Begriffs? Wie können wir dieses Gebiet abgrenzen und das Wesen der Klangkunst erfassen – ist sie eher mit der angelsächsisch-britischen Tradition der Sound Art verwandt oder vielleicht eher mit der Tradition der deutschen Klangkunst? Oder sollten wir dieses Gebiet vielleicht ganz anders definieren und uns von externen, westeuropäischen Konzepten und Diskursen lösen? Interessieren wir uns im Kontext der Klangkunst für bestimmte peri-akademische Musikkompositionen, die sich in den Bereich einer über Lautsprecher wiedergegebenen Raummusik vorwagen, oder für visuelle Kunstwerke, die durch eine zusätzliche Klangebene bereichert werden, angefangen beispielsweise bei Gemälden, die von komponierter Musik oder gesprochenem Text begleitet werden? Und was ist mit Videoarbeiten und ihrer audiovisuellen Natur oder (post?)konzeptuellen Werken, die sich mit Klang oder dem Hören beschäftigen?

¹ Die häufigsten Antworten einer Gruppe von Personen, die ich kenne: Ujif_notfound, V4w.enko, Ostap Manulyak, Alla Zagayykewycz

Andererseits: Betrifft diese Frage gleichermaßen Klangkunst, die ›von Personen mit ukrainischer Staatsbürgerschaft‹ (einschließlich Mitgliedern der ukrainischen Diaspora) geschaffen wurde, oder eher Werke, die ›auf ukrainischem Territorium geschaffen (und vielleicht sogar ausgestellt oder aufgeführt) wurden?‹

Im folgenden Text habe ich versucht, mich anhand von Werken und Aktivitäten, die unterschiedliche Disziplinen und Künste miteinbeziehen, dem Thema umfassend zu nähern. Natürlich ist er kaum mehr als eine vorläufige Bestandsaufnahme; eine Skizze, die offen ist für weitere Entwicklungen und Ergänzungen, um die beschriebenen Entwicklungslinien

In Kriegszeiten ist das Gehör der
wichtigste menschliche Sinn. Man verwandelt sich
buchstäblich in ein einziges großes Ohr.

zu vertiefen. Gleichzeitig habe ich stets versucht, ein Gleichgewicht zu bewahren zwischen Werken, die heute in der Ukraine entstehen, und Werken von Künstler*innen, die derzeit im Ausland leben und von dort aus zum ukrainischen Kulturleben beitragen.

Die Projekte (Konzerte, Ausstellungen, Festivals, Residenzen, Stipendien, Einzelarbeiten usw.) finden oft unter der Schirmherrschaft von Institutionen statt, die an der Schnittstelle zwischen Musikleben und bildender und/oder darstellender Kunst angesiedelt sind und parallel im In- und Ausland tätig sind. Initiativen wie die Kyjiwer Biennale sind zu internationalen Dachorganisationen für die Förderung zeitgenössischer ukrainischer Kunst geworden und verbinden und vernetzen einzelne Künstler*innen und künstlerischen Gemeinschaften im In- und Ausland. Auf diese Weise wird auch die zeitgenössische ukrainische Diaspora aktiviert, und die Projekte selbst sind Teil der internationalen Kulturpolitik.

Kriegsgeräusche

›In Kriegszeiten ist das Gehör der wichtigste menschliche Sinn. Man verwandelt sich buchstäblich in ein einziges großes Ohr‹, schrieb Liubov Morozova.² Heute, drei Jahre nach Beginn der groß angelegten Invasion durch das russische Regime, stehen die Klangwelt des Krieges und das Erleben militärischer Geräusche im Mittelpunkt der zeitgenössischen ukrainischen Klangkunst.

Das schockierende Werk *Repeat After Me II* der Open Group – viel diskutiert und ausgestellt, unter anderem im polnischen Pavillon der Biennale in Venedig (und, während ich dies schreibe, in der Warschauer Zachęta-Galerie) – thematisiert unmittelbar die Erfahrung des Hörens in Kriegszeiten. Es handelt sich um eine audiovisuelle Videoinstallation, in der zivile Flüchtlinge ihre Erfahrungen schildern, indem sie die

² Lijubow Morozowa, *Podczas wojny zamień się w słuch, tłum.*, Agata Pasińska, auf der Website von *Ukrainian Corridors*



Repeat After Me II, Installationsansicht, Polnischer Pavillon Biennale Arte 2024

© Jacopo Salvi / Archiv Zachęta

Umgebungsgeräusche nachahmen, denen sie während der russischen Invasion ausgesetzt waren. In einer Art unheimlicher und tragischer Karaoke laden sie das Publikum ein, diese Geräusche zu wiederholen, angeleitet von eigentümlichen Textpartituren, die auf den literarischen Interpretationen der mit den Gefahren des Krieges assoziierten Geräusche durch die Künstler*innen basieren – Donnergrollen, das Zischen von Geschossen und andere Geräusche. Die auf diese Weise dargestellte Erfahrung ist grundsätzlich unkommunizierbar und unübersetzbare – nur radikale, künstlerische Übersetzungen oder Annäherungen sind möglich, die die Sprache in einer in Futurismus, Dadaismus, Konstruktivismus und Konkretpoem verwurzelten Tradition aufbrechen. Die Situation ist zugleich tragisch und absurd.

Seit Jahren wird in den darstellenden Künsten darüber diskutiert, ob Erfahrungen durch aufgezeichnete Medien vermittelt werden können. *Repeat After Me II* ist ein eindrucksvolles künstlerisches Plädoyer für die Bedeutung der persönlichen Weitergabe von Erfahrungen. Gleichzeitig konzentrieren sich viele Kunstprojekte auf den Aufbau von Klangarchiven, die auf Feldaufnahmen und anderen Aufzeichnungen der Klanglandschaft basieren – wie beispielsweise Alevtina Kakhidzes visuelles Tagebuch, in dem die Künstlerin die Richtungen des russischen Artilleriefeuers grafisch darstellte, das sie im Februar und März 2022 aus den Vororten von Kyjiw hören konnte. Beide Werke zeigen, wie vielfältig

Dokumentationsformate sein können: Menschen selbst können als lebende Archive dienen, genauso wie Aufzeichnungen eine wichtige Dokumentation von Erfahrungen sein können.

Aus der Perspektive der Klangkunsttheorie lassen sich zwei einander ergänzende Aspekte unterscheiden, die sich gegenseitig nicht ausschließen. Erstens die archivarisch-dokumentarische Seite künstlerischer Aktivitäten, die auf den Aufbau von Sammlungen ausgerichtet ist, in denen Audiofragmente oder -serien zusammengestellt werden. Zweitens der Impuls, ein Klangdenkmal zu schaffen, eine künstlerische Interpretation der umgebenden Realität, die sich als narrativer Rahmen für ein ausgewähltes Thema präsentieren kann.

Heutzutage sind das Denkmal und das Archiv die beiden grundlegenden Elemente dessen, was ich als Audio-Memoralisierung bezeichnen möchte. Sie ergänzen sich oft gegenseitig und wirken auf verschiedenen

Die Klangarchive sind eine auditive Dokumentation der Gewalt, aber auch ein Zeugnis und Denkmal für den Widerstand.

Ebenen der projizierten Bedeutungen künstlerischen Schaffens – sowohl in Bezug auf die ferne Vergangenheit als auch in Bezug auf aktuelle Erinnerungen an Ereignisse und zeitgenössische Persönlichkeiten.

Das Gleiche lässt sich in der ukrainischen Klangkunstszene beobachten. Streams und Karten werden zu akustischen Zeugnissen. Die Klangarchive sind eine auditive Dokumentation der Gewalt, aber auch ein Zeugnis und Denkmal für den Widerstand der ukrainischen Kultur und Gesellschaft. In diesem Zusammenhang sind vor allem Kooperationen und Gemeinschaftsarbeiten rund um Feldaufnahmen sowie deren Archivierung und Streaming besonders erwähnenswert. Feldaufnahmen sind heute zu einem wichtigen Medium der zeitgenössischen ukrainischen Kunst geworden und bilden die Grundlage für Aktivitäten wie das multi-kollaborative Streaming-Projekt *Soundscapes. Listening.*:

- Museum für moderne Kunst in Odessa;
- die unabhängige Organisation Righteous Rechi;
- die Plattform Past/Future/Art, die sich dem kulturellen Gedächtnis widmet;
- die Künstlerkooperative Soundcamp;
- die internationale Initiative Acoustic Commons.

In Ausstellungen und Präsentationen dieser Art werden akustische Kartografien weitgehend von Kurator*innen gestaltet. Der Akt des Verbindens der einzelnen Punkte, die das Klangnarrativ bilden, wird entwickelt und erweitert. Persönliche Erfahrungen stehen stellvertretend für Orte

und komponieren gemeinsam die Karte als Klanglandschaften. *Listening* entstand aus einer Idee, die vor einigen Jahren geboren wurde, um die Veränderungen in der Klanglandschaft entlang der Küste des Schwarzen Meers festzuhalten. Im Laufe der Zeit entwickelte es sich jedoch zu einem akustischen Dokument der Veränderung von Klanglandschaften und der Auswirkungen der russischen Invasion auf die Umwelt im weitesten Sinne und wurde Teil eines größeren Projekts – *Land to Return, Land to Care* – das sich diversen künstlerischen Neinterpretationen von Kriegserfahrungen widmet. Die fünf beteiligten Künstler*innen – Maxim Ivanov (Dnipro), Viktor Konstantinov (Odessa), Kseniya Shcherbakova (Kyjiw), Ivan Skoryna (Kyjiw) und Kseniya Janus (Uschhorod) – repräsentieren verschiedene Orte in der Ukraine und bringen unterschiedliche Kriegserfahrungen mit.

Die Aufnahmen sprechen verschiedene Arten von Erinnerung und verschiedene Ebenen der Identität der teilnehmenden Künstler*innen an.³ Sie werden durch die Aktivität des Gehens vereint und erschaffen gemeinsam ein reichhaltiges Gewebe aus Klanglandschaften des Alltagslebens in Kriegszeiten. Das daraus entstandene Klangarchiv hat in einem speziellen Hörraum namens *Haus des Klangs* in Lemberg eine physische Heimat gefunden. Diese Einrichtung ist zu einem Zentrum für Diskurse über Klangstudien und Klangkunst geworden und dient als Veranstaltungsort für ortsspezifische künstlerische Projekte, die sich mit Akustik befassen – wie beispielsweise das Konzert *Graphic Improphase: Presentation* von Ostap Manuliak vom 10. Mai 2024.

Eine weitere Reihe von Installationen auf Basis von Tonaufnahmen wurde vom Kollektiv Ukho Music Agency kuratiert, die die Klänge Kyjiws vor dem Krieg der aktuellen Klanglandschaft der Stadt gegenüberstellte. Erinnerungen, die in bis ins Jahr 2011 zurückreichenden Aufnahmen festgehalten wurden, werden verschiedenen Elementen der aktuellen Klanglandschaft gegenübergestellt und bilden den Kern der audiovisuellen Installation *Kyiv Eternal* von Oleh Shpudeiko (Heinali). Archive mit Aufnahmen aus den Jahren 2022–2023, die zu einer akustischen Karte zusammengestellt wurden, bilden die Grundlage für Ian Spektors Projekt *Death in June*. Die gesamte Installationsreihe der Ukho Music Agency wurde zudem durch eine Auswahl von Heim- und Privataufnahmen aus den letzten Jahren bereichert. Bemerkenswert ist, dass *Kyiv Eternal* als narrativ strukturiertes Album veröffentlicht wurde und die Veröffentlichung von *Death in June* über das mit Ukho verbundene Label *kyiv.dispatch* geplant ist. Diese beiden unterschiedlichen Erzählungen über Erinnerungsräume befinden sich an der Schnittstelle zwischen auditiver Kartografie und Psychogeografie und wurden in Medien übersetzt, die potenziell überallhin mitgenommen werden können. Die Werke spiegeln deutlich die dringende Notwendigkeit wider, dem Impuls zu folgen, fragile und gefährdete Klangwelten zu archivieren.

³ Eine wichtige Frage ist beispielsweise: Hat die Person von einem Ort aus gestreamt, den sie als ihr Zuhause betrachtet, oder musste sie aufgrund von Putins Handlungen im Jahr 2014 oder nach der russischen Invasion ihr Zuhause verlassen?

Die Audiosphäre des Krieges verlangt danach, ausgesprochen oder herausgeschrien zu werden. Dies wird deutlich durch Kunstwerke, die, gewissermaßen sekundär, um eine auditive Ebene erweitert wurden – wie

beispielsweise die skulpturale Installation *I'm Fine*, die von der Initiative Ukraine Witness für das Burning Man Festival geschaffen wurde und der dann Vitaly Dejnega während des Festivals eine Klangkomponente hinzufügte.

Leslie Khomenkos auf Fotografien basierende Gemälde ihres Ehemanns Maks Robotov (der an der Front dient) wurden ebenfalls zusammen mit seiner Noise-Musik an Orten wie der Labyrinth-Galerie in Lublin ausgestellt.

Zeugnisse können auch in Form von Archiven oder Kollagen aus Aussagen, Geschichten und Reden vorliegen. Dies zeigt sich deutlich in einer Klanginstallation der Plattform Secondary Archive (einem Netzwerkarchiv, das sich der Kunst von Frauen in Mittel- und Osteuropa widmet), die 2022 für die *Manifesta 14* in Pristina entwickelt und später auch in Warschau präsentierte wurde. Das Netzwerk sammelte auf der Kosovo-Biennale Beiträge von fünfzig ukrainischen Künstlerinnen, darunter vierzehn Klangwerke, die nicht nur auf der *Manifesta*, sondern auch im Warschauer Observatorium für Kultur (WOK) gezeigt wurden.⁴

Der dokumentarische Aspekt von Werken, die auf Sprache und Text basieren, kann natürlich vermittelt werden; Zeugnisse können verarbeitet, transformiert, übersetzt und neu interpretiert werden, wie es bei Alisa Kobzars Komposition *The Ocean I Am* der Fall ist. Das Stück basiert auf Texten von Maria Kalesnikova, einer belarussischen Aktivistin und

- 4 Jana Bachynska, Tereza Barabash, Osana Chepelyk, Olia Fedorova, Li Golub, Ksenia Hnylyetska Alewvtin Kakhidze, Tetiana Kornieievva, Yulia Kosterewva, Yulia Krivvicz, Mria Kulikovska, Anna Manankina, Valeria Troubina, Anna Zwvagietsew



My Favourite Job, 2022, Regie: Sashko Protyah

prominenten Musikerin, die vom Lukaschenko-Regime inhaftiert wurde, und von Vasyl Stus, einem ukrainischen Dissidenten und Dichter und einer Schlüsselfigur der Shistdesiatnyky-Bewegung. Die von Viktoriia Vitrenko interpretierten Texte sind Teil von Kobzars elektronischer, räumlicher Komposition, die manchmal in Form einer Installation präsentiert wurde, zum Beispiel beim Audio Art Festival in Krakau, wo u.a. eine mehrwändige, multidirektionale und mehrkanalige Lautsprecherskulptur zum Einsatz kam. In dieser Arbeit schafft die Künstlerin eine Art ›subjektives

Der Kampf um kulturelle Unabhängigkeit ist
einer der wichtigsten Bereiche der kulturellen Front
in diesem Krieg.

kollektives Bewusstsein⁵, das in elektronische Klänge getaucht ist, die zwischen den verschiedenen Kanälen hin- und herfließen – ein Klangmeer aus Erinnerung und Identität. Die von Vitrenko interpretierten Texte tauchen gelegentlich aus den Tiefen des Denkens auf, als würden sie an die Oberfläche des Bewusstseins schwimmen.

Ein Klangdokument kann fast ungewollt entstehen, wie beispielsweise Sashko Protyahs Dokumentarfilm *My Favourite Job*. Der Film begleitet Menschen, die sich im Frühjahr 2022 hinter die Frontlinie in Richtung Mariupol begeben. Die Tonspur des Dokumentarfilms bildet eine entscheidende, wenn auch potenziell retraumatisierende Dimension des Werks. Als der Film im Rahmen einer Ausstellung während der *Survival Art Review* in Wrocław (2023) präsentiert wurde, habe ich ihn daher auch vor allem als Klangwerk erlebt. Besonders gefallen hat mir seine Platzierung – der Film wurde in einem separaten Raum gezeigt, nicht weit entfernt von anderen Werken, mit einer lauten, gut hörbaren Tonspur.

Im Gegensatz dazu kann ein Klangdenkmal nicht nur die Aufnahmen selbst, sondern auch die mit ihnen verbundenen Objekte umfassen. Ein hervorragendes Beispiel dafür ist Zhanna Kadyrovas *Instrument* (2024), eine Orgel, die größtenteils aus wiederverwendeten Raschismus-Granathülsen konstruiert wurde. Das in Zusammenarbeit mit dem Pinchuk Art Centre entstandene Werk ist ein Klangskulptur-Instrument in der Tradition der Brüder Baschet und Harry Bertoia. Das Instrument ist Teil einer umfassenderen Werkserie von Kadyrova, die auf Objekten basiert, die Spuren der Zerstörung durch den Krieg tragen (siehe die Ausstellung *Unexpected*). Es hat jedoch eine gigantische Dimension und ist ebenso ein Installationsmonument wie ein Manifest der zeitgenössischen ukrainischen Kultur – ein Werk, das aus Gewalt entstanden ist, aber deren Überreste kreativ wiederverwendet.

⁵ akobzar.mur.at/
installations/
oceaniam/

Identität

Ein bedeutender Teil der zeitgenössischen ukrainischen Klangwerke konzentriert sich auf die Erforschung der ukrainischen Geschichte, Kultur und Identität. Diese Werke stehen, zumindest in gewissem Maße, auch im Zusammenhang mit dem Krieg, vor allem im Kontext des umfassenderen imperialen Kampfes, den das russische Regime gegen die Kultur der Ukraine führt. Der Kampf um kulturelle Unabhängigkeit ist einer der wichtigsten Bereiche der kulturellen Front in diesem Krieg. Ukrainische Institutionen arbeiten gemeinsam mit Intellektuellen und Künstler*innen aktiv daran, veraltete russische imperiale Narrative rund um die ukrainische Kultur zu demontieren. Infolgedessen ist die Positionierung der Ukraine und ihrer Kultur innerhalb der Diskurse über die Zeit nach der Unabhängigkeit, der Kolonialzeit und der Postkolonialzeit zu einem der zentralen Themen der zeitgenössischen ukrainischen Kulturpolitik geworden. Im Bereich der Musik- und Klangforschung wird dieses Thema unter anderem von Anna Kwyl am Institut für Sonologie am Königlichen Konservatorium in Den Haag untersucht.

Kulturelle Einrichtungen nutzen heute zunehmend Klang als Mittel zur Gestaltung von Ausstellungsnarrativen, wodurch die Grenzen zwischen Sounddesign und Klangkunstinstallationen verschwimmen. Internationale Ausstellungen sind in den letzten Jahren zu einem besonders wichtigen Instrument der ukrainischen Kulturpolitik geworden – sowohl im Inland als auch im Ausland. Infolgedessen wurde ein Großteil der betreffenden Werke dort gezeigt, wo ukrainische kulturpolitische Institutionen besonders aktiv sind. Viele dieser Ausstellungen werden auch von eigens dafür komponierten Werken begleitet, die an der Grenze zwischen zeitgenössischer oder unabhängiger Musik und Post-Ambient-Sounddesign angesiedelt sind. Für die Wanderausstellung *Ukraine In Miniature*, die das kulturelle Erbe des Landes präsentiert, entwickelten 29 (!) Komponist*innen, Musiker*innen und Klangkünstler*innen gemeinsam eine Klangkollage. Die Ausstellung, die sich um 3D-Modelle ausgewählter Denkmäler aus verschiedenen ukrainischen Städten dreht, präsentiert diese Kompositionen als Ambient-Soundtracks und versucht gleichzeitig, einen musikalischen Dialog mit der Architektur herzustellen.⁶ Die Ausstellung kann auch online angehört werden.

In diesem Text kann nur eine kleine Auswahl an Kompositionen behandelt werden, aber es lohnt sich, einige Ansätze hervorzuheben, die eine klangliche Beziehung zu bestimmten Orten herstellen sollen. Einige der eingeladenen Künstler*innen machen zu diesem Zweck Anleihen bei Folklore und Volkstraditionen (z.B. Zoltan Almashi, Jehor Litvinov), während in einigen elektronischen Kompositionen akustische Anspielungen auf bestimmte Orte gemacht (z.B. Olesia Onykijenko alias NFNR, Sashko Dolhyj) oder Feldaufnahmen verwendet werden (z.B. Veronika Kanishcheva). Hanna Bryzhata (The Bryozone Project) schuf einen fiktiven Soundtrack für ein Computerspiel über den sogenannten Vitautas-Turm

⁶ Bezeichnenderweise entstanden im Rahmen des Projekts *Pandemic Polish-Ukrainian Media Space* sehr interessante Kompositionen zu hochaktuellen Themen (darunter beispielsweise Auszug aus dem Erd-Tagebuch von Kobzar). Das Projekt gab den Anstoß für klangliche Erkundungen, die sich auf Gesundheit, den Körper oder sogar Isolation konzentrierten, sowie auf weiter gefasste Themen wie Ökologie und sogar die Weltwirtschaft. Ein großer Teil der ukrainischen Projektteilnehmer*innen schuf Werke, die in den Bereich zeitgenössische Musik, experimentelle Elektronik und Klangkunst fallen.



Installation »Die Stadt« von Georgij Potopalski

in der Region Cherson. Besonders beeindruckt hat mich ein Stück von Yana Shliabanska, das dem Wasserturm in Winnyzja gewidmet ist, einem ikonischen Teil der Klanglandschaft der Stadt, der als Uhr fungiert. Shliabanskas Komposition basiert auf der Dekonstruktion der Geräusche der Stadtuhren (das Ticken des Uhrwerks, Glockenklänge) und schafft eine rhythmische Struktur aus sanft gemurmelten Klangarten-

fakten, die einen Eindruck davon vermitteln, wie der Turm den Rhythmus des sozialen Lebens prägt.

Ein ähnliches Beispiel für die Gestaltung der akustischen Ebene einer Ausstellung zum Thema Kulturerbe ist die Zusammenarbeit zwischen George Potopalsky und dem Dovzhenko Film Centre. Potopalsky konzipierte eine Installation, die sich mit den Klängen moderner Metropolen befasst und als akustischer Hintergrund für den Teil der Ausstellung dient, der filmischen Darstellungen der Stadt und des städtischen Lebens in den 1920er und 1930er Jahren gewidmet ist. Darüber hinaus entwickelte Potopalsky zusammen mit Alla Zagaykevych eine weitere Klanginstallation, die sich mit den klanglichen Durchbrüchen im Kino auseinandersetzt. Für diese Installation wurde die Filmmusik von Yuli Mejtus für *Kira Kiralina* (1927) von Boris Glagolin bearbeitet und erweitert.

Die gesamte Ausstellung ist eine Neuinterpretation der Geschichte der ukrainischen Filmindustrie im Kontext der sowjetischen Transformation der Zwischenkriegskultur. Zeitgenössische Klanginstallationen fungieren als moderne Klangessays, die etablierte Narrative neu definieren und den Schwerpunkt verlagern, indem sie Schlüsselpersonen in den Filmen dieser Zeit Kausalität zuschreiben und gleichzeitig den narrativen Rahmen rekonfigurieren. Das ist nur ein Beispiel für die zeitgenössischen Narrative der musealen Dekolonialisierung, die heute in Kulturinstitutionen in der ganzen Ukraine zum Vorschein kommen.

Jenseits der »Lokalität«

Die Platzierung der Kategorie »lokale Themen« (z.B. kulturelle Identität und aktuelle Konflikte) ins Zentrum der Kreativität birgt die Gefahr, dass Kunst zu sehr in Schubladen gesteckt und auf ausgewählte Narrative reduziert werden kann.

Bei der Suche nach Klangkunstwerken, die unterschiedliche Aspekte integrieren, stößt man immer wieder auf einen bereits erwähnten Namen: Alisa Kobzar, eine mit der Universität Graz verbundene Komponistin, Klangkünstlerin, Designerin und Spieleprogrammiererin. Kobzar ist eine vielseitige Künstlerin, die sich transdisziplinären und kollektiven Projekten widmet, darunter auch Klangarbeiten. In ihren Werken behandelt sie

Die Platzierung der Kategorie ›lokale Themen‹ (z.B. kulturelle Identität und aktuelle Konflikte) ins Zentrum der Kreativität birgt die Gefahr, dass Kunst zu sehr in Schubladen gesteckt und auf ausgewählte Narrative reduziert werden kann.

Themen wie Migration, das Anthropozän und die Klimakatastrophe (*The Anthropocene Maze*, privates Netzwerk) und schafft gleichzeitig abstrakte, resonante Klangräume. Sie beschäftigt sich mit einigen der ›universellen‹ Themen der Gegenwart und produziert Werke, die sich auf Klang, Hören und Architektur konzentrieren.

Verständlicherweise ist Migration ein immer wiederkehrendes Thema, und hier überschneidet sich persönliche Erfahrung mit einer der drängendsten Fragen der Moderne. Es findet sich beispielsweise in Anna Chwyls Hörspaziergängen *Kyiv—Den Haag—Kyiv—Den Haag* (2023) und *Still Present As You Notice Its Absence* (2024), in denen die Künstlerin ihre Position als Einwanderin problematisiert, die sozusagen ›von außerhalb‹ niederländischen Städten zuhört.

Ein wichtiger Strang der Experimente mit autotelischer Klangkunst ist seit vielen Jahren in der ukrainischen Independent-Musik verwurzelt, insbesondere in der elektronischen Musik. Das Label Kvitnu von Dmytro Fedorenko (ehemals Kotra, heute hauptsächlich Variat) und Kataryna Zawołoka (Zavoloka) spielt dabei eine wichtige Rolle. Das beste Beispiel für Kvitus konzeptionellen Ansatz in Bezug auf Elektronik und Klang im digitalen Zeitalter findet sich nicht unbedingt im beeindruckenden Katalog des Labels (der Alben von Pan Sonic und Muslimgauze umfasst), sondern vielmehr in seiner jüngsten Veröffentlichung: *SILENCE* (2020), ein Werk voller Stille und einer sich endlos wiederholenden Struktur. Der Kern dieser Veröffentlichung ist nicht der Klang selbst, sondern das begleitende künstlerische Manifest von Kotra und Zavoloka, das die Stille zum primären Inhalt erhebt.

Ähnliche Versuche, eine Klangkunst zu entwickeln, die den Klang selbst als künstlerisches Material behandelt, finden sich beispielsweise in den räumlichen Kompositionen von Anna Arkushina, Anna Chwyl und Jana Szliabanska sowie in den Konzert-Klangkunst-Aktivitäten des bereits erwähnten *Haus des Klangs* in Lemberg. Eine Schlüsselfigur in der Entwicklung dieser Art von Mehrkanalkompositionen war und ist Zagaykeyvych.

Bezeichnenderweise (und wie bereits im Zusammenhang mit dem *Soundscapes.Listening*-Projekt erwähnt) haben einige Künstler*innen ältere Werke neu kontextualisiert, um ihnen als Reaktion auf eigene Erfahrungen neue Bedeutung(en) zu verleihen. Ein Beispiel dafür ist *Stay in Touch* von Maryna Khrypun und Valerie Karpan (2019–2023), das sich im Laufe

Jedes Klangwerk wird von Anfang an als Zeugnis
der ukrainischen Kultur ›mobilisiert‹.

der Jahre in Wrocław immer weiter entwickelt hat. Ursprünglich als taktiles Objekt konzipiert – ein Tisch, der transsensorische und transmediale Geschichten über das zeitgenössische städtische Leben vermitteln soll –, dient es als eine Art haptische Schnittstelle, die in ein Werk der bildenden Kunst eingebettet ist, aber über auditive Erzählungen funktioniert. Der Schwerpunkt lag auf der Inklusivität für blinde Menschen, wobei die haptisch-auditive Erfahrung im Bereich des nicht-normativen Hörens (*auditive Vielfalt*) positioniert wurde. Das Objekt selbst, eine Tisch-Skulptur-Schnittstelle, entstand in Zusammenarbeit mit der MiserArt Foundation, die mit Menschen arbeitet, die Obdachlosigkeit erlebt haben. Erst



Das Ticket in die erste Reihe; eine Visualisierung im Rahmen von *Ukrainian Corridors*

nach der russischen Invasion wurden Aufnahmen aus verschiedenen Orten der Ukraine integriert, wodurch das Werk um eine weitere auditive Ebene erweitert wurde. Als die interaktive Installation 2023 im NFM im Rahmen der 20. WRO Media Art Biennale ausgestellt wurde, wurde meine Wahrnehmung des Werks stark von diesen neuen Kontexten geprägt.

Mittlerweile hat sich das Konzept einer multisensorischen, interaktiven Installation, d. h. einer Instrumentenschnittstelle, die eine durchdachte Bibliothek hochgeladener Klänge steuert, zu etwas entwickelt, das auch langfristig das Potenzial hat, zu beeindruckenden Resultaten zu führen. Ein ähnlicher Ansatz findet sich in der kollektiven Klangkunstarbeit *VERBOVA* (2018) von Shliabanska, Tetyana Khoroshun, Liuba Plavskaya und Ostap Kostyuk. Dabei handelt es sich um eine räumliche, vielleicht topophone, interaktive Klanginstallation mit mehreren Lautsprechern – eine Art Umgebung, in der sich das Publikum auf ausgelegten Holzplanken bewegt und dabei bearbeitete Aufnahmen aus dem Wald des Nationalparks Holosiiv in Kyjiw auslöst. In diesem Fall wurden möglichst lokale Klänge für eine Selbstreflexion über den Klang des digitalen Zeitalters verwendet – bearbeitet, gekürzt und dann zu Spuren arrangiert, genau wie das in der Arbeit verwendete Holz. Es ist ein Werk, das eher im Dialog mit den klassischen (Proto-)Klangkunstwerken des Konzeptualismus steht, wie zum Beispiel *The Box with the Sound of Its Own Making* von Robert Morris.

Die ukrainische Kultur beschäftigt sich ständig mit den ›großen‹ und ›universellen‹ Themen der Gegenwart und erkundet verschiedene Medien, Formen und Künste auf modernistische Weise. Seit mehr als einem Jahrzehnt – und insbesondere seit Februar 2022 – wurde diese Erkundung jedoch von der drohenden Aussicht auf Krieg beeinflusst. Das gesamte Ausmaß der russischen Aggression – die unter anderem in der Ablehnung der ukrainischen Kultur begründet liegt – bedeutet, dass jedes Klangwerk sozusagen von Anfang an als Zeugnis der ukrainischen Kultur ›mobilisiert‹ wird. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Antoni Michnik ist Wissenschaftler im Bereich der Sound Studies, Performer, Kurator, Gründungsmitglied des Kollektivs Grupa ETC, ehemaliger Redakteur des Magazins Glissando, derzeitiger Redakteur bei Konteksty. Er verfasste seine Doktorarbeit über die Audiosphäre des Ersten Weltkriegs und forscht derzeit auf dem Gebiet der Pneumakustik.

Festivalkritik als Selbstdiagnose

Zur Kritikpraxis an zeitgenössischen Musikfestivals
am Beispiel der MaerzMusik 2025

MOONSUN SHIN

Wer mehrere Rezensionen zu einem Festival liest, kann leicht den Eindruck gewinnen, dass von unterschiedlichen Festivals die Rede gewesen ist. Noch irritierender wird dieser Eindruck, wenn man das Festival selbst nicht besucht hat und vollständig auf die Texte der Kritiker*innen angewiesen ist. Dass Kritiken zu verschiedenen Urteilen gelangen, ist weder neu noch erklärungsbedürftig. Auffällig ist jedoch, dass sich die Differenzen nicht erst in Urteilen oder Interpretationen zeigen, sondern bereits darin, was überhaupt als Gegenstand der Kritik erscheint. Und so entsteht eine Vielzahl unterschiedlicher Bilder eines Festivals. Ist die Lektüre von Festivalkritik dennnoch sinnvoll? Der folgende Text geht dieser Irritation nach, indem er die gegenwärtige Praxis der Festivalkritik beobachtet.

Festivals spielen in der aktuellen Musikkritik zeitgenössischer Musik eine besondere Rolle. Abgesehen davon, dass einige Festivals selbst journalistische oder diskursive

Programme anbieten, bilden große und kleinere Festivals – neben Opernproduktionen – gegenwärtig die am häufigsten behandelten Gegenstände der Musikkritik. Als Gegenstände der Kritik sind Festivals jedoch keine leicht überschaubaren Einheiten: In einem Festival verdichten sich kuratorische Setzungen, ästhetische Entscheidungen, Werke und deren Aufführungen zu mehrschichtigen Konstellationen, die spezifische Diskursräume erzeugen. Diese Komplexität macht eine vollständige Abbildung eines Festivals kaum möglich, was allerdings ebenso wenig erstrebenswert ist, und zwingt jede Kritik in besonderem Maße zu Auswahlentscheidungen. Auswahl ist dabei nicht als eine bloße pragmatische Notwendigkeit zu verstehen, sondern als ein strukturierender Akt, durch den das Festival in eine bestimmte Darstellung überführt wird.

Das Festival MaerzMusik aus dem Jahr 2025 bietet für diese Beobachtung ein besonders geeignetes Feld. Mit seiner Dauer von zehn Tagen, der Vielzahl an Konzerten und

Formaten sowie dem umfangreichen Festivalmagazin und dem groß angelegten Diskursprogramm gehört es zu den dichtesten Festivals im deutschsprachigen Raum. Gerade diese Dichte und Unübersichtlichkeit führt dazu, dass die im selben Jahr erschienenen vier Rezensionen auffallend unterschiedliche Schwerpunkte und Haltungen erkennen lassen. Ausgehend von diesen Texten richtet sich der Blick im Folgenden auf die Weise, in der Festivalkritik ihr Objekt unterschiedlich rekonstruiert.



Die vier MaerzMusik-Kritiken zum Nachlesen

Auswahl und Rekonstruktion

Obwohl Musik selbstverständlich den Kern der Musikkritik bildet, ist es im Kontext von Festivals eher die Ausnahme, wenn eine Kritik ausschließlich einzelne aufgeführte Werke behandelt. Die zeitliche Verdichtung künstlerischer Ereignisse sowie die Überlagerung ästhetischer, kuratorischer und diskursiver Ebenen verschieben den Fokus der Kritik häufig auf Programme, thematische Linien oder Erfahrungszusammenhänge.

Vor diesem Hintergrund bildet die Rezension von Clemens Haustein (FAZ) eine Ausnahme, weil hier das Festival primär über einzelne Werke bzw. Performances erschlossen wird. Auf dem Prüfstand stehen sieben Arbeiten, wobei der Fokus weniger auf programmatischen Zusammenhängen als auf der formalen Beschaffenheit der einzelnen Werke liegt. Wiederholt kritisiert der Rezensent die schwache oder nicht sinnstiftende Form der Werke, was schließlich zu einer weiter gefassten Festival- und Kritik gegenwärtiger

Wo der Atem spricht

BERICHT

MaerzMusik 2025 unter der Leitung von Kamila Metwaly

ästhetischer Tendenzen ausgeweitet wird: »Dass solche Klangkunst von einem aufmerksam und kritisch beteiligten Hörer eigentlich nichts wissen möchte, gehört zu den ganz aktuellen Aspekten an diesem Festivalauftakt. Da spiegeln sich allgemeine Tendenzen des Zeitgeistes [...].«

Durch diese klar werkzentrierte Fokussierung erscheint das Festival weniger als kuratiertes Ganzes denn als institutioneller Rahmen, in dem einzelne Werke aufgeführt und geprüft werden. Charakteristisch ist dabei die Konsequenz der Auswahl: Aus der Konzentration auf vier Konzerte an zwei von zehn Festivaltagen entsteht ein Gesamtbild, während große Teile des Programms sowie andere Aspekte des Festivals beinahe unerwähnt bleiben. Diese Auslassung wird nicht explizit thematisiert, fungiert jedoch durch ihr Ausmaß und die durchgängig negative Urteile als Unterstatement, das das Festival als Ort formaler Defizite und ästhetischer Erschöpfung rekonstruiert.

Einen deutlich anderen Schwerpunkt setzt der Text von Monika Pasiecznik (NZfM). Hier stehen nicht einzelne Werke, sondern die Interpretation des Festivalprogramms im Zentrum. Ausgehend von der programmatischen Ordnung – etwa nach Besetzungen wie Stimme und Blechbläser – sowie von Leitbegriffen wie Atem oder Körperlichkeit versucht der Text, die kuratorischen Zusammenhänge zwischen den ausgewählten Werken zu illustrieren.

Im Fokus stehen dabei weniger die ästhetischen Eigenschaften der Werke als vielmehr der Versuch, aus den behandelten Arbeiten heraus ein übergeordnetes Bedeutungsgefüge zu rekonstruieren. Die einzelnen Werke und Konzerte sowie deren Themen wie Krieg,

Körperlichkeit oder Meditation fungieren als Bausteine einer programmatischen Argumentation, die zur Interpretation des Festival als Ganzem zusammengeführt werden, »dass wir müde, verängstigt und hilflos sind und ein tiefes Aufatmen brauchen – ein Eintauchen in sinnliche Erfahrungen, die unmittelbare Kraft des Klangs,

nahezu vollständigen Erfassung der besuchten Konzerte. Die Rekonstruktion des Festivals erfolgt damit über eine sequenzielle Aneinanderreihung von Konzerterlebnissen. Die Kritik oszilliert entsprechend zwischen Beschreibung,

Diese Werke wollen keinen kritischen Hörer

Da kann einem übel werden: Berlins Maerzmusik gibt sich woke, ist aber in Fragen künstlerischer Form ratlos

das Gefühl der Gemeinschaft und eine Art Verzauberung, die uns zumindest für einen Moment zur Ruhe kommen lässt.«

Eine ausbalancierte Perspektive zeigt sich in der Rezension von Hannah Otto (Musiktexte Online). Anders als in der werkzentrierten Fokussierung von Haustein oder der programminterpretierenden Perspektive von Pasiecznik werden hier Programm, einzelne Konzerte und Werke gleichermaßen berücksichtigt. Das Festivalprogramm wird dabei

Werke werden nicht lediglich als musikalische Objekte, sondern als performativ Ereignisse wahrgenommen.

explizit als kuratorisches Statement interpretiert – als »eine Abkehr vom bloß Spektakulären, eine Hinwendung zum Fragilen und Widerständigen« – und dient als Orientierungsfolie der Rezension.

Zugleich behandelt der Text im Verhältnis zu den anderen Rezensionen eine große Zahl von Konzerten und Werken. Diese werden überwiegend einzeln, aber teils konzertbezogen beschrieben, zugleich jedoch durch Überschriften zu größeren thematischen Einheit gebündelt, über die dem Festivalprogramm jeweils eine Deutung zugeschrieben wird. Hier spielt Auslassung kaum eine Rolle. Gerade daraus ergibt sich der Eindruck einer

Bewertung und Erfahrungsprotokoll. Kohärenz entsteht schließlich weniger aus dem interpretierten kuratorischen Statement als aus der kontinuierlichen Fortschreibung der Wahrnehmung.

Eine nochmals anders gelagerte Perspektive wählt schließlich die Rezension von Anna M. Heslop (Positionen). Ausgangspunkt ist auch hier – ähnlich wie im Text von Pasiecznik – eine Analyse des Festivalprogramms, das nach Besetzungen wie Stimme, Blechbläsern und Schlagzeug gegliedert wird. Entscheidend ist jedoch, dass aus dieser »seltsame[n]

Mischung« ein übergreifendes Thema ›Atem‹ herausgearbeitet wird. Dieses Leitmotiv fungiert zunächst als Deutungsangebot für die ästhetischen Erfahrungen, zugleich aber auch als rekonstruktives Instrument, mit dem das Festival als Ganzes neu gelesen wird und die behandelten Gegenstände gezielt ausgewählt werden. Heterogene Konzerte und Werke werden so in einen gemeinsamen Erfahrungszusammenhang überführt.

Charakteristisch für diese Perspektive ist, dass der Fokus konsequent auch auf Performance und Körperlichkeit gelegt wird. Entsprechend werden Werke nicht lediglich als musikalische Objekte, sondern als

performative Ereignisse wahrgenommen. So zeigt sich dies daran, dass ein komponiertes Stück zunächst als Performance eines Musikers beschrieben wird. Auch in den übrigen Fällen rückt die Körperlichkeit der Ausführenden in den Vordergrund. Die Rekonstruktion des Festivals erfolgt folglich nicht über programmatische Argumente oder diskursive Rahmungen, sondern über eine Abfolge von performativen Situationen.

Implizite Hörhaltungen und Erwartungen

Die bislang beobachteten unterschiedlichen Formen der Auswahl und Rekonstruktion machen sichtbar, wie stark das Bild eines Festivals variieren kann. Diese Differenzen zwischen den Rezensionen lassen sich jedoch nicht allein aus den gewählten Gegenständen sowie Fokussierungen erklären. Denn jede Form der Auswahl und Rekonstruktion setzt bereits eine bestimmte Weise des Hörens voraus.

Wie man bei der Begegnung mit einem Werk eine Beziehung zwischen dem Werk und dem hörenden Ich einstellt, ist auch der Besuch eines Festivals von einer grundlegenden Justierung geprägt. Hörer*innen bewegen sich zwischen eigenen Erwartungen, Vorerfahrungen und den impliziten Hör- und Besuchsmodellen, die durch Programm, Orte, Formate und kuratorische Setzungen vorgezeichnet sind. Diese Justierung wirkt entscheidend darauf ein, was überhaupt als relevant wahrgenommen und schließlich zum Gegenstand des Hörens – und somit der Kritik – wird und wie aus fragmentarischen Beobachtungen ein Gesamtbild rekonstruiert wird. Festivalkritiken unterscheiden sich daher nicht nur durch das, was sie hören, sondern auch durch die Weise, wie sie hören.

Besonders deutlich wird dies dort, wo ähnliche Beobachtungen in den Rezensionen auftauchen, jedoch mit grundlegend

unterschiedlichem Ton. Sowohl Clemens Haustein als auch Monika Pasiecznik diagnostizieren eine ästhetische Situation, in der »auf Sprachlichkeit und Gestik von Musik verzichtet wird und nur noch das Phänomen des Klangs [...] im Vordergrund steht« (FAZ) oder »ein Eintauchen in sinnliche Erfahrungen, die unmittelbare Kraft des Klangs [...] und eine Art Verzauberung, die uns zumindest für einen Moment zur Ruhe kommen lässt«, (NZfM) möglich ist. Während Haustein diesen Befund aus der Perspektive eines kritisch distanzierten strukturellen Hörens formuliert und darin ein Symptom ästhetischer Erschöpfung erkennt, dominiert bei Pasiecznik eine interpretativ anschlussfähige Haltung. Hier wird der scheinbar kritikunfähige Klangmoment als Möglichkeit eines intensiven sinnlichen Erlebens gelesen, das wiederum mit gegenwärtigen gesellschaftlichen und globalen Stimmungen in Verbindung gebracht wird.

Eng mit diesen unterschiedlichen Hörhaltungen verknüpft ist die Frage, welches Modell von Festival ein Text implizit entwirft. Wird MaerzMusik als Abfolge einzelner Konzerte verstanden,

EIN TIEFES AUFATMEN
MAERZMUSIK BERLIN: «TOWARDS SONIC MANIFOLDS»

die jeweils einer werkbezogenen Prüfung unterzogen werden, als kuratiertes Programm mit thematischer Klammer oder als situativer Erfahrungsraum? Die Rezensionen geben darauf unterschiedliche Antworten. Werkzentrierte Perspektiven setzen ein strukturelles, kritisch distanziertes Hören voraus, in dem einzelne Werke ihre Präsenz rechtfertigen müssen. Programm- oder situationsbezogene Zugriffe hingegen verstehen Konzerte und Werke primär als Teile eines größeren Zusammenhangs, dessen Bedeutung sich erst im Verlauf des Festivals entfaltet.

Was leistet Festivalkritik heute?

Was lässt sich aus diesen Beobachtungen für die gegenwärtige Praxis der Festivalkritik zeitgenössischer Musik ableiten? Betrachtet man die analysierten Rezensionen in ihrer Gesamtheit, so zeigt sich eine Verschiebung der Kritikfunktion. Festivalkritik fungiert heute häufig nicht mehr primär als urteilende Instanz, die mit gewisser Distanz Werke, Aufführungen und kuratorische Setzungen prüft, sondern eher als eine Praxis des Mit-Hörens, die sich inmitten der ästhetischen Situation verortet und deren Wirkungen beschreibt bzw. interpretiert. Das zentrale Anliegen der Kritik richtet sich dabei auf die Frage, wie gehört wird und gehört werden kann.

Diese Verschiebung lässt sich vor allem in dem wiederkehrenden erzählerischen Mittel finden, bei dem Äußerungen anderer Besucher*innen aufgegriffen in die Beschreibung integriert werden. So wird etwa ein »Besucher aus Sachsen« zitiert, der das Gehörte als »den Zahnarztbohrer, aber auch das startende Flugzeug« beschreibt (FAZ), oder es wird auf Kommentare verwiesen, die die Autorin »auf den Toiletten des Radialsystems neben mir« gehört habe (MTO). Damit positionieren sich die Kritiker*innen selbst als Mit-Hörende unter anderen. Kritik spricht nicht mehr von oben herab, sondern aus der Situation heraus.

Diese Haltung korrespondiert mit einer ästhetischen Praxis, in der Musik zunehmend als situativ, performativ und kontextabhängig verstanden wird. Wo das Werk nicht mehr als autonomes, in sich geschlossenes Objekt erscheint, verliert auch die rein strukturelle Werkprüfung an Plausibilität. An ihre Stelle tritt die Beschreibung von Erfahrungsräumen und relationalen Bedeutungen.



Vor diesem Hintergrund lässt sich Festivalkritik als eine Form des Modellversuchs begreifen. Sie ist weder bloßer Bericht über ein Ereignis noch lediglich subjektives Erlebnisprotokoll. Vielmehr entwirft sie implizite ambivalente Modelle des Hörens, indem sie auswählt, gewichtet und rekonstruiert. Kritiker*innen modellieren nachträglich das-selbe Festival auf unterschiedliche Weise:

als Abfolge von Werkprüfungen, als kuratiertes Programm oder als Erfahrungsraum. In diesem Sinne übernimmt Festivalkritik eine sekundäre kuratorische Funktion, in der Program-

me nicht nur beschrieben, sondern als mögliche Hörzusammenhänge erfahrbar gemacht werden.

Ist die Lektüre von Festivalkritik dennoch sinnvoll? Gerade weil sie weniger eindeutige Urteile liefert, liegt ihre Bedeutung nicht mehr in der Setzung verbindlicher Maßstäbe, sondern in der Offenlegung von Perspektiven. Die Vielfalt der Kritiken verweist nicht auf Beliebigkeit, sondern auf die Ambivalenz eines Feldes, in dem unterschiedliche Hörrhaltungen nebeneinander bestehen. ■

Moonsun Shin bewegt sich aus einer musikwissenschaftlichen Perspektive zwischen Schreib- und Hörpraxis zeitgenössischer Musik. Er schreibt regelmäßig Kritiken für Positionen und ist kuratorisches Mitglied des project ensemble morph.

Die Kritiken

- Clemens Haustein, »Diese Werke wollen keinen kritischen Hörer«, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.03.2025, S. 11
- Hannah Otto, »Wo der Atem spricht«, MusikTexte-Online 7, 04/2025
- Anna M. Heslop, »MaerzMusik«, Positionen – Texte zur aktuellen Musik 144, 03/2025, S. 110–111
- Monika Pasiecznik, »Ein tiefes Aufamen«, Neue Zeitschrift für Musik, 02/2025, S. 67

SPORR

Festival For Contemporary
Music & Soundart

April 22 - 26
2026

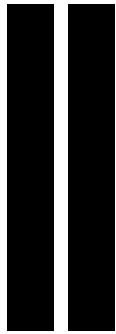
Aarhus, DK
sporfestival.dk



**Alexandra Hallén – Anna Thorvaldsdottir – Connor McLean
defunensemble – Jeppe Ernst – Lisa Streich – Ly Tran
Nyokabi Kariuki – Michael Hope – Scenatet
Simon Steen-Andersen – Tomoko Sauvage – Yarn/Wire**

and many more

SPECIAL



Denktagebuch Portbou Teil 2

von Rosa Klee



► Track 13-27 zum Anhören beim Lesen, Kopfhörer empfohlen

*Was bisher geschah: Musiker*in und Antifaschist*in Rosa Klee ist, unterstützt vom Goethe-Institut, nach Portbou gereist, an die spanisch-französische Grenze. Unüberhörbar dort: Die Geschichte/n von Flucht über die Berge (in verschiedene Richtungen!) und der Sturm des Fortschritts, auch genannt Tramuntana. Sie hat bereits einige Zeit im Walter-Benjamin-Monument verbracht, das ihr langsam aber sicher zu einem säkularen Kult-Ort wird [nachzulesen im Positionenheft #145]. Zuletzt saß sie im Zug nach Barcelona, in dem sie nicht die Notbremse zog – vielleicht weil ihr Beutel Verantwortung trug. Es geht zur lang erwarteten Benjamin-Oper, die am Liceu – soweit wie die Semperoper – aufgeführt werden soll. Aber hört selbst:*

DIE OPER

Ewiger Handy-Klingelton! c g c f, e c e d. Dreiviertel Takt. Achtel, zwei 16tel, halbe. Und Fächer überall! Ist ja auch heiß. Interessante Rhythmen. Poly-.

Diese beiden Klänge sind erstmal das einzig Interessante/Störende. Der Rest ist unfassbar klassisch, angepasst an das Haus [Liceu Barcelona, DAS Opernhaus]. Btw: Vor circa 100 Jahren hat wohl ein Anarchist eine Bombe hier ins Foyer geworfen – weil das der Hort der Bourgeoisie war... und heute? Diese Oper ist die Erzählung über Radikalität als Altherrenwitz, wow, wie mutig, Sex auf dem Küchentisch, Benjamin als patriarchales Arschloch, verklemmter Nerd, Incel im Grunde. Dora als Hausmütterchen, die nicht denkt (so sieht es auch ihr Sohn), Scholem als Moralwächter. Schweres Parfum liegt in der Luft, Abendkleider. Was ist das hier? Was hatte ich erwartet? Wer schafft es mit diesem Thema »Benjamin« in so ein Opernhaus, und mit was für einer Art »zeitgenössische Musik«?

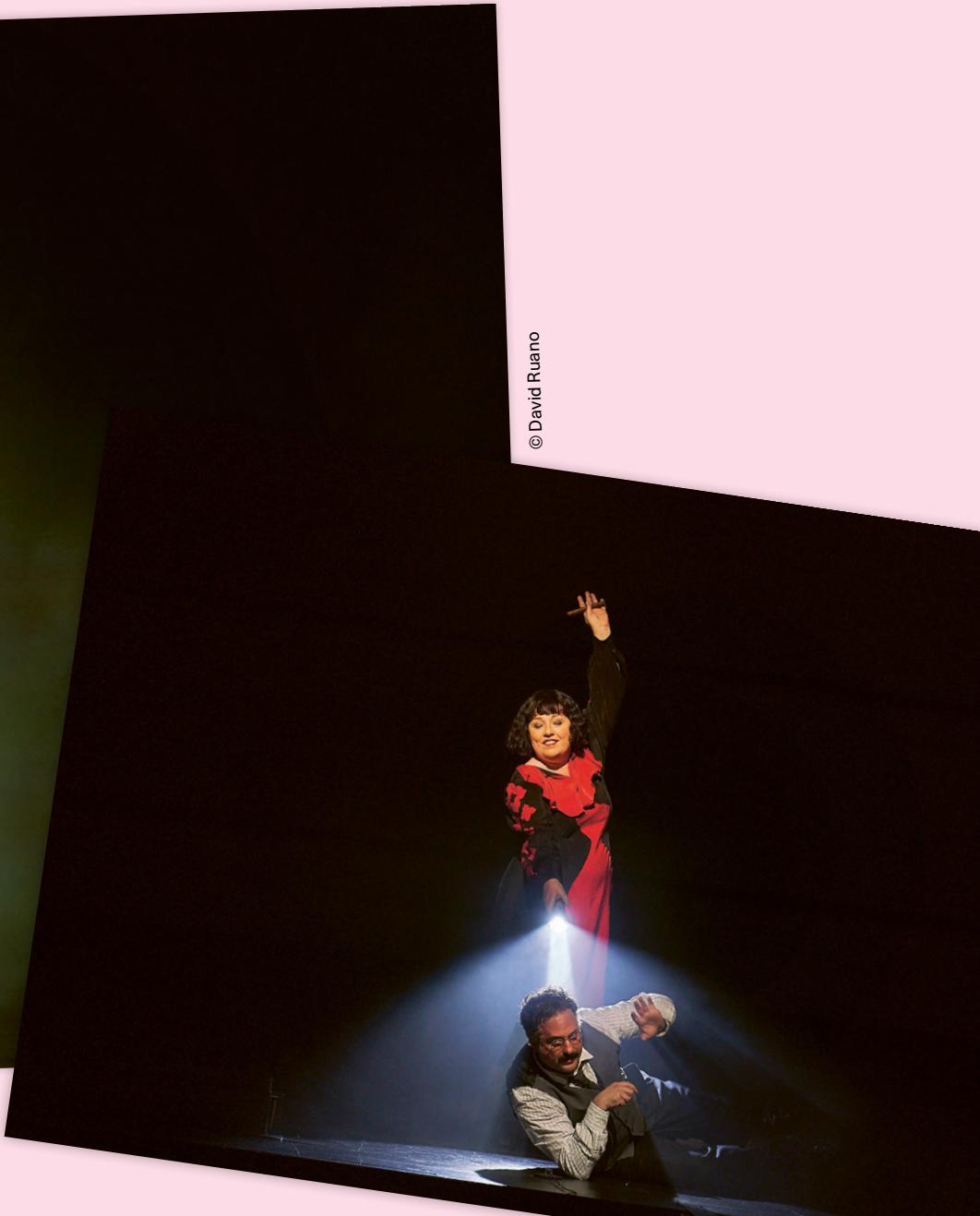
Was erfährt man hier über Benjamin? Dass er sich für Bücher und Sprache interessiert. Und für Asjas Körper (Schwarzrote Furie. Wenigstens interessante Stimmführung, balanciert sprechen und singen. Seit sie aufgekreuzt ist, hat auch er Interessanteres zu singen). Dass er seine Frau/sein Kind schlecht behandelt (vermutlich korrekt, leider aber hier nicht kritisiert)! Bzw. wird der alte Sexismus nur gekontert mit einer moderneren, 68er Version). Dass er Schokolade isst. Und dass da irgendwas mit nem Engel ist (Koloratur-Sopran wird gefeiert) und als Gegenfigur (gleicher Style wie der Engel, nur schwarz statt silber) das Bucklicht Männlein – whatever... wer soll davon irgendwas verstehen. [Später allerdings C. dazu: Das kann man von einem Opernpublikum schon erwarten, dass sie sich vorher mit dem Inhalt vertraut machen. Ich weiß nicht.] Warum sollte man *diese* Dialoge auf die Opernbühne bringen, kompliziert vertont... auch noch anstrengend für Körper/Ohren, noch nicht mal mitwackeln kann man. // Harmonik Anfang 20.Jahrhundert? Was ist mit all dem Inhalt passiert? Auf dem Marsch durch die Institutionen irgendwo versackt. [Sexismus auch im Foyer, vor Beginn und auch in der Pause, ich kürze das hier weg]

Der Chor der Flüchtenden, gesichtslos? Guter Moment, als sie aus dem Off kamen. Was ist mit den ganzen Zeit-Ebenen/Geschichte? Fortschritt, Umkehr, Eingedenken... Irgendwas Zentrales aus seinem Denken/Schreiben. Inhaltlich! Hier nur unverständlich, lose aneinander gereihten Phrasen – arrrgh. Lisa Fittko – Sprechrolle?



Benjamin a Portbou am Gran Teatre de Liceu

© David Ruano



Und taucht da vielleicht noch irgendwo der Faschismus auf?? Ah ja, als leuchtendes Neonhakenkreuz, riesig bombastisch. – Die Bombe würde immer noch passen. (nur ohne Tote bitte).// Oh Gott. Ich bin richtig wütend – wie kann man da so lange klatschen? Bestimmt war es hohe Kunst, verstehe ich nur alles nicht? Warum bin ich so wütend? [Später dazu: Aha, ich habe eine Meinung: dass ich manches so NICHT machen würde. Weiß also doch nicht nichts bezüglich Benjamin und Musik]

Danach wurde ich – da ich keine Einladung zum privaten Empfang hatte – sehr schnell rausgekehrt auf die Straße, Rambla, Einkaufspassage (*Passage!, man hätte Benjamin auch hier draußen spielen können*). Dort sehe ich Bettler mit verschiedenen erniedrigenden Strategien (Dreigroschenoper!). Hässlicher Kontrast.

Immerhin das Ende... wie die Flüchtenden am Ende von der Bühne in den Zuschauersaal gelaufen sind. Haben doch noch Gesichter bekommen. Immerhin ist der Engel der Geschichte rückwärts gegangen, und sein Blick fiel auf das Publikum als wachsender Trümmerhaufen. Das war gut, da konnte man darüber nachdenken.

Auf der Rambla kann man sich nirgendwo hinsetzen... Sticker gefunden von *Las 6 de La Suiza*: [(Die 6 von La Suiza), Gewerkschafter*innen von der CNT, die aktuell im Gefängnis sitzen. Die anarchosyndikalistische CNT, Confederación Nacional del Trabajo, hat schon im Spanischen Bürgerkrieg gekämpft und existiert heute immer noch, die deutsche Freie Arbeiter*innen Union FAU ist mit ihnen in einer Internationalen organisiert (ICL, International Confederation of Labour) und darum gibt es diese Sticker auch in Dresden]

►13 (Barcelona, Rambla)

Nach der Oper: *Hymne der Mujeres Libres* (siehe Track 6+7)

*[Die Mujeres Libres Hymne, so wie auch viele andere hier vorkommende Lieder, habe ich 2019 – 20 bei einem Aufenthalt in Bordeaux, Frankreich gelernt, als Teil des feministisch-anarchistischen Demo-Chors »Le Cri Du Peuple«. Btw: Wenn du irgendwo hinkommst, wo du die Sprache noch nicht kannst und niemanden kennst, ist es eine gute Idee, in einen Chor zu gehen. Freund*innen, die mich damals besuchten, waren ebenfalls begeistert von Energie und Sound – auf Demos gegen patriarchale Gewalt geht es nicht vorrangig darum, schön zu singen... – und überredeten mich, zuhause in Dresden einen Chor nach diesem Vorbild zu gründen.]*

Sonntag, 20.07.

Gestern Abend, gleichzeitig zur Oper, ganz in der Nähe, um die Ecke, war die Barcelona Pride. Vielleicht war es das, was ich 16:30 Uhr schon gehört habe, die Vorläufer, die Avantgarde? Da war ich wohl am falschen Ort. Obwohl der Riesen-CSD bestimmt auch hier kommerziell/bürgerlich/weiß/cis/männlich/schwul dominiert ist. (Ist er?) Es gibt eine offizielle LGBTQIA+-City Map – die hab ich jetzt. Ich bin da, wo ich laut J. hin sollte – Montjuïc, wie auch immer man ihn ausspricht. Schöne Hochkultur. Also auch wirklich hoch. Aber man kommt große Teile per Rolltreppe hoch.

Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)... An der Tür steht »Estireu« und ich versteh es, weil ungefähr das Einzige, was ich auf Catalan kann, das Lied »L'Estaca« (dt.: Der Pfahl) ist (klingt wie L'Estada, der Staat) und so weiß ich, was ich mit der Tür machen muss. Si estarem tots/estireu/frz. tirer/Retirada – Rückzug. Tirade, Hasstirade

► 14 (Portbou, im Walter-Benjamin-Monument)

L'Estaca, Lied aus der Unabhängigkeitsbewegung gegen Franco von 1968, zwei Stimmen, mit Papier und Wind

Ne ganze (Kunst-)Ausstellung, selbst wenn sie vom Civil War handelt – oder dann erst recht – war mir gerade zu krass. Meine »Ausstellung« da drin waren jetzt: Erstens der Museumsshop (Kinder mit Spieluhren!!!), und zweitens der Espace Familial. Mit Fotobänden von Campaña, der mit dem berühmten Bild, wo eine die CNT/FAI Fahne hochhält. Und ein Bildband von Gerda Taro, mit 26 gestorben, die mit Capa zusammen war. Wie sie sich gegenseitig fotografiert haben <3 Fans waren sie voneinander (FÄCHER!). Ausmalbilder gab's auch noch, zum Beispiel einen Chor der Frösche. Und Kinderbücher! Drei über was mit Krieg/Flucht.

Aufs Klo darf man nur mit Ticket – also auf zum Café draußen. Dort steht an der Klo-Tür, so möchte ich es jedenfalls verstehen, dass sich die Arbeiter*innen/das Personal aus arbeitstechnischen Gründen dagegen entschieden hat, beide Klos zu putzen. Man möge Klo Nummer 1 benutzen. Okay – nice.

// Was ist ein Bestiarium?

// Die Fontana Magica ist magischerweise aus.

Wollte in den Garten des Teatr Grec [griechisches Theater] und Benjamins »Versuche über Brecht«(s episches Theater) lesen,

aber genau jetzt ist das für die Öffentlichkeit verschlossen.
Lese ich es also vor verschlossener Tür – episch.

► 15 (Barcelona Montjuïc, MNAC Museumsshop)

Kinder-Komposition mit Aufzieh-Spieluhren <3

Bin dann den ganzen Tag gestreift! Historische anarcha-feministische Stadtführung mit Podcast durch [den Stadtteil] Raval. (Mit C. – noch treffen, aber wann?)



Stadtführung *Barcelonas verborgene Geschichte* mit Claudia Honefeld

→ Aha, der *Las 6 de La Suiza*-Sticker-Ort war nicht zufällig dort, sondern mit historischem Bezug!

Kolumbianische Party! (Colombia statt Columbus) –

Bericht ins grüne Buch! – etwas ins Grüne schreiben <3

Der Blick vom Berg runter. Oder gleich am Anfang, der Blick in diese Sportstätten/Spielplätze in Industrie-Ruinen. War es das Viertel, von dem M. erzählt hatte?

► 15 (Barcelona, Rambla)

Stimmen-Verkäufer

Montag, 21.07.

Stress! Ich brauch Urlaub. Aber auch: Der Platz mit den rosa Beeren und den grünen Papageien. <3

Dazu Benjamin gelesen: Versuche über Brecht – Was ist episches Theater? Version 1 (1931) und 2 (1939). Krass, was da mit Benjamins Sprache los ist! (rote Fahne durchs Sprachzentrum gewedelt?)

! Unterbrechung der Handlung ! = ARIE in der Oper (im Rezitativ geht die Handlung weiter, Erzählung, linear, in der Arie bleibt sie hängen, eher zirkulär, Zustand, Atmo, Genießen).

...darum hatte ich es [ein früheres Stück] auch Waschmaschinen-»Arie« genannt! Unterschied aber zwischen Unterbrechen des Fortschritts, Unterbrechen der Wiederholung, und Festhängen im Immergleichen?

Dienstag, 22.07.

Es gibt Chöre in den Ateneus. – Kontaktieren?

// -eu: Typische Catalan-Endung... altgriechisch für Glück.

Es wird immer klarer: Ich will Denkbilder/Hörbilder komponieren, die andere ausprobieren/anprobieren können – und dann darüber reden.

Oder ein Stück, aufgeführt von Profis? Ich will aber die Re/Produktion anders!

Aufführung als epische Musik – gibt es das schon?

Nono/Federici: Wo sind die, die das Monument gebaut haben?

Wer putzt es, hält es instand? Die Bauarbeiter*innen daneben am Friedhof, was hören sie? Oder die Dorfbewohner, die den Platz oben am Monument als Terrasse nutzen?

Umgang mit Geschichte (Marx): AUFHEBEN. Was soll aufgehoben werden, was kann weg?

- 1 Bewahren (nicht wegschmeißen, in die Tonne kloppen, mit dem Bade ausschütten).
- 2 Löschen/weg machen (die Sperrung ist aufgehoben), überwinden.
- 3 Hochheben/auf neue Stufe [Umkehr] – runterstufen geht auch, aber: Entwicklung/Verändern zum Besseren – oder wirklich (mal) Anderen.

Mittwoch, 23.07.

Am 19. Juli hatten wir uns in der Oper getroffen – am Narren! Jetzt nochmal in Ruhe. Sie interessiert sich für meine Master-Arbeit. Er fragt, was »rausgekommen« ist, wir bleiben schon am Religionsbegriff hängen. Sie versteht meine Differenzierung, er fragt ungeduldig, wo denn nun bei all den Wortspielen und Gedanken die materielle Grundlage wäre. Verstehe die Frage nicht. Bei Benjamin, bei mir? Materielle Grundlage – was ich so esse, oder was? Wie Benjamin das Verhältnis Idee – Materie bestimmt, oder...? Aber er will so schnelle Antworten – so kann ich nicht über Dinge reden, die mir nah/wichtig sind (Aber würde vielleicht doch gerne meine Erkenntnisse schmissig zusammenfassen können?). Sie assoziiert mit Benjamin und Mehrstimmigkeit seine verschiedenen Freund*innenschaften, verschiedene Meinungen, auseinandergehalten und verbunden <3

Sie erzählt von ihrem Freund: das Zahnbürstendenkmal!! von Francesc [zesk] Abad: *Bosc d'Empremtes*, Wald der Spuren. Niedlich: »die Geschichte gegen den Strich bürsten« :) (Benjamin). Zum Gedenken an Opfer von Francos Exekutionen, Camp de la Bota. Noch ist es eine Baustelle, Eröffnung am 22.09. in Barcelona. Überall sind Baustellen: Mein Wohnhaus, das Goethe-Institut Barcelona, am Monument, das Bürstendenkmal, ... denke an [Künstlerin, Freundin] I.'s Geschichts-Grabungs-Werkzeuge.



© Francesc Abad



Ich habe wirklich genau das Gelände zufällig gefunden, von dem M. [eine Freundin] nach ihrer Barcelona-Reise kurz erzählt hatte. Wie unwahrscheinlich ist das bitte? anarch@Spürnase hat diese Plakette und diese Passage (!) gesehen, benannt nach Francesc Comas i Pagès, einem jung gestorbenen Anarchosyndikalisten aus dem Stadtviertel Sants, die auf ein linksgrünes Gelände mit selbstorganisierten Werkstätten, Sportflächen, Spielplätzen etc. führt. Auf M's Spuren. <3

[Ortswechsel: Raus aus Barcelona + ich habe sowas wie einen Hexenschuss.]

Donnerstag, 24.07.

Rücken! Runterkommen bei Freunden, die in der Nähe gerade Urlaub machen.

Poetische Gedanken zu (psycho)somatischem Aua: STOP! Unterbrechung der Handlung, des Immer-So-Weiter. (So will ich es lesen)

Welche Hexe und warum schießt sie auf mich :-(

Verspannungen wegen Bewegungsmangel – auch ein gesellschaftliches Problem.

Rücken – Rückkehr, zurück (Engel), ver-rücken

Sich verlegen/sich verheben (sich vergeben?)

Fast zeitgleich ähnliche Probleme auch in New York und Dresden [bei Freund*innen]. Auch Rücken. Auch verlegen. I. ist jetzt da, wo Walter nicht mehr hingekommen ist!

Fuck. Ich kann mich nicht mehr »gerade machen«

Vorne und hinten hängen zusammen. Wenn hinten Aua ist, verkürzen sich auch die Bauchmuskeln!

Oh... ich denke wirklich mit Freund*innen und deren Arbeiten. Unterstützung in Krankheit und Gesundheit. Soll sichtbar werden!

Telefonat mit I. um Tod, Abschied, im Ausland arbeiten, in wichtigen Momenten nicht da sein, das die Schönheit/den Witz des geplanten Bürsten-Denkmales.

Telefonat mit J. für mich zum Maulen, aber es geht auch um Geburt, queere Familie, verschiedene Formen von Arbeit (Lohn/Familie, Haushalt) und Vor- und Nachteile, Stresslevel, Hormone, Glück, was man sich für das eigene Kind wünscht...

Weiter Korrektur/Kommentar in T's Masterarbeit. Puh, die Sprache der Ökonomie... aber anders. Demokratisierung? Mehr Gestaltungsmacht in Arbeiterhand ohne Revolution?

Um eventuell den Voraussetzungen der Revolution zu helfen?
Mehr Zeit, Durch-brechen der Ohnmacht.

Erinnert mich an Brecht: diese anstrengende, kleinteilige, aber wichtige Theorie-Arbeit, die der Praxis nutzt. Nicht dieses »abgehobene«, »unnütze« Denken um des Denkens willen?! (Obacht!)

Spruch von P. heute: »So viel vor und nix dahinter.«
(erstaunliche Weisheit bezüglich Richtungen!)
Gut, dass hier andere Probleme sind/anderes Tempo.

Musiktipps: Dein Papa kann nicht kochen // Mein Pups
// Ich bin der Rand von deinem Butterbrot

Sonntag, 27.07.

(Jetzt endlich keine Nachträge mehr, endlich wieder Jetzt-Zeit!)
»Jetzt ist es heute« (oder so, Virginia Woolf, am Ende von Orlando)

►17 (Portbou, Dorfplatz)
Stadtfest: *sorry baby, put the money in*

In der Gegenwart. Heute ist in Dresden Veranstaltung zu as-Suweida, Völkermord an den Drus*innen in Syrien durch islamistische Faschisten. Musiker*innen-Kolleg*innen haben eine Gedenk-/Austausch-/Konzert-Veranstaltung organisiert. Ich schreibe ihnen eine Nachricht, statt anwesend zu sein. Soweit meine (jetzt mögliche) praktische Solidarität/Unterstützung... Auch bei ihnen geht's um Faschismus, in dem Fall islamistischen... und um Musik. Aus meiner Nachricht: »[...] Was soll man da spielen? Man kann nichts spielen und man muss spielen. Nicht verstummen! Sie dürfen das Zarte nicht zerstören.«

Sie schreiben, die Veranstaltung sei nicht politisch. Aber natürlich ist sie politisch. Wenn man nur »für Menschlichkeit« ist und dafür, dass alle, »ausnahmslos« da sein dürfen – ob in Syrien oder hier (Dresden) – dann ist das eine politische Haltung, im politischen Spektrum. Aber wenn durch die Formulierung mehr Leute kommen, oder bestimmte abgeschreckt werden, die nicht kommen sollen, dann ist ja gut. Außerdem soll ich jetzt nicht denen sagen, »wie es ist«. Aber ich verstehe es sehr wohl als politisch. Ein Lied aus as-Suweida? (Das Internet übersetzt ständig mit »Schweden«. Knapp daneben)

// Die letzten Wochen/Monate: Zusitzung Gaza. Gleichzeitig: Antisemitismus wächst.

// Ukraine-Krieg – Makhnovtchina habe ich noch kurz davor gelernt, 2020 in Bordeaux (FR) und eine Begleitstimme ausgedacht, 2022 bekam es neue Aktualität

► 18 (im Monument)

Makhnovtchina, französisches Lied über die Schwarze Armee 1918 – 21, angeführt vom ukrainischen Anarchisten Machno, Original von Etienne Roda-Gile (60er), hier zweieinhalb-stimmig

// Ein Mujeres-Text am Monument! Wie spricht man Lucía Sánchez Saornil aus? Spanischer Bürgerkrieg als historischer Bezugs-punkt für kurdische Bewegung. Kurdisches Lied zum Monument tragen? Iranisches »Soroode Barābari«!

Das ist wie bei Lisa Fittko/geflüchteten Antifas damals in Frankreich: Sie wurden bespuckt und geknastet als Deutsche. Syrer*innen/Iraner*innen/... in Deutschland heute: bespuckt und abgeschoben als Islamisten, obwohl sie genau vor denen geflohen sind.

► 19 (im Monument)

Soroode Barābari, Lied aus der feministischen Revolution in Iran, ausgelöst durch die Ermordung der Kurdin Jîna Mâhsâ Amînî 2022, alle 4 Stimmen

Montag, 28.07.

Telefonat mit B., Positionen

(Idee: Verschiedene Leute befragen, wie sie aus Benjamin Musik gemacht haben. Die aus dem Projekt »Klang und Musik bei Walter B«, oder der Mensch mit der Kurzoper 2015?)

Ich zitiere aus meinem eigenen Tagebuch?

Leute in einen Denk-/Komposition-/Forschungs-/Entstehungs-/Entscheidungsprozess reinlunzen lassen. = »aufgeführtes Tagebuch«? [...]

Ich habe hier kein Privatleben, kann das sein?

Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft – ein Trio?

Gedanke vorhin: bei epischem Theater ist der Schock, wenn man zeigt, DASS es eine Aufführung ist (weil es sehr nah am Handeln ist). Bei zeitgenössischer Kunst-Musik ist das ja offensichtlich, oder? (Bei anderer Musik nicht? Weil man sich »einfühlt«, »fallen lässt«?) Dann wäre die Brechung eventuell eher, dass man

plötzlich unsicher ist, ob (!) es eine Aufführung ist. Wie geht das?
 (Es gibt vorher eine Aufführung und dann...).

Idee: Leute können sich selbstständig eine Anleitung/Noten aus dem Internet ziehen (irgendwann, wenn sie am Monument sind, oder woanders) und was ausprobieren/das Stück aufführen – und gegebenenfalls sind noch andere dabei – der Ort/Kontext als (weiteres) Gegenüber.

Plus: Reflexions-/Austausch-Fragen für danach.

Der andere Mitarbeiter von [Imbiss X] hat erfahren, dass ich aus Deutschland bin und nun ruft er mich jedes Mal, wenn ich vorbeikomme (und ich MUSS dort immer vorbei), mit »NEIN!«. Das ist jetzt mein Name. Und in welchem Tonfall! Schniedend, es tut richtig weh. »NEIN!« Dann lacht er. Aber bin ich berechtigt, davon angepisst zu sein/ihm zu sagen, er soll das lassen? Er war schon öfter in Deutschland – und das muss das Häufigste oder Beeindruckendste gewesen sein, das er gehört hat. Er ist Schwarz – ich denke das ist relevant für die Story. Tut der Tonfall weh oder sowas wie Schuld?

! Exil-Denkmal ! *Retirada – Rückzug/Umkehr*

1939/1940 – zwei Richtungen über die Grenze.

Route Lister = WB-Weg/Lisa Fittko-Weg
 andersrum (umgekehrt)

[*Retirada* – so hieß auch unser Chor-
 Konzert damals im *Athenée Libertaire*

in Bordeaux, 2019 zum 80-jährigen Bestehen –

wenn ich mich recht erinnere, wurde der Ort von spanischen Geflüchteten aufgebaut, nach Vorbild der anarchistischen spanischen *Ateneus*]

► 20 (im Monument)

Sin Pan (»Ohne Brot«), Lied aus dem spanischen Bürgerkrieg. Zwei Stimmen,
 mit Stille-Post-Effekt aus Bordeaux

[Effekte mündlicher Überlieferung: Die Melodie, die ich vom Chor in Bordeaux gelernt habe, ist leicht verändert zum Original, und die »Policia«-Strophe scheint in Frankreich hinzugefügt worden zu sein. Den heiligen Antonius könnte man auch mal aktualisieren.]

So wie Benjamin darüber schreibt, wie man einen Text schreiben soll – so frage ich mich, wie ich Musik schreiben soll. Erinnere dich... Vorsicht, die Theodor-Verstummungsgefahr! Komponieren



geht nicht in Gesellschaftstheorie auf, soll nicht darin aufgehen. Aber wie entscheidet man beim »Rest«? Vorsicht mit so jemandem wie Brecht. Große Klappe.

Dieses Ritual gestern. Trommeln, Feuer, Feuerteufel mit Kapuzen (als einziger Schutz) und selbstgebasteltem (zum Beispiel aus Sonnenschirmen) Riesenfeuerwerk. Correfoc? Aber keine Drachen. Fußballmäßige feuchtfröhliche euphorisierte junge Männer – aber dann waren da doch auch alte Menschen dabei und Kinder und Frauen plus X in ihren Crews. 1,5 Stunden! Um eine Dorfcke, von Rambla zu Rambla. Weitestes Punkt: Mercat, der Markt. Wer oder was sollte ausgetrieben werden – der Markt? Und was sagt eigentlich die oben thronende Kirche dazu? (Wenn sie was zu sagen hätte...hat sie?) Beeindruckendes Ende! Genau 0:00 Uhr (wer hatte da die Zeit im Blick und hat das Tempo so genau gesteuert?) Ankunft am Meer/Strand und rituelle Waschung. Lösung des Feuers = der Sommer soll zu Ende gehen? = die Triebe sollen gezügelt werden? Alle gehen in Gruppen ins Wasser – mit dem Feuerwerk. Erinnert mich an das Ende von *Orange Is A New Black*, wo Cindy (?) zum Judentum konvertiert, und um die Taufe erhalten zu können, aus dem Gefängnis ausbrechen muss, oder so? Und dann brechen alle aus, utopisches Baden → Adorno: auf dem Wasser liegen. Auf dem !Rücken!

Wieso arbeite ich im Urlaubsparadies?
Wünsche mir einen Strandtag.

► 21 (Portbou, Strand)
Feuerritual: mehrstimmiges Geknalle. Finale Spirale

Wie kann man sich als Freundeskreis mit Wind,
Geschichte, Umkehr beschäftigen?
Was kann an/in diesem Monument (mit Stimmen) für die
Revolution geübt (to practice) werden? Dafür Praxen der
Mehrstimmigkeit entwickeln. Die Fragen werden genauer.

Donnerstag, 31.07.

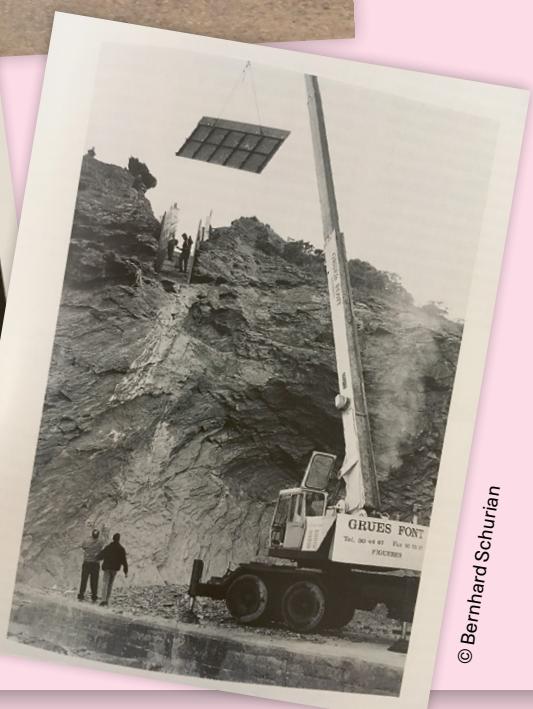
Atempause (Zeichen, Zäsur)

»Keine Atempause, Geschichte wird gemacht, es geht voran«
vs. Logik der Fermate: ach, bleib doch noch ein bisschen...

[Zusammenfassung Scholem »Walter Benjamin und sein Engel«]



Der Bau des Monuments von Dani Karavan,
aus Ingrid und Konrad Scheurmann Buch
Hommage an Walter Benjamin von 1995





Feierabend am Pommesstand, Dorfplatz: Da sitzt einer und übt Melodica. Spielt mitgebrachte Mucke über die Anlage. Win-Win-Situation! Er übt, sie putzt. Schön :) Hoffentlich rotierende Mandate. »Nothing else matters«. Dido, »White Flag«.

► 22 (Portbou, Dorfplatz)

Feierabend am Pommesstand

Die letzten Tage! Je näher es rückt (Rücken!), umso kürzer das Intervall [...meiner Besuche am Monument].

Jede Beziehung hat einen Rhythmus. Die Begegnung mit P. [Kurzzeitmitbewohner] hat auch schon einen gehabt. Tagsüber in Ruhe lassen, gemeinsam Abendessen. Gestern hab ich den Rhythmus kaputt gemacht, unregelmäßiger. Aber um etwas als Unregelmäßigkeit in *einem* Rhythmus zu erkennen, und nicht als nächsten Rhythmus, braucht man bestimmte Fähigkeiten. Braucht man mehr Zeit... im Ohr. Ein geduldiges Ohr. Ein offeneres. Es dauert länger, bis es sich/bis sich etwas wiederholt. Wenn man offen für mehr als einen Takt ist, oder mehr als drei Viertel oder vier oder fünf Viertel in einem Takt, also auch komischere oder längere oder kombinierte Takte, oder gar die Aufhebung des Taktstrichs, oder seine Verschiebung ins Unendliche. Dann weiß man ja auch nie: Ist das jetzt schon Wiederholung, oder wird es gleich noch anders? *Ist das jetzt kaputt, oder nur eben die Art, wie es weitergeht?* Solche Sachen/Fragen übt man tatsächlich in der Auseinandersetzung mit Musik, wenn (!) sie denn so Komisches und überhaupt Verschiedenes enthält – und auch einen längeren Atem hat, längere Phrasen. Enthält sie immer dasselbe, (und ich meine nicht, wenn sie einfach keinen zeitlichen Fortschritt in sowas wie Melodie abbildet, oder Sonatenform, und stattdessen einen stehenden Zustand zum Klingeln bringt, das ist wieder was anderes), dann übt man natürlich das Gegenteil: (die Gewöhnung an) die Erwartung der nächsten EINS genau nach der Vier (oder Drei). Und das haben wir natürlich auch alle! Das ist auch schön! Tänze mit mehreren Leuten rufen danach. // Gibt es hier einen lokalen (Kreis-)Tanz, zu dem man auch singt? – Kanon?

Es ist auch schön, wenn die Erwartung bestätigt wird. Wenn man sich auf was verlassen kann!! Ist das nicht auch utopisch?
Nicht immer nur Fortschritt, nicht immer brechen mit Brecht.

Jedenfalls macht es einen Unterschied, ob der Rhythmus thematisch(!) wird. Dann ist es interessanter, auf der Tanzfläche (Bühne) ein Stolpern einzubauen.

Spanische Ameisen... sind die von der CNT, die ganz kleinen?

Sie sind wählerisch – nehmen nicht jedes scheiß Toastbrot,
sondern nur frisches Baguette. Darin nisten sie sich ein.

Sie warten/hoffen nicht auf Krümel, sie sind nicht die kleinen
fleißigen Helferlein, die immer schön aufräumen, Vorbild für
alle braven/tüchtigen Arbeiter, sondern sie zerlegen die Beute,
fressen sich rein, sie holen sich das, was sie wollen.

Eine oder ein paar allein hätte ich einfach weg geschnippt –
sie siegen im Kollektiv.

Wie kann man (einen) Wind (Zug) stoppen – was ist da die Notbremse? Umleitung in Flatterband? Das ist so laut hier. Richtung der kinetischen Energie? Aber kein begrenzendes, ausschließendes, nationales Flatterband, rot weiß Policia oder blau weiß – eher als Hülle, schützend... Eventuell spannt es den inneren Raum dann weit genug, dass innen Platz für was Leises ist. Windschutz vom (Ostsee-)Strand? Bau – Folie [neben dem Monument]. Die enthält was. Ginge auch etwas, das jeder dabei hat?

Trauriger Versuch: Finde raus, aus welcher Richtung der Wind kommt und puste zurück. Wenn du nicht schaffst, ihn aufzuhalten, hole andere zur Hilfe. Wir können den Wind ja nicht aufhalten, oder? Aber eben ablenken, zerstreuen? Zer-/ver-wedeln? Fächer, pusten, pfeifen, Flatterband. Namenlose vom Faschismus getötete Queers. (Fächer – Ball Rooms/Drag) Der Vergleich zwischen Fortschrittssturm und Sturm ist auch falsch, denn: dieser Fortschrittssturm ist menschengemacht – wie allerdings auch Teile der »Natur-«gewalten – Klimawandel jedenfalls. Menschengemachtes könnten wir ja eigentlich doch aufhalten, aber es fühlt sich genauso ohnmächtig/unbeeinflussbar an wie beim Wind.

Gestern nächtliches Gespräch mit zwei Frauen aus der Nähe von Barcelona über das Altern... M. hat Angst davor (Schmerzen/Krankheit), darum feiert sie ihren Geburtstag nicht (mehr). J. sieht das anders, wiederholt die Logik des »Manifestierens« in ihren Worten. Deshalb solle M. optimistischer sein – uff, würde mich auch nicht überzeugen. Ah, you are an artist? J. sagt, dass M. singt – im Chor, Mozart. Sie soll was vorsingen, weil jetzt hier ein Artist ist, sie will nicht. Nebenan singen drei Jungs für zwei Mädchen im Straßenlaternen-Licht. Arme über ihre Schultern sind sie ein Team.

// Heute Waldbrand in Cerbère! »Incendi 2021« (Es gibt unten im Shop eine Postkarte mit Waldbrandmotiv!)/Leute sagen »incendi« (incident) und meinen einen Brand. P. sagt: Spanisches Wort für passieren/Ereignis/Zwischenfall heißt auch entfachen, entzünden: encender oder so.

Der Nachbar P. [wieso beginnen alle Namen mit P.?] gestern, der auf Migranten schimpft (»den Algerier«), ich kontere mit dem deutschen Aggro-Typ am Strand, vor dem ich Angst habe. P. hat Musikinstrumente »vom Italiener« in der Hand, bei dem wurde nämlich gestern eingebrochen... Ich widerspreche seinen rassistischen Pauschalaussagen. Er lenkt ein: »Es ist ein politisches Problem.« Okay, darauf können wir uns einigen.

Asja Horizontes – Preñados de Luz <3
 [Original aus der Mujeres Libres-Hymne:
Hacia horizontes preñados de luz, lichtschwanger]

!Das Tempo von *A la Huelga* stoppt! Streik! Unterbrechung.
 Die Harmonik am Ende.
 Refrain singen/Rest summen = wie Erinnerung (ähnlich bei
 »der Pfahl«).

► 23 (im Monument, treppab laufend)
A La Huelga (Auf zum Streik) Original von Chicho Sanchez Ferlosio 1963,
 feministischer Streik 2018, La Tia Carmen 2017 (Anfang umgedichtet auf
 »Contra El estado machista«)

Freitag, 01.08.

Muss meine Miete überweisen!

Fins aviat – Bis bald

A reveure – Auf Wiedersehen

Holà! Heißt auch Welle! (La ola)

Geschenk an P. und P. mit Fermate :) Kleine Zeichnung mit hola/
 ola, absteigende Phrase.

*Die Praxis/den Praxen, die ich (offensichtlich/scheinbar) entwickelt
 habe/die sich entwickelt haben: Kulturgüter (Kultur/Barbarei)/
 Lieder/meine Zeit zu Benjamin tragen, zu dieser Geschichte/deren
 Zeit/diesem Freund*innen-Kreis – und sehen, hören, fühlen, was
 passiert.*

Ungenau! Ist das irgendeine rituelle Praxis? Mit welchem Ziel?
 (Gestern Doku geguckt: Golem erschaffen? Dreimal drum herum
 gehen, dann erhebt er sich) Benjamin/die Toten/Namenlosen
 besingen, ehren, rufen? Aus der Tiefe anrufen, um Hilfe bitten.
 Zeigen: Ja, ich habe euch verstanden. Beschwören? (...uns zu
 helfen?)

►24 (im Monument, gesungen mit Blick auf den Schriftzug des Monuments, die Namenlosen) *Cancion sin miedo* – «Lied ohne Angst». Original von Vivir Quintana ft. El Paloma 2020, / soy Claudio, soy Esther i soy Teresa... – wir haben Namen

Und ich habe viele related Texte gelesen, daneben, am Reflektionsort, am Würfel. VORgelesen. Irgendwie war mir wichtig, das DORT zu machen. In eine Richtung lesen, auswählen (was mir am meisten gefällt/für uns heute relevant erscheint) und da hintragen! Warum? Weiß ich noch nicht genau. Weil das ein heiliger Ort für mich ist. Kraftort. Da bündelt sich so vieles. Säkularer Kult-Ort.

Schwarzes Loch – einsaugend, verlangsamt, aus-ein-an-der-zieh-end

Meine Praxis ist auch *Vergegenwärtigung*: Des Widerstands gegen den NS und der *Mujeres Libres*: Feministischer Streik 2017/18. Sin miedo 2020/Soroode 2022 usw.

Was ich hier mache, ist zwangsläufig einstimmig – mehrere Stimmen nacheinander singen! Erinnerung/Vorstellung setzt sie zusammen.

►25 (im Monument)
Mujeres Libres Hymne, Begleitungstimme, andeutungsweise, feat. Wind

Dennoch mehrstimmig – in meiner (einen) Stimme (Gesang, Text, Denken) treffen sich mehrere Zeiten – Lieder, Artikulation – mehrere Freundinnen/deren Einfluss. Die Erinnerung an/Antizipation von guter Gemeinschaft/emanzipatorischer Mehrstimmigkeit.

[Ich versuche den Weg jetzt noch mal umgekehrt zu gehen
(in Richtung der Spanienkämpfer*innen)]

Wegbeschreibung: vor dem Staudamm/Stausee (was mit P) rechts, da steht am letzten Haus »No Caça« (Nicht schießen, nicht jagen). (P. meinte auch: Wenn das Ding nicht am C unten dran wäre, würde es heißen: No Kacka) Und da dann rechts, da müsste es hochgehen.

►26 (auf dem Gipfel, an der Grenze, Mitte des Walter-Benjamin-Wegs bzw. der Fluchtroute, die in beide Richtungen führte)
Antifa Jodler. Original von Esels Alptraum. Dann noch eine Erinnerungskette als Schmuck



Samstag, 02.08.

Manno, ich will noch nicht weg... Jetzt weiß ich doch gerade erst, was ich hier mache...

Dieses Jodeln auf dem Berg wird eine meiner Lieblingsaufnahmen sein. Schon die Erinnerung an sie (aufnehmen = sich selbst zuhören, wie andere es täten/mit den Ohren anderer).

Und auch *Lascia plus Spieluhr-Internationale*.
(Klage (zurück) + Kampflied »Voran«)

Fortschrittsideologie in neuer Musik »damals«: Immer spannendere Technik, ganz neue Geräusche, wow...). Stattdessen könnten (wie Benjamin über Brechts episches Theater schreibt) historisch bekannte Stoffe praktisch sein. Dann kann man mehr vom WIE (Interpretation) mitbekommen/darauf reflektieren.

// Das erste Arbeitsergebnis, das für andere sichtbar wurde, war nun unerwarteterweise die Abschiedskarte an P. und P. Das nächste dann das Monument-Video mit *Soy Claudia soy Esther i soy Teresaaaa* an T., I. und F.

Haha und schön, dass ich, trotz aller Schwierigkeiten/Verzögerungen am letzten Tag doch noch das »fischelant«-Quatsch-Video

durchgezogen hab. Auf jeden Fall unnütz, keine Ahnung wohin damit, aber so witzig! Pure Nützlichkeit darf niemals siegen.
// Im Antifascista-Buch: Kabarett-Gruppe!!

// Fuck, erstes Mal in diesem Zug eine Fahrkartenkontrolle.
Genauso hässlich wie in Deutschland. Bah.

Sonntag, 03.08.

Auch auf dieser Fahrt bin ich wieder Zeugin. Und wieder hatte ich schon vorher die Frage, ob ich wohl eingreifen soll. Die Klo-Wars: Es geht um die Frage, ob das stundenlange Verweigern des Toilettengangs das Recht von gestressten aggressiven Busfahrrern oder doch Folter ist. Ob das Hauptproblem ist, dass »die noch nicht mal deutsch sprechen«. Ob ein maskuliner Mitdiskutant, der »seine Freundin« beschützen will, die Sache besser oder schlechter macht. Ob die Revolution in einem Flixbus beginnt.

Mehrstimmige Praxen mit Benjamin/emanzipatorische Mehrstimmigkeit hieße/würde bedeuten (Versuch, irgendetwas festzuhalten):

(Nicht: was sagt Benjamin. Sondern: was lernen wir von diesem krassen Freund*innenkreis?)

Auch das: Verschiedenes in einer Person, Freund*innen mit verschiedenen Haltungen, verschiedenen Zeiten/Meinungen
#WidersprücheAushalten

»Epische Musik«?

Von besonderem Interesse wäre der Umgang mit Wiederholung/Unterbrechung/deren Verhältnis.Unterbrechung, aber nicht nur oder auch gar nicht unbedingt/vorrangig innermusikalisch, sondern vor allem bezüglich der Re-/Produktions-Abläufe! Zum Beispiel der (Selbst-)Ausbeutung der freiberuflichen Musiker*innen. (omg, diese Oper war eben absolut keine Unterbrechung von irgendeinem Betrieb, sie war der Betrieb/hat alles wiederholt)

Alltägliche Re-/Produktions-Praxis ist das Üben. – Verwandt dem utopischen Üben/Einüben/Ausüben revolutionärer, anti-autoritärer (Gesellschafts-)Praxis. Üben soll hier (wie bei jedem sinnvollen Musik-Lernen) nicht ewige Wiederholung sein! Variation, sich schmackhaft machen, hinterfragen, ausprobieren, Spiel, Veränderung...

// Asia Lacis/Bertolt Brecht/Teile von Benjamin betonen: üben/spielen/aufführen soll für die revolutionäre Sache nützlich sein.
Versus Scholem/Teile von Benjamin – und ob ich dem zustimme, kommt auf die »Sache« an.

// Arendt: Anfang – Handeln (Freiheit) vs. Arbeiten
(Wiederholung/Notwendigkeit)
Anfang = Benjamins STOP/Notbremse/Ende?

Praxis: An einen Ort gehen, rausfinden, was ist hier die vergessene Geschichte. Bürste! Ausgrabungswerzeuge! (Eigene Haare gegen den Strich bürsten? Oder einander...Massagebürste/Haut) Widerstandsgeschichte anderer Möglichkeiten, unterdrückte/vergessene Geschichte ausgraben + schreiben + machen.

Dort ist das u.a. die des spanischen Anarchismus, der spanischen Revolution – noch marginalisierter: die der *Mujeres Libres* mit ihrer radikalsten Kritik gesellschaftlicher Re-/Produktion im Kapitalismus und ihren umfassenden revolutionären Praxen.

Verbindung mit heutigem AnarchaFeminismus, queerem Antifaschismus, Gewerkschaftsbewegung.

Verbindung all dessen zu mehrstimmiger Sing-/Übe-Praxis?
Welche Musik soll ausgegraben/*aufgehoben* werden?

Altbekannt, aber schön: alle machen irgendeinen Ton, treffen sich in »Harmonie« // Oder: bleiben bei ihrem individuellen Ton (oder Tun?), aber hören (!) die anderen/laufen dabei rum, in Bewegung. Beobachtungen?

Alle entscheiden selbst, ob sie etwas nachmachen/mitmachen oder unterbrechen, tragen eigene Verantwortung dafür (wie immer). Wie klingt das Ergebnis, sind alle zufrieden, »stimmt« es?
Hatten alle die Möglichkeit, mitzugestalten (Was braucht das?
Was müssen wir dazu üben?)

Untersuchung der Bewegung von Luft, Atem, Sturm, Wind.
Und auch: Richtungen – vor Ort: Windröhre. Tramuntana. Fächer!

Improvisation könnte helfen... wie im wahren Leben (nicht alles vorher schon klar)

Z.B. mehrere Leute mit Stimmen und Fächern

Lust an der Erkenntnis = Spiel/Spaß/Unterhaltung/
Entspannung?

Töne machen beim Ein-/Ausatmen (das sei die Umkehr)/in verschiedene Richtungen stehen/gehen/in verschiedenem Richtungsverhältnis zum Wind (der Wind sei der des Fortschritts) – vor allem der Moment dazwischen ist aufregend – wie kehrt man um?

Die Re-/Produktions- und Distributions-Bedingungen sollen (auch) Thema sein.

Proletarische Kultur/Kunst? Nicht die bürgerliche gegen den Faschismus in Anschlag bringen, das klappt nicht (siehe 1920er und siehe Argumentation bei Kultur-Kürzungs-Protesten)

Einkommen durch Werk als Ware, oder Eintritt/reiches Publikum? Fördermittel sind ja bald over. Oder Dreigroschenoper, Lumpenkonzert...
Eigentum? An Produktionsmitteln/(Zugang zu) Orten/»Klangkörpern«/Ressourcen/Technik/Social Media-Zugängen/Werbekanälen

Demokratische Entscheidungen/imperative Mandate etc...

Es kann z.B. jemand temporär leiten, aber muss klar und begrenzt sein, Machtmissbrauch vorbeugen, Kontrollinstanzen

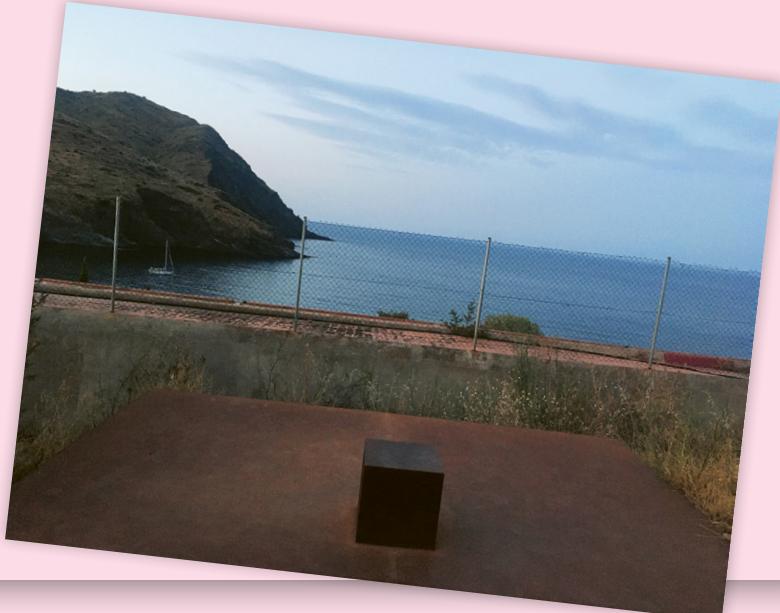
*Streik als Notbremse – auch am (künstlerischen) Arbeitsplatz.
Was brauchen wir (individuell, kollektiv) dafür?! Streikrecht auch bei Aufführungen!*

Die Bedingungen müssen so gut sein, das Drumherum, dass man das unbedingt machen will, aber auf dem Weg auch froh und gesund bleiben kann – evtl. immer doppelt besetzen?

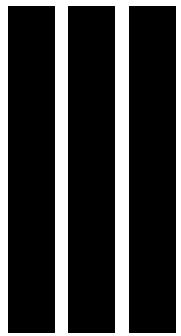
Immer leckeres gemeinsames Essen bei Proben, Kinderbetreuung etc. (Danke, Walter B, und: Danke, Mujeres Libres, für das Unabgegoltene in der Geschichte)

► 27 (im Monument)

Die Internationale / Lascia ch'io pianga



POSITIONEN



PERFORMANCE

Elischa Kaminer strings of love and rage

28. November 2025,
Mousonturm Frankfurt

Der Komponist und Performer Elischa Kaminer betritt die Bühne des Mousonturm und zündet zwei Kerzen auf einem kleinen Tisch an, der am rechten Bühnenrand platziert ist. Zeitgleich gehen zwei LED-Scheinwerfer auf der gegenüberliegenden Seite an. Die vier Lichter bleiben an und sind auch das letzte Bild, das nach knapp dreieinhalb Stunden Performance-Konzert im Dunkeln stehen bleibt. Zwischen Tradition und Zeitgenoss*innenschaft bewegt sich das Stück, dass auf berührende Art den Kontakt sucht, mit dem Publikum aber auch zwischen den Performenden untereinander. Die drei Musiker*innen um Kaminer gehen körperlich in ihre Improvisationen ein, die sich mal an den komponierten Songs orientieren, mal ganz den Fokus aufs akustische Material legen. Zwischen Noise, Pop und jüdischer Folklore lässt sich der musikalische Stil nicht in ein Genre fassen. Die Gruppe leistet dabei den enormen Spagat, die unterschiedlichen Stile, die der Abend verlangt, mit einer großen Selbstverständlichkeit zu bedienen und immer ganz involviert zu sein, niemals ausführend, sondern mit einer starken emotionalen Präsenz. Themen von Identität, Liebe und Gewalt, Kindheit und Familie bestimmen die Texte, die rhythmisiert vorgetragen und mal chorisch, mal als Solos rezitiert werden. Dass es dann auch mal zu schubladentartigen Floskeln kommt, etwa, dass Familie und Freunde das Wichtigste im Leben seien, tut der Intensität keinen Abbruch. Spätestens als für den ganzen Saal Pizza bestellt wird, hat man die Selbsthilfe-Affirmationen verziehen, die hin und wieder Einzug in die Moderation finden.

Die vier Songs, die Kaminer für das Stück komponiert hat, arbeiten im Sinne der chassidischen Musiktradition mit Wiederholung

und Länge, so dass das musikalische Material über weite Teile relativ unverändert bleibt. Das wirkt hypnotisch in seiner Reduktion bei einem Solo von Kaminer, bei den blumigen Popakkorden ist es manchmal etwas zu viel des Guten. Großartig wird es, wenn die Musik szenische Räume für performative Aktionen schafft. Der titelgebende Song *strings of love and rage* zum Beispiel wird vom Vibraphon begonnen und nacheinander von Geige, Melodika und Klavier aufgenommen. Währenddessen entwickeln sich Szenen, die aus der Kindheit der vier Performenden zu stammen scheinen: Einen verzierten Drachen steigen lassen, ein Haufen Sneaker, der aus einem Sack auf die Bühne entleert wird. Gebrochen wird die Szene von einem Schrei, nach dem alle Bilder und Bewegungen plötzlich zu einem mechanischen Ablauf stilisiert werden, plötzlich von spielerisch zu zwanghaft zu wechseln scheinen. Erst danach kommt der Gesang hinzu, quasi kommentierend zu den vorhergegangenen Szenen. Es sind diese einfachen, aber aufgeladenen und stets mehrdeutigen Mittel, die immer wieder für emotionalen Tiefgang sorgen. Dabei spielt das Ensemble in einer solchen Vertrautheit und Zärtlichkeit miteinander und mit dem Publikum, dass die in ihrer Struktur recht simplen Abläufe nicht in Kitsch abdriften. Überhaupt wird in den poppigen Momenten die Dopplung vermieden, Kaminer schafft es immer, eine Schichtung zu arrangieren, die Assoziationsräume öffnet und Platz für die eigenen Projektionen und Emotionen macht, ohne autoritär eine Stimmung zu setzen und das Publikum in eine Haltung zu manipulieren. Die Wiederholungen in Text und Klang wirken wie ein insistierender Blick auf das Gewesene, in sich schon symbolisch, in einer repetitiven Reflexion über die Zerrissenheit zwischen Tradition und Identität, ohne sich darin der Negativität komplett auszuliefern. Die Aneignung der jüdisch orthodoxen Musiktradition aus einer queeren Perspektive erschafft hier eine musikalisch-szenische Sprache, die in ihrer Wirkung so intensiv wie durchdacht ist, dass sie noch lange im Gedächtnis bleibt. Am Ende sitzen alle am Klavier und hauen auf die

Tasten. Der heiligen Musik wird also nicht das Schlusswort überlassen, vielmehr ist es die Gemeinschaft, die sich nach dem szenischen Konzert auch auf das Publikum erstreckt.

Jonas Harksen



L P

Kaj Duncan David Only Birds Know How to Call the Sun and They Do It Every Morning Hyperdelia

Heute fiel der Regen so schwer, wie er nur fallen kann, er kroch in den Kragen meines Mantels und ließ mich langsam von innen heraus frieren. Er zog seine Finger düster durch die Wimperntusche, die ich an diesem Morgen aufgetragen hatte, bis nur noch schwarze Streifen übrig waren, die willkürlich über meine blassen Wangen verschmiert waren. Der harte Winterwind, für den Newcastle bekannt ist, fegte mit seiner ganzen Wucht durch die Straßen und attackierte die Autoschlangen, die verzweifelt versuchten, der Stadt zu entkommen. Über diesem gedämpften Chaos standen die Gebäude wie graue Flecken, Monolithen, die sich in den tiefhängenden Wolken verloren und in der zunehmenden Dämmerung des frühen Abends versanken. Durch diese Stadtlandschaft mit ihren tief liegenden Augen machte ich mich auf den Weg von der Arbeit nach Hause, zurück in meine Wohnung auf dem Hügel, wo ich die

Tür hinter mir schloss, mir eine Zigarette drehte, ein Glas Wein einschenkte und *Only Birds Know How to Call the Sun and They Do It Every Morning* von Kaj Duncan David auflegte.

Es handelt sich um ein Album, das klanglich an den Track *Lifeforms* von Future Sound of London und an ein verbeultes *Speak And Spell* erinnert und sich um die ersten unsicheren Schritte eines aufkeimenden Bewusstseins dreht, das darum ringt, sowohl mit sich selbst als auch mit der Welt ins Reine zu kommen. Im Auftrag der Festivals Spor und Frequenz sowie des Ensembles Scenatet entstanden, ist *Only Birds Know How to Call the Sun and They Do It Every Morning* eine Erkundung der Schnittstelle zwischen Sprache, Bedeutung und Klang im Kontext der sprachlichen Entwicklung. Das mag auf den ersten Blick ein recht ungefährliches und abgedroschenes Thema sein, aber was dieses Projekt zu etwas Besonderem macht, ist die Interaktion zwischen diesen klassisch humanistischen Themen und den Eigenheiten der Künstlichen Intelligenz. Mit dieser Arbeit stellt David die Frage: »Was wäre, wenn KI ihre sprachlichen Fähigkeiten auf die gleiche Weise entwickeln würde wie Kinder, nämlich durch Spielen, Experimentieren und Nachahmen, anstatt durch die klinische Eingabe von Daten, die derzeit ihre primäre Lernmethode ist?« Die Antwort, die er darauf gibt, findet sich in einer verzerrten posthumanen Klanglandschaft, die von den Cyber-Klängen eines Windcontrollers, von Midi- und E-Gitarren, Keyboards, elektronischen Schlagzeugen und einer Stimme bevölkert wird, die durch eine Talkbox und einen Vocoder geleitet wird. All dies kommt zusammen, um den menschlichen Kampf einer Persönlichkeit zu veranschaulichen, die herausfinden will, wie und was sie *sein* soll.

Als »Science-Fiction-Kammermusik« bezeichnet, leitet sich jeder Aspekt dieses Werks aus vorab festgelegten Kommunikationsformen ab, sei es der Bezug zum Format Kammermusik, die Verwendung von MIDI-Äquivalenten akustischer Instrumente oder der traditionelle Prozess der kindlichen Entwicklung. Unter den Synonymen für den Begriff »unmenschlich«

findet man Wörter wie ›monströs‹, ›sadistisch‹ und ›gefühllos‹, und es hätte tatsächlich leicht passieren können, dass dieses Projekt zu etwas kalt und berechnend Wirkendem wird. Die Präsenz menschlicher Gesten mit der Entwicklung einer individuellen Stimme in ihrem Mittelpunkt steht jedoch im Gegensatz zu klassischen Diskussionen zum Thema KI und schafft stattdessen eine Landschaft der Verbindung und Anerkennung zwischen der Zuhörer*in und der Musik. Das bedeutet jedoch nicht, dass es sich um ein leicht anzuhörendes Album handelt. Die Musik selbst ist irgendwie unregelmäßig und springt hin und her, erst gegen Ende des Albums verdichtet sie sich zu etwas Linearerem, wenn aus Worten Sätze werden, die gesungen werden. Manchmal grenzt die schmerzhafte Anstrengung in Davids Stimme, die darum kämpft, Sätze aneinanderzureihen, ans Groteske, weil die Stimme durch die elektronische Bearbeitung zu einem knarrenden und kratzen den Klang granuliert wird, der sicherstellt, dass die Zuhörer*in jede körperliche Anstrengung wahrnimmt.

Einer der ersten verständlichen Sätze, der sich aus der Entwicklung von subvokalen Geräuschen hin zu einem formelleren Sprachkonzept herausschält, lautet »Bitte, Worte, lasst mich jetzt nicht im Stich«. Diese Bitte, gepaart mit bebendem Tonfall, ist herzerreißend, denn obwohl sich die sprachlichen Fähigkeiten der KI ähnlich wie bei Kindern entwickeln, fehlt ihr die kindliche Unwissenheit. Stattdessen verbirgt sich hinter dieser Textzeile ein reifes Bewusstsein, das angesichts seiner eigenen Unfähigkeit hilflos ist und dessen Gedanken aufgrund seiner mangelnden Sprachfähigkeit in sich selbst gefangen sind. Dies erklärt das Gefühl der Zerbrechlichkeit, das dieses Album durchzieht, denn in seinem Mittelpunkt steht kein Kind, sondern eine isolierte Erwachsenenstimme.

Obwohl dieses Projekt eine interessante Idee aufgreift, indem es ein musikalisches Ergebnis präsentiert, das andeutet, wie sich KI entwickeln könnte, wenn man sie mit organischen Mitteln anginge, ist es gerade diese Reife

in den gesprochenen Worten, die das Thema inkonsistent erscheinen lässt. Für mich gibt es hier kein Spiel und keinen Spaß, sondern nur ein Gefühl einsamer Verwüstung. Zwar gibt es Elemente wie Echolalie innerhalb des Werks und eine klare Entwicklung der Sprache, die die Zuhörer*in durch das Werk führt, aber es bleibt auch die Tatsache, dass die Zuhörer*in sich stets bewusst ist, dass es Davids Stimme ist, die er hört, die Stimme eines Erwachsenen. Die Sprachlernmodelle der KI entwickeln ihre Fähigkeiten aus dem Ausgangsmaterial, mit dem sie gefüttert werden. In diesem Werk besteht das Ausgangsmaterial jedoch nicht aus Daten, die in einen Computer eingegeben werden, sondern aus Davids eigenen Worten und Botschaften. Diese Tatsache entfernt das Projekt ein wenig von seiner ursprünglichen Absicht, führt jedoch andererseits dazu, dass unklar wird, wo in einer posthumanen Gesellschaft die Grenze verläuft zwischendem, was menschlich ist, und dem, was es nicht (mehr) ist. Und damit wirft die Musik eine weitere interessante Frage auf, über die die Zuhörer*in nachdenken kann.

Anna M. Heslop

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

F E S T I V A L

Donaueschinger Musiktage

16.–19. Oktober 2025

Vielleicht ist es gerade der Anspruch, die Musikszene möglichst umfassend abzubilden, der in einem Festival wie den Donaueschinger Musiktagen die Tendenz zur Klischeeakkumulation erzeugt, und umgekehrt ist es vielleicht seitens der Komponisten die Aufregung, endlich einen so großen Auftrag erhalten zu haben, die verleitet, an sicherer Ufern zu bleiben. So ist beispielsweise das, was man Zeitlungenmusik bezeichnen könnte, nun endgültig vom Stilparadigma zum ermüdenden Klischee

umgekippt, und gleich beim Eröffnungskonzert verbrauchte Mark Andre in seiner Komposition *Im Entfalten. In Erinnerung an Pierre Boulez* ein eigentlich schillerndes Material an allzu vorhersehbare Formen.

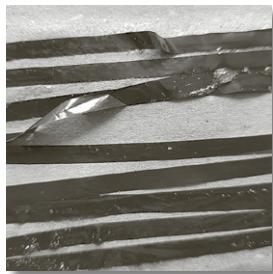
Verloren geht dabei, was Riemann »Klangvorstellung« genannt hat, also der beständige Versuch der Hörenden, das Folgende mittels Logik und Fantasie in Gedanken vorwegzunehmen. Zu diesem Spiel, jenem Dialogisieren zwischen Hörer und Komponisten, wird man jedoch nur gereizt, wenn die Hörerwartung auch regelmäßig gebrochen wird. Bisweilen scheint es so, als wollten Komponisten wie Mark Andre die durch die Vorhersehbarkeit eingebüßte Spannung durch eine auf Klangfragilität basierende Spannung zweiter Art wettmachen – anders gesagt: Die Arbeit an der Geste wird ersetzt durch die Arbeit an der Textur –, doch der aufgegebene Anspruch an ein aktives Hören erscheint in Zeiten sich immer aggressiver ausbreitender Hintergrundmusik fatalistisch. Dass Fragilität im Klang und Reichtum des Gestischen sich nicht ausschließen müssen, führte Turgut Erçetins Klarinettenkonzert *There recedes a silence, faceting beyond enclosures* zu Ohren, mit seinen quecksilbrigen, threnodischen Melodien; wenn auch das wiederholte Abwechseln zwischen Orchestertutti und Solokadenz im undurchbrochenen Lentotempo die 20-minütige Komposition wie einen Mittelsatz ohne tragende Außensätze wirken ließ – wie ein isoliertes retardierendes Moment, dem ein dramatischer Kontext fehlt. Der Komponist verfolgt laut Eigenaussage den Anspruch, eine Reihe spannender Konzepte aus der seldschukischen Architektur zu vertonen, so wie in ähnlicher Form Leroux' Komposition *Paris, Banlieue* an einem überfrachteten Streben kränkelte, außermusikalische Ideen zu integrieren, einen am Ende so klug als wie zuvor lassend, da man von den gesamten Importgütern in der Musik selber doch oft nur wenig hört. Fast möchte man bei solchen Konzeptüberbauten fragen, wo denn die Musiktheorie, der wissenschaftliche Aspekt als Motor kreativer Erneuerung, selbst geblieben sei.

Manchmal scheint es so, als wolle sich eine des Theoretisierens müßige Generation nun ganz auf das Sammeln stützen: So erklärten beispielsweise Imsu Choi und Mariam Rezaei, die mit einer hypnotisierenden Turn-Table-Performance verblüffte, ihre kompositorische Arbeit durch das langjährige Sammeln von Klängen. Grundsätzlich ein schöner Ansatz, doch verleiht dann immer das Fehlen einer holistischeren Perspektive der ganzen Buntheit den Todesstoß, da das Varietatis-Prinzip seine zauberhafte Wirkung ja nur innerhalb eines Systems entfalten kann.

Eine wirklich eindrucksvolle Mischung aus System und Fragmentarischem, Statik und Zusammenbruch stellte hingegen Aperghis' Komposition *Tell Tales* für Bratsche und Vokalensemble vor: eine Art Tausendfüßer aus unzähligen vertrackten Gelenkmomenten höchster Ausdruckskraft, welche die Form von innen heraus zum Zersplittern brachten, sodass man vielleicht an Gesualdo-Madrigale denken musste oder an jenes – den in alle Richtungen zeigenden Klangvektoren ähnelnde – Magische Quadrat auf Dürers *Melancolia I*, welches Panofsky und Saxl treffend mit dem Begriff einer »aus der Ordnung geratenen Ordnung« umschrieben.

Das Festival fand einen besonders unangenehmen Abschluss, als bei der Verleihung des Orchesterpreises an Leroux im Namen des SWR-Sinfonieorchesters die teils eigenlobende, teils selbstentlarvende Aussage fiel, die Komponisten sollten mehr die Register der so »reichen Klangmöglichkeiten« (gemeint ist wohl ein gewisser »Tim-und-Struppi-Faktor«) des postromantischen Orchesterapparates ziehen, sodass bereits ein paar Tage vor der skandalösen Weigerung der Essener Philharmoniker, Clara Iannottas Violinkonzert aufzuführen, die Frage aufgeworfen war, wie bereit die Orchesterinstitutionen seien, auf der kompositorischen Suche nach neuen Ausdrucksformen mitzuziehen.

Kyrill Ninov



K A S S E T T E

Salomé Voegelin Cassette Album Flaming Pines

Die 2020er Jahre sind definitiv eine Zeit, in der die Sehnsucht nach dem ‚was einmal war‘ und Fragen, die sich aus dem technologischen und ideologischen Ballast der Gegenwart ergeben, aufeinandertreffen. Revivals alter Formate teilen sich die kulturelle Bühne mit Neuinterpretationen aller Art, vor allem ideologischer Natur. Denken wir einmal kurz über Kassetten nach. Während dieses bescheidene Format in den letzten Jahren zu neuem Leben erwacht ist, greift Salomé Voegelins *Cassette Album*, das am 9. Juni 2025 veröffentlicht wurde, dessen Funktionalität wieder auf und betrachtet es nicht als Speichermedium, sondern als Anspruch. Als Autorin von Büchern wie *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound* und Schöpferin umfangreicher Klangkunstwerke hat Salomé Voegelin ihre Arbeit der Erforschung akustischer Realitäten gewidmet, die über die Manifestationen des westlichen akademischen Diskurses hinausgehen.

Wie also kann man *Cassette Album* rezipieren? Konkret handelt es sich um eine von Voegelin in Auftrag gegebene Kompilation von acht Stücken. Zugleich ist es eine Sammlung von Klängen, die die Hörer dazu herausfordern, in der Kassette mehr als eine Konstruktion aus Plastik und Metall zu sehen. Wie in den Liner

Notes des Albums beschrieben, verwandelt Voegelin, ausgehend von der einfachsten Funktion des Magnetbandes – dem Aufnehmen und Abspielen von Klängen –, dieses in ein post-anthropozentrisches Objekt, ein »klangliches Pluriversum, in dem alles gleichzeitig abgespielt werden kann« (Voegelin, 2025). So werden Kassetten zu Räumen klanglicher Anarchie, in denen Klänge sich nicht »ordnungsgemäß« in die menschliche Wahrnehmung einfügen können. Die Hörer:innen werden ange regt, ganzheitlichere Realitäten zu erkunden, die über die kolonialen Nebenprodukte, die die westliche Musikwahrnehmung prägen, hinausgehen.

Die Musik auf *Cassette Album* basiert auf einer Reihe von Tonbandpartituren, die von Voegelin entworfen wurden und visuelle Darstellungen von Kassetten und Magnetbändern zeigen. Jede Partitur ist einem/einer von Voegelin ausgewählten Künstler*in gewidmet: Pisitakun, super inter, Heather Frasch, Magda Drozd, Mariam Rezaei, Samson Young, Hannah Silva und Cody Yantis. Insgesamt entstanden acht Kompositionen, die jeweils auf Voegelins Ideen antworten. Alle Partituren sind in der Albumverpackung enthalten.

Alle Künstler*innen haben sich Voegelins Konzept auf ihre eigene Weise genähert. Da ist zunächst die Frage der Dauer. Einige haben sich für eher kurze Aufnahmen entschieden. *HOMES!!!* von Pisitakun, *tape current* von super inter und *Snake Jar* von Hannah Silva sind mit jeweils weniger als drei Minuten relativ kurz, präsentieren aber dichtgewebte Ideen und definieren auf tiefgründige und präzise Weise einzigartige Klänge. Dadurch drängt sich eine bestimmte Frage unweigerlich auf: Fangen die Stücke erst dann an, wenn Play gedrückt wird?

Es gibt jedoch auch Stücke mit längerer Spieldauer. Das längste Stück ist *Spirals* mit einer Laufzeit von 5:42 Minuten, eine Kollaboration von Mariam Rezaei und Gabriele Mitelli. Dieser Track fängt eine Szene ein, wie sie in einem Live-Konzert improvisierter Musik zu hören sein könnte: Zwei Musiker, die die Bewegungen des jeweils anderen und die Zeit selbst

aufgreifen und verzerren. Ein anderer Ansatz zum Thema Zeit, *Stars of Grass* von Cody Yantis, präsentiert eine Art Diashow aus Klangszenen mit ausgeprägter filmischer Qualität.

Auch die Wahl der Klangfarben ist bemerkenswert. Die Klänge auf dem *Cassette Album* oszillieren zwischen elektrisch und organisch. Die Klänge einer thailändischen Mundorgel eröffnen das Album in *HOMESIII*, vibrierendes Glas hält in Heather Fraschs *Almost Discarded* wider, während *tape current* und Magda Drozds *Gentle Escape* mit üppigen Synthesizer-Klängen aufwarten. Die menschliche Stimme taucht zweimal bedeutungsvoll auf. In Hannah Silvas *Snake Jar* erkundet die Autorin und Interpretin die klangliche und ideologische Dringlichkeit des Wortes »speaking«. Dann gibt es noch *my face was... different everyday* von Samson Young, einen der emotionalsten Momente des Albums. Der Track präsentiert Mitglieder des Chors der Chinesischen Universität Hongkong, die in einen fast zeremoniellen Gesang vertieft sind und die Hörer.in in eine sich immer wiederholende Beschwörung eintauchen lassen.

Cassette Album ist ein kollektives Statement für die Vielfalt und positioniert ein Objekt neu, das ursprünglich als Schnittstelle für eine lineare Welt diente. Salomé Voegelins neuestes Werk lädt dazu ein, mit den Sinnen genossen zu werden, die am besten dazu passen – und das kann sich mit jedem Zurückspulen und Zurückspulen ändern...

Vlad Ciocoiu

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

F E S T I V A L

Wien Modern

30. Oktober – 30. November 2025

Das Unternehmen, Wien Modern ganzheitlich einer Kritik zu unterziehen, grenzt an eine Unmöglichkeit. Als eines der größten Festivals für zeitgenössische Musik überzieht es die Stadt einen Monat lang mit einer Fülle und Dichte an

Veranstaltungen. Wegen seiner Größe vermag Wien Modern das, wovon jedes Festival träumt: jenen Möglichkeitsraum zu bespielen, der die mannigfaltigen Richtungen, in die sich Subsystem *zeitgenössische Kunstmusik* immer mehr ausdifferenziert, abbilden kann. Vielfalt ist bei Wien Modern kein Imageversprechen, sondern auch dank seiner finanziellen Möglichkeiten programmatische Realität. Das ist ein großes Privileg.

Möchte man sich auf diese Vielfalt nun aber einlassen, stößt man – zumindest à la longue – an seine persönlichen Grenzen. Die Vorstellung nämlich, man könne sich einen Monat lang, jeden Tag auf ein oder zwei Konzerte einlassen, ist erstens naiv und würde sich zweitens kontraproduktiv auf die ästhetische Erfahrung auswirken. Im Zeitalter von Fomo fällt es einem aber immer schwerer, sich zu beschränken, außerdem ist ein stetiger Besuch im Interesse des Festivals. Auch wenn ich mich – natürlich aus rein journalistischen Motiven – dieser naiven Vorstellung hingab, soll sich die hier präsentierte Auslese auf jene Beiträge konzentrieren, die sich dem Modus des bloßen Konsumierens widersetzen und zum insistierendes Hören einluden.

Eröffnet wurde mit einem Konzert, das zum ersten Mal in der Geschichte von Wien Modern ausschließlich afrodisiatische Komponist*innen featurte. Das ORF-Orchester spielte unter der Leitung von Vimbayi Kaziboni Musik von Jessie Cox, Hannah Kendall und George Lewis, letzterer kuratierte das Programm und stand auch sonst im Fokus des Festivals. Während Cox mit spätromantischer Gestenmusik an Friedrich Cerhas *Spiegel* erinnern wollte, versuchte sich Kendall an Mozartspieluhren. Hier zeichnete sich ebenfalls Vielfalt ab, im musikalischen Material. Insbesondere Lewis hörte man einen ungemeinen Reichtum an Ideen an, die er in seinem Orchesterwerk *Weathering* episodisch aneinanderreichte. Dieser schlaglichtartige Wechsel von einem zum nächsten Einfall machte das Hören jedoch wenig ertragreich.

Im weiteren Verlauf des Festivals sollte sich aber immer mehr andeuten, dass Musik sich

die für sie jeweils notwendige Zeit nehmen kann. So fiel in der Reihe *Arditti.51* (das Quartett sollte seinen 50. Geburtstag bei Wien Modern nach Entfall durch Krankheit im letzten Jahr nachfeiern) ein Stück besonders auf, das jedoch viele zugleich irritierte. Die Uraufführung von Stefan Prins' *Cyborg Flesh* für amplifiziertes Streichquartett, E-Gitarre und Live-Elektronik operiert mit extremen, teils schmerhaft lauten Frikitionsgeräuschen. Prins präsentierte hier sicherlich eines seiner radikalsten Stücke, das sich formal viel zutraute – allein schon wegen der Länge (~ 57 Minuten) –, manchmal in die Ermüdung abzurutschen drohte, doch es immer wieder schaffte, den Schmelzpunkt des recht nackten, teils brüchigen Klangmaterials – auch mithilfe der Live-Elektronik – als Ausgang nahm, um in neue Richtungen vorzudringen.

Es waren die großen Formen und Formate bei Wien Modern, das mit »The Great Learning« nicht nur ein furioses Ende fand, sondern gleichzeitig sein Motto erhielt. Anders als bei Cardew, dessen überdimensioniertes Werk einen halben Tag füllte und deshalb flexible Besuchszeiten bot, waren die klassischen Konzertformate dazu prädestiniert, die Grenzen der menschlichen Auffassungsgabe auszureißen.

So zeigten sich auch bei Chaya Czernowin und Francesca Verunelli eine Vorliebe für Längen. Interessanterweise befinden sich beide Komponistinnen aus unterschiedlichen Motiven mit ihrem musikalischen Denken jüngst im Wandel. Während die Musik Verunellis auf der »Suche nach einer Poesie der Stimme« ist, geht jene Czernowins den Weg hin zu einer immersiven Klangästhetik. Ich, der jedes Mal bei dem Wort »»Immersiv« zusammenzuckt, war zunächst irritiert, als Czernowyn ihre Überzeugungen innerhalb eines spontan entstandenen Artist-Talk in der Pause des Claudio Abbado-Konzerts kundtat. Ihr Vokalwerk *Immaterial* hörte ich unter dem verwunderten Eindruck ihrer Worte. Doch entgegen dem Klischeebild von Immersion, verstanden als Eintauchen in monochrome Klangmassen, erwies sich *Immaterial* als gedehnte Brüchigkeit. Wenn gleich sich Momente der Langeweile ergaben,

dann sind diese bei genauem Hören nicht als Formschwäche ihrer Musik zu betrachten, sondern bilden gerade das auskomponierte Gegengewicht zur Aufmerksamkeitsökonomie, wie wir sie gegenwärtig erleben.

In eine ähnliche Richtung, wenngleich mit anderem Ergebnis, weist das Werk des Erste-Bank-Kompositionspreisträgers Pierluigi Billone. Seine *Studie für Ensemble*, im Preisträgerkonzert Lachenmanns *Zwei Gefühle* gegenübergestellt, ist gleichzeitig eine Studie über Form. Billones Musik ist eine langsam sich entfaltende. Sie hat ihre Eigenzeit, die sie auf den Zuhörer erst im Prozess des Ausdimensionierens des Klangs überträgt. So gesehen ist die Erfahrung bei ihm auch eine Art immersive, nur eher aus einer narrativen Struktur gespeist.

Eigentlich ließe sich bei aller Heterogenität eine Tendenz erkennen, die Wien Moderns musikalisches Profil – auf einer Seite zumindest – schärfe: größere Werke, die das Kontemplative, das Immersive (ohne Überwältigungästhetik!), die Tiefe der Aufmerksamkeit, ja die Emphase der Langeweile gegenüber dem immer vorherrschenden Überangebot, das paradoxerweise Wien Modern selbst verkörpert, aufleben lassen.

In diesem Sinne möchte ich mit der Darbietung schließen, die alle genannten Attribute vereinte: im antik-rustikalen Basilikalsaal des Reaktors schaffte man die notwendig intime Atmosphäre, um der Praxis des Gagok-Gesangs beizuwohnen. Mit *Gagokbounce – One by One* präsentierte das Ensemble WHATWHY ART eine musikalische Meditation über einen koreanischen Liederzyklus, komponiert beziehungsweise konzipiert von Sebastian Claren und Hyunju Oh. Gagok-Gesang ist etwas sehr Fragiles, zugleich aber äußerst Präzises, das über lange Strecke (ca. 80 Minuten) hinweg – bei zunächst gewiss litaneiartig erscheinenden, alterierenden Monodieketten – durch (Atem-)Pausen die Kraft der Aufmerksamkeit auszudehnen vermochte. Ein Glanzstück unter der Vielheit aller Produktionen, das noch deutlich nachwirkte.

Dominik Mück

S Y M P O S I U M

Zukunfts-musik beyond the white/male frame

28. Oktober 2025, HfMT Köln

Als Teil des dreitägigen Festivals *Composing While Black & Queer* fand das dazugehörige Symposium am mittleren Tag im Kammermusikaal in der Hochschule für Musik und Tanz in Köln statt. Es ist ein Festival unter der Woche, wohlgemerkt von Montag bis Mittwoch, und eine weitere Veranstaltung, die den Titel »Festival« trägt, welche den Begriff noch weiter ausdehnt. Sind alle mehrtägigen Veranstaltungen jetzt ein Festival? Begrifflichkeiten beiseite, es soll hier um die Sache gehen.

Unter der Leitung von Jun.-Prof. Dr. Anna Schürmer wurde das Symposium mit dem Titel *Zukunfts-musik beyond the white/male frame* von Studierenden aus wissenschaftlichen Fächern der HFMT organisiert und auch durchgeführt. Die inhaltlichen Beiträge in Form von Vorträgen seitens der Studierenden entstanden aus einem kollaborativen und interdisziplinären Projektseminar, welches ebenda im Sommersemester 2025 stattfand. Dementsprechend ist dieses Symposium auch zu bewerten. Während das Studentische frische Denkanstöße, eine produktive Atmosphäre und eine Diversität der Formate mit sich brachte, litt es an offensichtlichen Rechtschreibfehlern auf den Präsentationsfolien, fehlenden Grundkenntnissen, etwa zum Werk Peter Abingers, sowie inhaltlichen Unpräzisionen. In zwei Blöcke unterteilt, wurden im ersten, nach einer kurzen inhaltlichen sowie organisatorischen Einführung von Prof. Schürmer selbst, drei Vorträge zu den Black Music Studies gehalten. Die Wahl der Sprache erfolgte leider, wenig überraschend, aufs Deutsche. Eine Entscheidung, die des Themas wegen durchaus angefochten werden könnte. Obwohl fast alle im klein ausgefallenen Publikum (wahrscheinlich eine Konsequenz der kalendrischen Eigenheit eines Dienstagmorgens) die

deutsche Sprache beherrschten, wurde beispielsweise der eingeladenen Gästin Elaine Mitchener so das Verständnis erschwert und die Teilnahme an anschließenden Diskussionen verwehrt.

In diesem Block stach der Vortrag von Emilio Jotter positiv heraus. Mit dem auf Köln bezogenen Symposiumstitel *Singing While Black & Queer in Cologne* gab er eine aufschlussreiche Introduktion in das Leben des vergessenen schwarzen Sängers William Pearson in Köln sowie eine tiefergehende Sicht auf dessen Zusammenarbeit mit Hans Werner Henze im Rahmen seiner Komposition *El Cimarrón*. Im darauffolgenden Austausch durften wir im Saal sogar die Stimme von Franz-Josef Heumannskämper, dem langjährigen Lebensgefährten des mittlerweile verstorbenen Pearson, hören. Problematisiert wurde der fast nicht stattfindende Diskurs über sein Werk und Leben, zum Teil bedingt durch den nach dem Einsturz des Kölner Stadtarchivs im Jahr 2009 verschollenen Nachlass, zum Teil durch ein allgemein herrschendes Desinteresse. Warum wohl? Das Gefühl, Musikgeschichte live zu erleben, und eine tiefe Verbundenheit zum soeben Gehörten kamen in mir auf. Nur schade, dass aus zeitlichen Gründen die Diskussionen nach den Vorträgen immer wieder zu kurz ausfielen.

Nach einer Mittagspause setzte der Komponist George Lewis mit einer Keynote zu Julius Eastman den Tag fort. Charismatisch, tiefgreifend und ausgesprochen unterhaltsam endete er seinen Beitrag auf einer Lewis'schen positiven Note: Statt sich über die Unwissenheit vieler über schwarzen Komponist:innen zu ärgern, solle man sie lieber ermutigen, sich zu informieren. Im zweiten Block zu Queer Musicology hörten wir einen sehr gut referierten Vortrag von Klara Kohl & Halina Laidebeur zum Queer Listening, erfuhren gemeinsam eine Sonic Meditation von Pauline Oliveros, einen Beitrag zum Musical *A strange loop* von Isabelle Kretschmer sowie die Präsentation einer Studie zu Awareness-Bedarfen von queeren Künstler:innen in der (Neuen) Musik. Das Symposium abschließend diskutierten Jessie Cox, Anthony R.

Green, George Lewis und Elaine Mitchener in einem Roundtable zu *Composing & Performing Identity*. Ich fragte mich dabei, wo all jene waren, die sich hiervon eine Scheibe abschneiden könnten – ja, die in Machtpositionen. Wie so oft erzeugte ihre Abwesenheit eine gewisse Hoffnungslosigkeit und bestätigte das Normative. Haben sie davon nicht erfahren? Lag es daran, dass es nur ein Hochschulsymposium war – oder schlicht an der Tatsache eines Dienstagmorgens?

Der letzte Programmpunkt des Tages fand am Abend im Konzertsaal statt: das Konzert *Intersections* des Ensembles Collab mit Werken von u.a. Julius Eastman, Elaine Mitchener und Anthony R. Green. Ein wohltuender Abschluss zu einem dichten und ereignisreichen Tag.

Roberto Beseler Maxwell

Die Biennale präsentierte eine beeindruckende Anzahl von Werken. Was unter anderen Umständen als heterogene oder arbiträre Zusammenstellung hätte erscheinen können, konstituiert sich hier als Panorama gegenwärtiger künstlerischer Auseinandersetzungen mit Klang.

Das Hauptgebäude der Biennale, *La Centrale* – ein großes stillgelegtes Wasserkraftwerk am Rand der Stadt Sitten – bot dafür mehrere prägnante Beispiele. Bereits im Eingangsbereich fungierte *Vocal Braid* von Melissa Dubbin und Aaron S. Davidson als erste konkrete Artikulation dieser Fragestellungen. Über ein Netzwerk aus Kunststoff- und Glaskörpern, durch die Wasser und Luft strömen, verbreitet die Installation die Tonspur eines Videos, das auf anspielungsreiche Weise eine Art Archäologie der Stimme evoziert, sowohl der tierischen als auch der menschlichen. Klang erscheint hier zugleich als Reflexionsgegenstand und als Material, indem er thematisiert und gleichzeitig innerhalb eines multimedialen Dispositivs operativ eingesetzt wird.

In unmittelbarer Nähe dazu besteht *Dislocation* von Pierre-Laurent Cassière aus Ultraschallimpulsen, die in Treppenräume projiziert werden und diese als akustische Reflexionsflächen nutzen. Das Werk erzeugt gezielt wahrnehmungsbezogene Mehrdeutigkeiten in Bezug auf die Natur und die Lokalisierung der Klangquellen. In der Tradition der Klangkunst, wie sie etwa von Max Neuhaus geprägt wurde, vermittelt das Werk eine Auffassung von Klang als sinnlich hochgradig konkreter und zugleich schwer lokalisierbarer Wahrnehmungsgröße.

Ein weiterer zentraler Ort der Biennale war das Pénitencier, ein Kunstmuseum in der Altstadt von Sitten, das eine zweite Gruppe von Werken beherbergte. Eine Etage dieses ehemaligen Gefängnisses war *Earwitness Inventory* von Lawrence Abu Hamdan gewidmet. Dieses vergleichsweise bekannte Werk veranschaulicht die Haltung der Biennale besonders deutlich, indem es tief in der Frage des Klangs verankert ist und zugleich, im eigentlichen Sinne, still bleibt. Die Installation versammelt 95 Objekte. Sie dienen dazu, Klänge zu rekonstruieren,

F E S T I V A L

Biennale Son

30. August – 30. November 2025,
Kanton Wallis

Bei der Biennale Son 2025 handelte es sich um die zweite Ausgabe, kuratiert von Jean-Paul Felley, dem Direktor der Biennale, und Maxime Guittot, dem assoziierten Kurator der Ausgabe. Bereits in der Ausgabe von 2023 bestand das Ziel der Biennale darin, die zunehmende und heterogene Bedeutung des Klangs innerhalb zeitgenössischer künstlerischer Praktiken sichtbar und erfahrbar zu machen.

Das Programm war auf eine Problematisierung des Mediums selbst ausgerichtet und verzichtete auf eine Einschränkung auf bestimmte Verwendungsweisen oder Definitionen des Klanglichen. Diese kuratorische Entscheidung verhindert eine Einordnung der Werke in ein eng gefasstes narratives Thema, das ihre Rezeption im Voraus determinieren würde. Die dadurch entstehende Offenheit wird durch das Ausmaß der Veranstaltung noch verstärkt:

die in Gerichtsverfahren eine Rolle spielten – Verfahren, in denen das auditive Gedächtnis von Zeug:innen entscheidend war. Bereits die bloße Präsentation dieser Objekte aktiviert bei den Besucher:innen spezifische auditive Vorstellungen. Klang erscheint hier weniger als akustisches Phänomen im engeren Sinne, sondern vielmehr als Referenzgröße innerhalb diskursiver und juristischer Verfahren.

Im Erdgeschoss desselben Gebäudes befand sich außerdem eine ungewöhnliche Installation von Anne Le Troter, *La cithare de Capivacci*, die eine Umgebung schuf, in der Skulpturen gebissen werden mussten. Über Knochenleitung konnten dabei verschiedene Stimmen gehört werden, die den Akt des Beißens selbst kommentierten. Die Erfahrung eines vom konventionellen Gebrauch des Ohres entkoppelten Hörens verweist auf eine weitere Facette der im Rahmen der Biennale erweiterten Klangauffassung.

Schließlich war im obersten Stockwerk des Pénitenciers das Video *Les Fanfares* von Annika Kahrs zu sehen. Das Werk untersucht anhand des musikalischen Mediums die soziale und politische Rolle der Blaskapellen im Kanton Wallis. Es besteht aus gefilmten Performances im Saal des Großen Rates in Sitten, unter Beteiligung der Musiker:innen dieser Ensembles, und wird von einer Archivausstellung begleitet, die auch in Form einer mitnehmbare Zeitung zugänglich ist. Das Ensemble macht die engen Verbindungen zwischen Musik und lokalem politischen Leben sichtbar und lädt dazu ein, darüber nachzudenken, wie Klang heute kollektive Erfahrungen prägen kann.

Das Wagnis dieser Biennale ist bemerkenswert: eine der wohl größten Veranstaltungen von Sound Art in der Schweiz in einer Region, die sonst eher für ihre Skipisten bekannt ist. Anders als bei Ausstellungen, die Werke in ein narratives oder programmatisches Raster zwängen, belässt die Biennale Son den Klang in seiner Offenheit und Vieldeutigkeit. Mehr als eine bloße Zusammenstellung von Arbeiten zeigt sie, dass Klang zugleich Material, Idee, körperliche Erfahrung und kritisches Instrument ist, und

dass kuratorische Praxis selbst als präziser, jedoch nicht suggestiver Akt verstanden werden kann.

Raphaël Belfiore

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

Opera Aperta GAIA-24. Opera del Mondo

27. November 2025,
Lesya Ukrainka Theatre Kyjiw

Die Opernlaboratoriumsgruppe Opera Aperta zeigte in Kyjiw eine überarbeitete Fassung ihrer Produktion *GAIA-24. Opera del Mondo* – im Lesya Ukrainka National Academic Drama Theatre, einem der größten Häuser der Stadt. Bis zur russischen Vollinvasion trug es noch den Namen »Theater des russischen Dramas«; nun ist es, auch symbolisch, in einen anderen kulturellen Resonanzraum gerückt. Der Abend fand im Rahmen des Festivalpreises GRA statt, bei dem *GAIA-24* als beste ukrainische Musiktheaterproduktion des Jahres 2024 ausgezeichnet wurde. Entsprechend international war das Publikum: Besucherinnen und Besucher aus dem ganzen Land, dazu zahlreiche Gäste aus dem Ausland – Festivalproduzent:innen, Kurator:innen, Kritiker:innen. Und wie so oft bei Opera Aperta wurde die Vorstellung selbst zum Statement: ein Manifest jenes neuen ukrainischen Musiktheaters, wie es die Mitbegründer Roman Grygoriv und Illia Razumeiko denken.

Obwohl *GAIA-24* aus drei Akten und einem gesprochenen Zwischenspiel besteht, gab es in den zwei Stunden keine Pause. Vor Beginn empfahl das Team sogar, Ohrstöpsel mitzunehmen – als Schutz vor allzu lauten Klängen. (Die Sorge erwies sich letztlich als unbegründet; dennoch hielt sie viele, mich eingeschlossen, in einer eigentümlichen Anspannung: Wann muss ich mir gleich die Ohren zuhalten?)

Die drei Akte stehen in einem so schroffen Kontrast zueinander, dass man sich zeitweise

fühlt, als säße man an einem Abend gleich bei drei verschiedenen Ensembles.

Der erste Akt, »Songs of Mother Earth«, erinnert an einen Abend traditioneller östlicher Gesänge: ruhig, folgerichtig, fast »komponiert« wie eine Kette von Liedern, in der ein Stück organisch aus dem nächsten hervorgeht. Die Stimmung ist meditativ, wiegenliedhaft – und gerade darin liegt ein unterschwelliger Nerv: das Gefühl, dass etwas Unheilvolles diese Harmonie gleich zerreißen wird. Selbst ein überraschender Moment – wenn die Performerinnen, die gemeinsam mit dem Publikum den Saal betreten, sich buchstäblich über die Köpfe der Zuschauer:innen hinwegbewegen – geschieht mit einer beinahe orientalisch anmutenden Gelassenheit und Eleganz. Rechts vorn am Bühnenrand sitzt ein kleiner Instrumentalapparat, der diese Klangwelt trägt. Im Programmheft waren die Texte von vier Kompositionen abgedruckt, auf denen dieser Akt basiert – alle kreisen um Wiegenlied-Motive: ein sephardisches Lied, ein krimtatarisches Volkslied, eine ukrainische Kolomyjka sowie Schuberts berühmter »Leiermann«.

Nach dieser kollektiven Einschläferung – einem sanften, massenwirksamen Lullaby-Ritual – tritt Illia Razumeiko nach vorn und hält einen langen, etwas ausgedehnten Stand-up-Monolog. Er spricht Ukrainisch und Englisch und kündigt gleich an, dass es zwei unterschiedliche Texte seien: einer nach innen, für die Einheimischen, und einer nach außen, für das internationale Publikum. Darin spiegelt sich ein vertrautes Motiv ukrainischer Publizistik: die doppelte Adresse, mit der das Land seine Kriegserfahrung zugleich intern verarbeitet und extern vermittelt. Razumeiko spricht über die Bühne des einstigen »russischen Dramas«, die der große Krieg – hart, aber konsequent – ukrainisiert hat; über den massenhaften Sprachwechsel vieler Menschen vom Russischen zum Ukrainischen; und über die Idee eines zeitgenössischen ukrainischen Theaters, wie Opera Aperta sie fordert.

Diese Publikumsansprache wirkt wie eine emotionale Entladung – und bereitet den Boden für den zweiten Akt, »Cabaret Metastasis«,

dertatsächlich überwältigt. Plötzlich öffnet sich die Bühne in die Tiefe: War der Raum im ersten Akt fast »flach« und an den vorderen Rand sowie in den Zuschauerraum hineingeschoben, so erscheint nun eine neue Dimension. Bildlich gesprochen wird die Bühne zum Grund des Kachowka-Stausees, nachdem das Wasser verschwunden ist. Die Darsteller:innen werden zu schutzlosen Wesen – zu Fischen, die an die Luft geschleudert wurden. Vollständig nackt, doch jede und jeder mit einem Instrument, liegen sie am Boden, bewegen sich langsam, spielen – und über die Musik legt sich ein tief-frequentes Dröhnen, das unmissverständlich den Durchbruch einer Wassermasse, den Strudel hinter einer zerstörten Staumauer, evoziert.

Auf diesen »Fisch-Bogen« führt ein Video-Einschub hin, der sich einbrennt: Die phänomenale Schauspielerin und Musikerin Marichka Shtyrbulova greift – wie unter Wasser, nach Luft schnappend – mit dem Mund in das Innelleben eines Klaviers. Das Instrument antwortet mit Klängen, die nicht einfach präpariert wirken, sondern wie eine neue akustische Qualität, als entstünde eine fremde Sprache des Materials.

Der dritte Akt schließlich ist ein Karneval der Stile: Genres und Klangsprachen vermischen sich, überlagern einander, kommen gleichzeitig aus verschiedenen Ecken der Bühne. Hier wird die Kultur selbst zur Ausgrabungsstätte – eine Art Archäologie, die man bereits aus Opera Apertas erstem, bis heute wohl bekanntestem Werk kennt: *Chornobyl Dorf*. (Siehe Special in Positionenheft #133). Was bedeuten uns heute die Spuren vergangener Epochen – ein Hamlet-Monolog, eine Bach-Arie, Heavy Metal, ein Volkslied? Sind sie Trost, Ruine, Zitat, Wunde? Oder alles zugleich?

Man kann *GAIA-24. Opera del Mondo* in vieler Hinsicht als Fortsetzung von *Chornobyl Dorf* begreifen. Für *Chornobyl Dorf* wurden einst zwei Episoden am »Kachowka-Meer« nahe des Atomkraftwerks Saporischschja gedreht. *GAIA-24* setzt die Frage nach dem Leben nach der Apokalypse fort – umso mehr, als die Realität selbst hier Material liefert: Am 6. Juni 2023 sprengte die russische Armee den Damm des

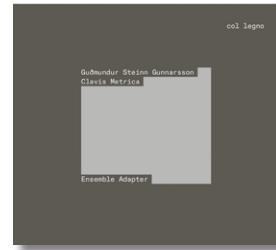
Kachowka-Stausees und löste eine ökologische Katastrophe enormen Ausmaßes aus.

Der Titel *GAIA-24* verweist auf die Theorie des französischen Philosophen und Anthropologen Bruno Latour, der sich in einem seiner letzten publizierten Texte auch der russisch-ukrainischen Kriegssituation zuwandte. Heute wirkt es erschreckend plausibel, dass in der Reihe der bekannten russischen Kriegsverbrechen der Ökozid langfristig noch stärker ins Zentrum rücken könnte. In den letzten Minuten sehen die Zuschauer:innen ein Video, das zunächst wie ein von KI erzeugtes Muster erscheint – tatsächlich aber ist es die Struktur von ausgewaschenem, ausgetrocknetem Boden: eine tote Oberfläche, sichtbar geworden, nachdem das Wasser verschwunden war.

Der erste, noch skizzenhafte Durchlauf der Oper fand in Kyjiw in einem großen Konzertsaal statt (dem ehemaligen Oktoberpalast). Danach setzte das Stück seine Reise zu Festivalgastaufspielen ins Ausland fort – nach Rotterdam, Wien, Berlin und Venedig –, und passte sich unterschiedlichen Räumen an, blieb aber in seiner inneren Dramaturgie unverkennbar. Einen Monat vor dem zweiten, erneuerten Kyjiwer Abend war *GAIA-24. Opera del Mondo* zudem beim Festival *Dim Aktora. Breath* in Saporischschja zu sehen – einer Stadt, die heute nur wenige Dutzend Kilometer von der Frontlinie entfernt liegt. Unweit davon, auf der Insel Chortyza, wurden im Oktober 2023 die ersten Videomaterialien für die spätere Produktion gedreht.

Iulia Bentia

Aus dem Ukrainischen übersetzt von Pavlo Shopin



C D

Guðmundur Steinn Gunnarsson Clavis Metrica

Col legno

In der kleinen, aber intensiven Welt der zeitgenössischen Musik besteht eines der grundlegenden Ziele darin, die eigene Identität klar zu definieren, sowohl als Komponist*in wie auch als Interpret*in. In diesem Sinne zeigen sowohl das Ensemble Adapter als auch Guðmundur Steinn Gunnarsson eindrucksvoll, dass sie ihre eigene unverwechselbare, wiedererkennbare und kohärente Stimme gefunden haben. Ich hatte mehrfach Gelegenheit, die Musiker*innen von Adapter live in Berlin zu hören, und jedes Mal habe ich beobachten können, dass ihre Herangehensweise an die instrumentale Darbietung über konventionelle Grenzen hinausgeht. Anstatt sich ausschließlich auf den erzeugten Klang zu konzentrieren, integrieren sie Elemente wie Körperlichkeit, Gestik und Bühnenpräsenz und schaffen so eine Performance, die mehrere Dimensionen miteinbezieht. Dieser Aspekt ihrer künstlerischen Praxis, den man als performativ bezeichnet könnte, kommt auch auf dem Album zum Ausdruck. Die Aufnahmen fangen nicht nur das musikalische Material ein, sondern vermitteln auch ein Bewusstsein für Raum und Zeit, das die Zuhörer*innen an einer vielschichtigen und facettenreichen Erfahrung teilhaben lässt. Man kann daher nicht über dieses Werk sprechen, ohne

die einzelnen Interpret*innen zu nennen, die Protagonist*innen einer kollektiven Reise, die von ihren unterschiedlichen Persönlichkeiten geprägt wird: Kristjana Helgadóttir (Flöte und Rasseln), Ingólfur Vilhjálmsson (B-Klarinette und Rasseln), Gunnhildur Einarsdóttir (Harfe und Samba-Flöte), Matthias Engler (Perkussion, Mundharmonika und diverse Pfeifen). Ihre Präsenz macht dieses Album nicht nur zu einem bedeutenden Zeugnis von Gunnarssons Kunst, sondern auch zu einem unverzichtbaren Schritt für alle, die ihren Hörhorizont erweitern und die innovativsten Richtungen des zeitgenössischen Repertoires erkunden möchten.

Entgegen der Interpret*innen war die Musik von Guðmundur Steinn Gunnarsson für mich eine völlig neue Entdeckung. Beim ersten Hören mag sie nicht unmittelbar zugänglich erscheinen, was zum Teil an ihrer fragmentarischen Natur liegt – dies wiederum lädt zu mehrfachem Anhören ein. Die geringen Dauern der einzelnen Stücke erlauben es der Zuhörer*in eine überraschende Vielfalt an Klangwelten zu erkunden. *Clavis Metrica* verbindet poetische Metrik und zeitgenössische Komposition. Die Idee, wie Gunnarsson erklärt – »Es war ursprünglich eine Art Schulstreich« – begann wie ein Scherz unter Freunden, entwickelte sich aber bald zu einer rigorosen Untersuchung der Struktur und des kreativen Potenzials der Metrik. Ihr spielerischer Ursprung verleiht der Musik eine Leichtigkeit, die im Kontrast zur metrischen Strenge steht und das Zuhören zu einer sowohl intellektuellen wie auch poetischen Angelegenheit macht. Gunnarsson erforscht Poesie jenseits der Sprache, indem er sie als Proportion, Rhythmus und Gleichgewicht der Form versteht und zeitliche Ereignisse schafft, in denen traditionelle Metriken neu gestaltet und sogar an ihren Grenzen getestet werden. Die Musik basiert auf einem flexiblen Raster für melodische und rhythmische Sequenzen, das Variationen zulässt und gleichzeitig einen erkennbaren Rahmen bewahrt. Jedes Stück ist ein Mikrokosmos, in dem das Versmaß die Erkundung leitet und der Rhythmus Überraschungen bereithält, wodurch ein Dialog zwischen

Ordnung und Freiheit entsteht. Das Hören dieser Musik erfordert Aufmerksamkeit, da Muster und Veränderungen vom Ohr wahrgenommen werden müssen. Gunnarsson schafft ein Gleichgewicht zwischen Vorhersehbarkeit und Abweichung und erzeugt hypnotische und unerwartete Passagen. Obwohl sein Ansatz komplex ist, wirkt er niemals steril: Die Musikalität kommt lebhaft zum Vorschein, die Struktur unterstützt den Ausdruck und die Metrik wird zu einer lebendigen Sprache. Das Projekt greift auf isländische poetische Traditionen zurück und verwebt sie zu einer reflektierenden Erkundung der Poesie, die der Musik eine bemerkenswerte kulturelle Tiefe verleiht. Dennoch gibt es Herausforderungen: Dichte, Abstraktion und metrische Wiederholungen können die Geduld auf die Probe stellen, aber die Strenge, mit der die Musik gespielt wird, schärft die Aufmerksamkeit.

Ruben Mattia Santorsa

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

F E S T I V A L

Voices Berlin

24. Oktober – 16. November 2025

»Krieg ist das Allerschlimmste«, sagte eine Person aus dem Publikum, die Stimme halb zitternd. Sie entschuldigte sich für die Unterbrechung der Diskussion, wollte es dennoch unbedingt aussprechen. Natürlich – daran besteht kaum ein Zweifel. Doch genau darin liegt die Frage: Welchen Sinn hat es, das Selbstverständliche erneut laut zu sagen?

Unter dem Motto »Archipel der Zerstreuung« widmete sich das 2023 gegründete Festival Voices Berlin jenen Künstler*innen, die aus unterschiedlichen Gründen nicht mehr in ihren Herkunftsländern leben. Konsequenterweise traten im spartenübergreifenden Festivalprogramm aus Tanz, Musik und Theater immer wieder Krieg und Gewalt thematisch hervor, da gerade diese Erfahrungen Migration häufig

notwendig machen und nachhaltige Spuren in Individuen und Gesellschaften hinterlassen.

Deshalb erschien es sehr folgerichtig, dass das Festival mit dem mehrteiligen Programm *Balkan Affairs* endete, das Konzerte, eine Video-Installation sowie eine begleitende Diskussion umfasste. Präsentiert wurden Vokalwerke von sieben Komponist*innen aus den Ländern des ehemaligen Jugoslawiens, deren unterschiedliche Perspektiven die bis heute spürbaren Auswirkungen der Balkankriege eindrücklich sichtbar machten. Auffällig war dabei, dass ein signifikanter Teil der präsentierten Arbeiten in einer nahezu überfüllten emotionalen Dichte verharrte. Durch diese Emotionalität – durch die subjektive, biografische Nähe der Komponist*innen zu ihren direkten oder indirekten Kriegserfahrungen – gewann allerdings die scheinbar selbstverständliche Botschaft eine besondere Dringlichkeit. Ein prägnantes Sinnbild dafür fand sich in Nina Perovićs *Apparatus* für sechs Singstimmen, Video und Elektronik. Private Familienvideos aus den 1990er-Jahren werden hier mit Archivaufnahmen der Balkankriege verwoben. Die Stimmen der Neuen Vokalsolisten fungierten dabei nicht als abstraktes Klangmaterial, sondern als menschliche Träger von Erinnerung und Verletzung.

Einen völlig anderen Zugang bot das kasachische künstlerische Duo ORTA (Rustem Begennov und Alexandra Morozova) mit *The New Genius Experience of The Great Atomic Bombreflector*. Ausgangspunkt der Arbeit sind die sowjetischen Atombombentests in Kasachstan zwischen 1949 und 1989. Durch verteilte traditionelle Mützen, einen mit Einweg-Aluschalen und tiefem, anhaltendem Dröhnen als Tempel inszenierten Raum sowie ein religiös anmutendes Ritual wurde das Publikum aus der Rolle der beobachtenden Instanz herausgelöst und als handelnde Gemeinschaft in einen symbolischen Akt eingebunden, um historische Gewalt in eine Form kollektiver, kreativer Energie zu transformieren. Ein zentrales Moment bildete dabei ein Segensgesang, in dem die Performer*innen gemeinsam mit dem Publikum die Namen aller Anwesenden einzeln in den Ge-

sang aufnahmen – ein rituelles ›Hineinrufen‹, das jede einzelne Person performativ als Teil dieser Geschichte einschloss.

Das künstlerische Highlight des Festivals war *Run Time Anomaly* von Simon Steen-Andersen in Zusammenarbeit mit der Jugendtanzcompany von Sasha Waltz & Guests. Als eigenständiges Werk überzeugte die Produktion durch ihr kreatives Konzept und ihre spielerische Erfindungskraft: Bewegung, elektronische Klänge, Video und Architektur verschränkten sich zu einer vielschichtigen Erkundung veränderter Raumwahrnehmung. Im thematischen Gesamtzusammenhang des Festivals wirkte die Aufführung jedoch beinahe luxuriös unbeschwert und damit kuratorisch fragwürdig. Dieser Kontrast zu den sonstigen Auseinandersetzungen mit Krieg, Gewalt und ihren nachhaltigen Folgen wirft allerdings zugleich eine unbequeme selbstkritische Frage auf: Wie privilegiert fühlt sich ästhetische Unbeschwertheit in einer Zeit globaler Krisen und bewaffneter Konflikte an? Oder ist dieses Unbehagen selbst Teil des sehr präzise kalkulierten Narrativs des Festivals, das insgesamt politische Teilhabe nicht nur behauptet, sondern sorgfältig praktiziert?

Moonsun Shin

K O N Z E R T

Klaus Lang & ÄRT HOUSE 17 emblemata sonantes.

4. Oktober 2025, Musikprotokoll Graz

Manchmal besucht man ein Festival und merkt, dass man über eben diese eine Aufführung schreiben will. Gespielt wurde, nach einem langen Konzerttag, *emblemata sonantes.*, ein recht neues Werk des aus Graz stammenden Komponisten Klaus Lang. ÄRTHOUSE 17 ist ein ebenso ein in Graz ansässiges Ensemble für Alte und neu komponierte Musik. Gegründet wurde es von dem Cembalisten und Blöckflötenspieler Michael Hell, dem Gambisten Georg Kroneis

sowie dem Dramaturgen und Regisseur Thomas Höft – ÄRT HOUSE 17 ist auch im Musiktheater zuhause. Und bevor die Musik erklang – ergänzt durch Klaus Lang an der Orgel und Barbara Konrad an der Violine und Viola d'amore sowie der unglaublichen Sängerin Peyeee Chen – soll gesagt werden – und es scheint obgleich an Absurdität nicht zu übertreffen, dass es noch immer nötig ist zu sagen –, so freundlich und casual und offen und liebenswürdig habe ich selten ein Ensemble auf die Bühne spazieren sehen. Sogar mit kleiner Einführung der Personen, als ob hier eine Indie-Band gleich aufspiele. Und – es ist natürlich selbstverständlich allen klar – das prägte die Musik ungemein.

Ursprünglich wurde das rund 70-minütige elegische Werk für ein Schloss geschrieben, eine räumliche Komposition, die in den Zimmern und den sich darin unzählig befindenden barocken Historienbildern und Emblemen dieses Schloss Eggenberg in Graz eine Entsprechung findet und im Rahmen des 400-jährigen Schloss-Jubiläums mit Lautsprechern spatialisiert dauerhaft in den Räumlichkeiten installiert wurde; und sogar schon im April letzten Jahres als CD veröffentlicht wurde.

Klaus Lang sagte dazu, dass die Embleme im Schloss Eggenberg, die ethischen Ideale eines Herrschers in Wort und Bild formulierenden, weniger als historische Kuriositäten zu verstehen seien, denn als verdichtete Denkfiguren. In ihnen würden moralisch-politische Vorstellungen nicht erklärt, sondern in knappe sprachliche und bildliche Konstellationen überführt, die einen eigenen poetischen Raum eröffnen. Von diesem Raum gehe seine Komposition *emblemata sonantes*. aus. Lang zufolge übersetze die Musik das Zusammenspiel von Bild und Spruch in Zeit und Klang, ohne den emblematischen Gehalt zu illustrieren oder zu kommentieren. Die Anlehnung an Instrumente und kompositorische Verfahren des 16. und 17. Jahrhunderts versteht Lang dabei nicht als historisierende Geste, sondern als strukturelle Nähe zu jener Denkweise, aus der die Embleme selbst hervorgegangen seien. Das klingt sehr konzeptig, geht aber auf, da Lang eben ein Komponist

ist, der es schafft, nicht zu illustrieren. Das ist heutzutage selten.

Nun, *emblemata sonantes*. ist eben eine schematische Komposition, im besten Sinne des Wortes; es geht um Proportionen und es geht darum, in ihnen eine Seele zu finden. Töne werden gesendet, gehalten, sie formieren sich, existieren nebeneinander, mändern – das sogar in reiner Stimmung mit 19 Tönen pro Oktave. Diese Ordnung beruhigt, aber reiner Schematismus würde den Tod bedeuten, ergo: wir suchen irgendwo dazwischen. Hier ist insbesondere die Sängerin Peyeee Chen zu erwähnen, die mit dem Öffnen ihres Mundes eben in dieser existentialistischen Sicht den Zugang zur Seele freigeben konnte – unprätentios, auf den Akt des Lautgebens fokussiert, sendet sie in den Saal der Helmut List-Halle. Ebenso wie es Lang in einem Interview mit mica formulierte: »Ich möchte den Menschen [...] nicht belehren darüber, was sie denken und empfinden sollen.«

Bastian Zimmermann

F E S T I V A L

BAM!

Berliner Festival

für aktuelles Musiktheater

20.–23. November 2025, Berlin-Neukölln

Nach drei Ausgaben in Berlin-Mitte zog das BAM! Festival ins pulsierende und kontrastreiche Milieu von Neukölln um. In der nun vierten Ausgabe des BAM! Festivals erstreckte sich das Programm über vier festivalgefüllte Tage mit rund 15 Produktionen (darunter Musiktheater, performative Abende, Installationen und Interventionen im urbanen Raum), die an verschiedenen Spielorten in Neukölln gezeigt wurden. Zwei Panels, drei Late-Night-Sets und eine Festival Lounge sowie einen Workshop, dazu ein großzügig gestaltetes Rabattsystem beim Kauf mehrerer Karten. Im Rahmen einer besonderen Programmschiene »Mapping Music

Theater« war das Gastland in diesem Jahr Polen. Und da BAM auf immer neue Weise das Verhältnis von Musik zu Sprache und Bühnenaktion erprobt, stellten sie dieses Mal mottohaft die Frage »where do we go from here?« Wohin bewegt sich nicht nur die Welt – wohin bewegt sich (in ähnlich rasender Geschwindigkeit) Musiktheater? Themen wie Migration, Urbanität, soziale Teilhabe und Zukunft zogen sich durch viele Arbeiten.

Auffällig war der vielfache Einsatz von Beamer-Projektionen. In fast allen Stücken wurden Texte, Zitate oder dokumentarisches Material auf die Bühne projiziert. Dabei wirkte der Beamer meist funktional eingesetzt – als Vermittlungsinstrument –, weniger als eigenständiges künstlerisches Mittel oder als Erweiterung des Bühnenraums. Videokunst im eigentlichen Sinne spielte kaum eine Rolle.

Ein weiterer Punkt betrifft den Umgang mit Sprache. In mehreren Produktionen stand Text stark im Mittelpunkt, häufig auf Englisch, wobei offenbar vorausgesetzt wurde, dass das gesamte Publikum dieser Sprache problemlos folgen kann. Den Fokus auf die (englische) Sprache erwähnte u.a. auch der auf dem Festival vertretene Autor und Regisseur Christoph Clausen bei einem privaten Gespräch: »Es wundert mich immer wieder, wie häufig in der freien Theaterszene oder auch im Kunstkontext ganz selbstverständlich vorausgesetzt wird, dass das Publikum sehr gutes Englisch spricht. Das empfinde ich manchmal als etwas elitär. Gerade in der Kunst oder im Theater besteht doch die Möglichkeit, etwas zu vermitteln, bei dem Kommunikation nicht in erster Linie über Diskurse, sozialwissenschaftliche oder philosophische Schlagwörter oder Texte funktioniert, sondern über die künstlerischen Ausdrucksmittel selbst.«

Anstatt mich an jenen Produktionen abzuarbeiten, die über Textverständlichkeit vieles versuchten, aber wenig Berührung erreichten, möchte ich mich daher dem Stück widmen, welches mich nicht nur als Künstler und Zuschauer sehr berührte, sondern gerade die vom Autorangesprochenen sich vermittelnden

Ausdrucksmittel selbst in besonders schöner und intimer Weise zu zeigen vermochte. *APARTMENT XY*, entwickelt von eben dem Christoph Clausen sowie Paula Häfele, handelt von weiblichen Künstler*innen, ihrer Stellung innerhalb der Gesellschaft und die Frage, ob und wie Frauen Öffentlichkeit bekommen. Ausgangspunkt ist das Leben der französischen Filmregisseurin Alice Guy Blaché, die als Frau aus dem damals noch jungen, schnell von Männern beherrschten Business, verdrängt wurde. 1896 dreht sie den ersten fiktionalen Film der Geschichte. In den folgenden zwei Jahrzehnten schreibt, produziert und inszeniert sie mehr als 1.000 Werke für das Kino, in denen sie Antisemitismus, Immigration, Situation der Arbeiter, Rolle der Frau und Kindesmisshandlung thematisiert.

Das Stück beginnt in einem privaten, isolierten, intimen und dystopischen Kontext. In einem Wohnzimmer, in dem man Alice Guy Blaché allein oder vielleicht sogar einsam zuhause in diesem Zimmer auf der Bühne sieht. Das Dystopische (oder Mätopische) dringt durch ein fiktionales Interview ein, als ob die Regisseurin zu ihrer Zeit berühmt wurde. Während des Interviews fragt die Journalistin Alice Blaché, ob der Chef sie mal schlecht behandelt hätte, was die Regisseurin pariert, mit: »Sie lesen zu viele Groschenromane!«.

In einem anderen fiktionalen Moment soll ihr am Telefon die Verleihung eines Preises verkündet werden. Das Telefon klingelt, Alice reagiert langsam, hebt es sehr langsam ab, hört ein bisschen zu und lässt sie das Telefon fallen, während die Frau noch am Reden war. Es ist ein gleichgültiger Zustand, der sie keinen direkten Impuls geben lässt. Während des Changierens zwischen diesen Zuständen, fangen die Zimmerobjekte plötzlich an, als eigenständige Akteure miteinander und aufeinander zu reagieren. Das Licht, der Klang und die Choreographie sind synchron aufeinander abgestimmt. Die Utopie dringt in das Zimmer ein und die Schönheit beginnt sich an den Dingen zu entfalten, die eigentlich sie an ein Leben erinnern, was sie hätte haben können. Das Stück endet mit drei Liedern von Lili Boulanger, gesungen von der

Protagonistin selbst. Ihre Stimme beschließt das Stück in Solidarität mit der Komponistin, die ihr Schicksal teilt.

Spannend war, mit in was für einer Rolle die Frau auf der Bühne dargestellt wurde. Ist sie eine perfekte Feministin, die super stark ist und alle feministischen Checkboxes abdeckt? Oder eher eine ambivalente Frau, die auch unreflektierte Seiten hat? In einer Szene lackiert sie sich die Fußnägel, in einer anderen tanzt sie allein vor dem Spiegel. Diese Momente bleiben bewusst uneindeutig: Sind sie Selbstbestimmung oder Objektivierung? Gerade diese Ambivalenz macht *APARTMENT XY* stark. Das Stück vermeidet einfache Antworten und zeigt stattdessen, wie komplexe Fragen von Öffentlichkeit, Anerkennung und weiblicher Selbstbestimmung sind.

APARTMENT XY ist ruhig, präzise, ohne Pathos. Ein Stück, das nicht erklärt, sondern zeigt – und gerade dadurch lange im Gedächtnis bleibt.

Rabee Ismail

pflasteretes Treppenhaus hinaufgeführt gelangt man in die Räumlichkeiten des ehemaligen Kaufhof-Gebäudes nun zur Bühne umfunktioniert. Der Raum, in dessen Mitte eine Rolltreppe zentriert ist, wurde mit Spiegeln und rund 100 Stühlen, die in runder Formation und über den gesamten Raum verteilt sind, für das Publikum ausgestattet. An der Seite des Raumes stehend gehen der Komponist und künstlerischer Leiter Hannes Seidl und ein Tontechniker die letzten Details durch.

Die Performance beginnt mit einem durcheinander an jungen Stimmen, die aus einem Off in ein Mikrofon sprechen. Erzählt wird von Traumstädten, die sich die Schüler*innen des Albert-Einstein-Gymnasiums über die Wochen zuvor imaginieren haben. Die Erzählung der Traumstädte markieren den Dreh- und Angelpunkt der Performance, allerdings unterbrochen durch dramaturgisch gesetzte musikalische Akzente, die durchweg an ›aufgeführte‹ Straßenmusik erinnern. Den Beginn der Performance annoncieren allerdings zwei sich gegenüberliegende elektronische Banner auf denen Schriftzüge, basierend auf Werbeschildern und Graffiti, in rotem Neon erleuchten: Döner, Sparkasse, warum sind Palästinenser und Juden gute Gastgeber? Seidl verrät mir im Vorhinein, dass es sich bei den Begriffen um Schriftzüge handelt, die die Schüler*innen bei einer Bestandsaufnahme am naheliegenden Hermannplatz gesammelt haben. Während manche Schüler*innen auf verschiedenen Sprachen erzählen, stehen, sitzen, bewegen sich andere wiederum querbeet im Raum. Das Setting, welches an ein belebtes Wimmelbild erinnert, funktioniert als Transportmittel, um die Hermannstraße zur performativen Fantasiestätte der Performance zu verwandeln, wunderbar. Und wie beim Bummeln auf der Straße, entscheidet sich der Kopf nach und nach wo er gerade hinhören möchte. Mal ist es die Musik, die nah am eigenen Platz ist, mal die Musik, die am lautesten ertönt. Auch wenn die Aufmerksamkeitsspanne oft droht zu kippen, schafft die Musik es die verschiedenen performativen Aspekte in eine musikalische Dramaturgie einzubetten und das Publikum zu begleiten.

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

Hannes Seidl & MAM

B-Ebene.

Underground Stories Neukölln

23. November 2025,
CANK Berlin

Vorbeigedrängt an den dichten Lichtern der U-Bahn-Station Rathaus Neukölln erkennt man aus der Ferne eine sich vor dem CANK bildende Schlange aus Wollmützen und Kapuzenpullovern, die den laut Wetterapp gefühlten -8 Grad Paroli bieten. Es ist 19:10, murmelnde Stimmen lassen ein Wundern vernehmen über den späten Einlass. Im nächsten Moment – eine vollbepackte Frau mit einem Rucksack, der den Aufzug BAM! Festival trägt, rennt um 19:21 an der Schlange vorbei ins Gebäude. Es ist vom Berliner öffentlichen Verkehrsversagen auszugehen. 19:22 beginnt der Einlass. Durch ein betonbe-

Seidl hat eine nicht-phrasenhafte und nicht tonale Musik mit dennoch starker Strahlkraft komponiert, die wie das Straßengeschehen ein Hintergrundrauschen schafft. Musikalische Höhepunkte erlangt die Performance durch einzelne Stücke, die in der Gesamtlandschaft der Kompositionen eingebettet sind, von einem Triangel-Tutti bis zum Chormoment der Vokalhelden. Diese Einbettung funktioniert, allerdings nicht durchgehend. Oft übertrumpft die Neugierde auf die Hörerlebnisse des weitentfernt sitzenden Publikums. Was hat ein Mensch auf der anderen Seite gehört und beobachtet? Um die Fäden der individuellen Performances innerhalb der Gesamtperformance zusammenzuhalten, beginnt für die Beteiligten auf der Bühne die Kunst des sich miteinander Verständigens.

Doch das Thema der Verständigung scheint nicht nur kein Problem darzustellen, es ist der zentrale Wunsch der Schüler*innen, sie inhaltlich und performativ in den Vordergrund zu rücken: Eine Stadt am Meer, die sauber und ordentlich ist, wo alle Kulturen herzlich willkommen sind. Doch wollen sie vor allem eins: Zusammenhalt und Nächstenliebe. Sind diese Wünsche gleichzeitig als Appell an das Publikum zu verstehen? Die Spiegel werden nun durch den Raum transportiert. Relativ plastisch und dennoch wirkungsvoll wird hier der Ihr-seid-in-der-Verantwortung-Appell auf das Publikum verlagert. Untermalt wird dieser Appell durch das zweite und letzte Chorstück des Abends. Mit »It is us that are responsible. We won't stop fighting. It belongs to all of us.« finden die Schüler*innen deutliche an das Publikum gerichtete Worte. Das Chorstück leitet in das Finale des Stücks ein mit Perkussion und einer Unisono-Geräuschkulisse. Die auf der Bühne verteilten Jugendlichen bewegen sich kreisförmig an den Rand des Raumes. Alle Träume zersplittern in die hintersten Ecken des Raumes. Die Musik versandet in eine Form des Nichts und der Auftritt ist beendet.

Die Idee eines hermannstraßenfixierten Realismusmoments mit Moral funktioniert nicht immer, aber das Brot und Butter der Performance ist da. Die Wiederaufnahme zeigt, dass

das ursprüngliche Konzept – die Frankfurter U-Bahn-Station Hauptwache – als Inspiration für die Spielstätte in Berlin genauso gut funktioniert und mit ihrer wimmelartigen Kulisse große Freude bereitet.

Hannah Reynolds Bezuijen

PERFORMANCE

Thanasis Deligiannis Nightwater

12.–14. September 2025,
Muziekgebouw Amsterdam

Das Thema des Ländlichen spielt eine zentrale Rolle in der Performance-Installation *Nightwater* des Komponisten und Künstlers Thanasis Deligiannis, die vom 12. bis 14. September im Muziekgebouw aan 't IJ in Amsterdam präsentiert wurde. Während der 60. Biennale von Venedig 2024 konzipierten Deligiannis und Yannis Michalopoulos *Xirómero/Dryland* als »immersive Installation, in der unterschiedliche Elemente – eine landwirtschaftliche Bewässerungsmaschine und Fundstücke; Klang, Video, Licht und die gesamte dazugehörige Technik (Lautsprecher, Monitore, Beleuchtung usw.) – zu einer einzigartigen räumlichen und zeitlichen Komposition verschmelzen und sich mit dem griechischen Pavillon selbst überschneiden«. Es handelte sich um ein Gemeinschaftsprojekt der Künstlern*innen Elia Kalogianni, Yorgos Kyvernitis, Kostas Chaikalis und Fotis Sagonas. *Xirómero/Dryland* »tritt in einen Dialog mit landwirtschaftlichen Umgebungen, technologischen Einflüssen, kultureller Andersartigkeit und den Wänden des Pavillons selbst, um ein multisensorisches Erlebnis zu erzeugen«.

Ich bin mir gar nicht mehr sicher, was man heute überhaupt noch als »ländlich« bezeichnen kann. Obwohl ich nie auf dem Land gelebt habe, habe ich dessen kulturelle Bedeutung durch etwas erfahren, das wir in Serbien Turbo-Folk nennen. Er war immer präsent, selbst an

abgelegenen Orten – in Motels an den Landstraßen, in den *Kafanas*, in seltsamen Tavernen, wo man diesen billigen, nasalen Gesang voller Melismen hören und Sängerinnen in der ganzen Vulgarität ihrer halbnackten, karikaturhaften Erscheinungen sehen konnte. Die schlecht geprobenen Bands, der Alkohol und der *dert* – diese Mischung aus Leid und Feier – verschmolzen zu einer einzigen Atmosphäre. Ich möchte Turbo-Folk nie und habe ihn mir nie an gehört; er war mir zu vulgär, zu laut, zu lärmend und zu langweilig.

So befand ich mich also am Abend des 13. September im luxuriösen Muziekgebouw aan 't IJ in Amsterdam, mit meinem »anspruchsvollen« Hintergrund in zeitgenössischer Musik und Oper und einer lange gehegten Abneigung gegen Turbo-Folk. Ich wusste nichts über Deligiannis oder seine bisherigen Arbeiten, aber ein befreundeter Komponist hatte mir diese »Besetzung« des Muziekgebouw als etwas empfohlen, das man nicht verpassen sollte. *Nightwater* ist eine Neuinterpretation dessen, was zuvor mit *Xirómero/Dryland* entstanden war, und das Ergebnis von Deligiannis' Künstlerresidenz im Muziekgebouw im Jahr 2025. Ich sah die Version mit dem Ensemble Klang. Hätte ich eine der späteren Performances an diesem Tag besucht (man musste einen Termin reservieren), hätte ich The Rest is Noize und Zohar & Deena Abdelwahed anstelle von Klang gehört.

Pro Performance war nur eine bestimmte Besucherzahl zugelassen, aber wenn man einmal da war, konnte man so lange bleiben, wie man wollte. Der Raum war mit weißen Plastikstühlen ausgestattet; sie standen im Foyer, im Hauptsaal, an den Anlegestellen usw. Jede Besucher*in erhielt ein Glas griechischen Schnaps, und die Vorstellung begann mit einer Sängerin im Foyer, die von einem Ensemble begleitet wurde, dessen Musik an traditionelle griechische Dorffeste (*Panigiri*) erinnerte. Für mich war es sofort der Klang von Turbo-Folk – und nichts hätte ich in diesem Ambiente weniger erwartet.

Deligiannis und seine Mitstreiter hatten ihn in diese elitäre Musikinstitution eingeschleust. Ich erinnere mich an den nasalen Gesang der

Sängerin, und an eine Klarinette, die wie eine *zurla* klang – alles miteinander verbunden in dieser Mischung aus kneipenhafter, rhythmischer Lässigkeit und mangelnder Vorbereitung. Ich brach in Lachen aus, denn das war eine Überraschung, mit der wirklich nicht gerechnet hatte. Es war verblüffend und unangenehm zugleich. Turbo-Folk wurde zu einem Readymade, einem gefundenen Objekt, mit dem der Künstler die Grenzen der Kunstinstitution und der Kunstwelt selbst hinterfragt. Das Publikum des Muziekgebouw war zunächst etwas verwirrt, akzeptierte »das Spiel« dann aber bereitwillig.

Nachdem dieses erste große Konzert im Foyer beendet war, wurden wir tiefer ins Innere des Gebäudes, zur Laderampe, geführt. Dort erwartete uns eine riesige Bewässerungsanlage, elektronische Musik mit Geräuschen ländlicher Maschinen und inmitten des Ganzen das Ensemble Klang, das wie eine Art Gemeindekapelle in einem ländlichen Festzug spielte. Der berührendste Moment war, als der Sologesang der Sängerin mit Projektionen orthodoxer Kirchenmusik und Gesang im Stil Alter Musik synchronisiert wurde. Folklore wurde in all ihrer Tiefe und Kraft präsentiert; es war einer der ergrifendsten Gesangsmomente, die ich je auf einer Bühne erlebt habe. Die darin zum Ausdruck kommende Verletzlichkeit war von einer Aufrichtigkeit, die man nur selten zu hören bekommt.

Wir schlenderten weiter in das Gebäude hinein, das sich, wie die Musikwelt selbst, in ein Labyrinth verwandelt hatte. Wir durchlebten die unterschiedlichsten Eindrücke: stumme Videos griechischer Dörfer, das imaginäre Rauschen des Windes über den Feldern der Heimat und die Hauptbühne des Muziekgebouw, die mit weißen Plastikstühlen übersät war – eine Vervielfältigung der Tavernenwelt oder vielleicht ein imaginäres ländliches Opernhaus. Wir hörten den Klang einer Klarinette, sahen weitere Videoinstallationen im oberen Foyer, eine Ruhmeswand mit Fotos der griechischen Sängerin Kiki, und zum Abschluss wurden typisch griechische Süßigkeiten serviert. Deligiannis war anwesend; wir konnten ihn beobachten, wie er

umherging, Aufnahmen machte und am Mischpult saß. Er sah nicht so aus, als ob ihm diese ›Besetzung‹ leid tätte, und welche Wirkung von diesem Stück ausging, muss noch erforscht werden.

Ich erinnere mich an einen befreundeten griechischen Komponisten in Den Haag, der einmal, als er die Natur Griechenlands besonders schmerzlich vermisste, sagte: »In Holland gibt es keine Natur, alles ist künstlich.« Deligannis' *Nightwater* ist von jener Melancholie durchdrungen, die man aus dieser Beobachtungen herauslesen kann. Und es ist nicht nur die Natur, die vermisst wird. Da sind Erinnerungen an ferne Felder, Wind, Lieder, Klänge, Geräusche, Speisen und Getränke, Düfte und Tänze, Umarmungen – die alte Welt, die verschwindet. All das kommt in *Nightwater* zum Vorschein, einer Besetzung, die wie ein Gespenst von Heimat, Zugehörigkeit und Geborgenheit in der Luft schwebt.

Jelena Novak

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

O P E R

Maxim Shalygin Amandante

20. Dezember 2025,
Nationale Philharmonie der Ukraine, Kyjiw

Kyjiw wurde zur letzten Station der europäischen Tournee von Maxim Shalygins Oper *Amandante*. Im Verlauf dieser Tournee wurde das Werk 2025 konzertant aufgeführt: in den Niederlanden (Den Haag, Korzo Theater), in Deutschland (Berlin, Musikbrauerei), in Österreich (Wien, Musikverein) und in der Schweiz (Zürich, Augustinerkirche, im Rahmen des Zurich Music Festivals 2025). Dabei hatte Shalygin, als er 2021 mit der Arbeit an seiner ersten Oper nach einem englischsprachigen Libretto von Paul van der Woerd begann, die erste Aufführung eigentlich in Kyjiw geplant – gemeinsam mit den Sänger:innen von Nova Opera, im

Herbst 2022 (diese Pläne wurden durch die russische Großinvasion in die Ukraine vereitelt).

Die Zusammenarbeit des Komponisten mit den Künstler:innen von Nova Opera kam schließlich doch zustande – nur eben auf der Bühne des Muziekgebouw in Amsterdam: Dort fand am 2. Oktober 2024 die Uraufführung der Oper in einer Regiefassung von Aïda Gabriëls statt, mit Kostümen von Bohdan Polishchuk – auf diese szenischen Elemente verzichtete man für die Gastspielversion. Bei allen Aufführungen waren der Dirigent Mikheil Menabde und drei Solist:innen von Nova Opera dabei: Maryana Golovko (Sopran), Anna Kirsh (Sopran) und Ruslan Kirsh (Bariton). In Kyjiw kamen Maksym Busel (Tenor), Maksym Shadko (Klavier) und das Kyjiwer Kammerorchester hinzu (da das Original für Vokalquartett, fünf Streicher und Klavier geschrieben ist, musste der Komponist die Partitur anpassen).

Shalygins musikalischer Stil, erstaunlich individuell und unverwechselbar, lässt sich als Neominimalismus beschreiben: auf den ersten Blick vertrauter Minimalismus – und doch sehr warm, persönlich, mit einem leichten Humor und einer großen Liebe zur Schönheit des Klangs. Dazu passt das Libretto nach Motiven aus Platons *Symposion* (»Das Gastmahl«): Es geht um die Liebe in ihrer ganzen Spannweite. Diese Spannweite verkörpern die Figuren Urania, die Aphrodite der himmlischen Liebe, und Pandemia, die Aphrodite der vulgären Liebe. Wenn die eine sagt: »Try the defiance«, antwortet die andere: »Defy the trial«. Oder: »Means can't make up for love« – worauf die andere kontert: »Makeup can mean some love«. Solche Chiasmen und andere Wortspiele ziehen sich in großer Zahl durch das Libretto. Zu den weiteren Figuren zählen: Agathons Frau; ein Weinhändler; eine Flötistin; Agathon, Dichter und Dramatiker; Alkibiades, Staatsmann und Feldherr; Pausanias, Rechtsexperte; Mond, ein ursprüngliches zweikörperiges hermaphroditisches Wesen; Sonne, ein ursprünglicher zweikörperiger chauvinistischer Mann; Erde, ein ursprüngliches zweikörperiges weibliches Wesen; Sokrates, Philosoph; Diotima. Eröffnet und

beschlossen wird das Geschehen von einem eigenwilligen Trio: Agathons Frau, der Flötistin und dem Weinhändler.

Man könnte sagen, das Libretto erdet idealistische Vorstellungen von antiken Philosophen – und behauptet (aus dem Mund einer Figur) sogar, ihre Ausschweifungen würden länger in Erinnerung bleiben als ihre Ideen. Auf Agathons Hinterhof bringt es ein Graffito derb auf den Punkt: »fuck ideas not women«. Die Oper umfasst einen Zeitraum von weniger als einem Tag: vom Mittag, wenn die Vorbereitungen für das philosophische Gastmahl beginnen, bis zum Aufräumen bei Sonnenaufgang.

All das kann man vor dem Hören wissen – oder auch nicht. Die Nationale Philharmonie der Ukraine empfahl auf ihrer Website allerdings nachdrücklich, vor dem Premierenbesuch das 28-seitige englische Libretto zu lesen. Doch Wortspiele und Debatten gehen so organisch in die Musik über, dass man sich genauso gut einfach auf die Partitur konzentrieren kann: sich ihrem Fluss hingeben, ihrem gleitenden Übergang von schlchten absteigenden Tonreihen zur Nachahmung alter Madrigale mit kunstvoller Polyphonie – oder hin zu einem zeitgenössischen Erfolgsmusical mit weit gespannten Melodien. Das volltonende Spiel des Kyjiwer Kammerorchesters verstärkte diese ›populäre‹ Seite des Werks noch. Die gesamte Partitur ist gesungen; Rezitative gibt es nicht.

»Amandante«, so erklärt der Komponist, ist eine Wortverbindung aus »amore«, »man« und »andante« (ein Tempo, das wörtlich »Gang«, »Bewegung« bedeutet) – also: »Es geht um einen Menschen, der auf die Liebe zugeht.«

Iuliia Bentia

Aus dem Ukrainischen übersetzt von Pavlo Shopin



C D

Nathan Sherman & Alex Petcu Archetypes Diatrabe

Das in Irland ansässige Duo Nathan Sherman (Viola) und Alex Petcu (Percussion) kam erstmals zusammen, um Berios Meditation über sizilianische Volkslieder, *Naturale*, aufzuführen. Wie viele Duos, die gegründet werden, um ungewöhnliche Klassiker wie dieses Stück zu spielen, stellten sie fest, dass sie mehr Repertoire brauchten. Sie begannen, Kompositionen in Auftrag zu geben und bauten sich auf diese Weise ein kleines, aber einzigartiges Repertoire auf. Ihre erste CD *Totemic*, die beim irischen Label Ergodos erschienen ist, enthält Stücke von Kate Moore, Benedict Schlepper-Connolly und ein großes Werk von Ian Wilson, das dem Album seinen Titel gab.

Für ihr zweites Album wenden sie sich erneut an ihre irischen Kolleg*innen, um C. G. Jungs Vorstellung vom Archetyp zu erforschen – dem Konzept gemeinsamer Themen in Mythen und Geschichten (die Mutter, die Sintflut, der Trickbetrüger usw.), die als psychologische Ausdrucksformen typischer biologischer Instinkte auftreten. Jung argumentierte, dass diese Archetypen zusammen das bilden, was er als kollektives Unbewusstes bezeichnete: einen Fundus an Bildern und Themen, der der gesamten Menschheit und allen Kulturen gemeinsam ist.

Es wäre jedoch ein Fehler, diese Zuschreibung allzu wörtlich zu nehmen und zu erwarten, dass die fünf von Sherman und Petcu in Auftrag gegebenen Stücke eindeutig erkennbare Muster bedienen. Vielmehr scheint hier mit Archetyp vor allem etwas gemeint zu sein, gegen das man arbeiten muss: ein Ort, von dem aus man sich abstoßen oder springen kann, und nicht eine Form, in die man sich einfügen muss.

Natürlich finden sich in den Anmerkungen der Komponist*innen zu ihren Werken zahlreiche Verweise auf Jung, das kollektive Unbewusste und Archetypen unterschiedlichster Art. Nick Roth verwendet ein verstärktes Aquarium, um den Archetyp des Wassers in sein Werk *Sophiax Bythos* zu integrieren, eine Bebeschwörung der gnostischen Schöpfungsmythologie, die auch versucht, die Emergenz des Bewusstseins aus dem Unbewussten zu erzählen. Siobhán Cleary greift in ihrem Stück *Scheherazade* den Archetyp des Trickbetrügers auf, der in Kulturen auf der ganzen Welt zu finden ist, vom nordischen Loki über den ghanaischen Anansi, und der in Legenden aus dem Nahen Osten durch die Geschichtenerzählerin verkörpert wird, die sich vor der Hinrichtung rettet, indem sie König Shahryar mit ebenso geistreichen wie endlosen Cliffhängern hinhält. Benjamin Dwyer thematisiert das Verschwinden einer bestimmten archetypischen Ausdrucksweise mit Hilfe von Archivaufnahmen von Laganton, dem letzten Anführer einer kleinen Haifischfischergemeinde auf der Insel New Ireland in Papua-Neuguinea, der seine Vorfahren durch Gesang anruft. Nathan Sherman selbst beschwört in seinem Werk *Cauldron of Morning* Jungs Konzept der Wiedergeburt als Transzendenz oder Transformation, während Ann Cleare in ihrem Werk *gravity dreams iv* das vorgegebene Thema etwas großzügiger auszulegen scheint; die Verbindung zu Jung besteht hier in Schatten, Träumen und Formen bewusster oder unbewusster Energie, aber diese Ideen sind so nebulös, dass sie sich in fast jeder musikalischen Manifestation finden lassen.

Vielelleicht ist es aber auch besser, diesen ganzen theoretischen Ballast abzuwerfen und

sich auf das zu konzentrieren, was tatsächlich gemacht wurde. Ann Cleares Stück ist ein Hochseilakt aus schwerelos wirbelnden Formen, die spiralförmig hervortreten und wieder verschwinden, während sich die beiden Musiker gegenseitig mit guiroähnlichem Pizzicato, Tremolo und laserfokussierten Tonstrahlen beschatten und umkreisen. In Nick Roths Stück strahlt eine tröpfelnde, plätschernde Klangwelt eine unterirdische Bedrohung aus, wobei die Wassergeräusche nicht nur ein Gefühl von flüssigem Raum vermitteln, durch den Shermans Viola kriecht und knurrt, sondern das immer langsamere Tröpfeln des Wassers auch eine Art Rhythmus-Track bildet. Siobhán Clearys *Scheherazade* ist von Anklängen an Rimsky-Korsakow durchdrungen, wenn auch in einem intimeren Maßstab: weniger die kunstvollen Geschichten, die Scheherazade verzweifelt ausarbeitet, als vielmehr die (Todes)angst in ihrem Inneren – der Zwang, die Geschichten immer weiter spinnen zu müssen, Nacht für Nacht. Benjamin Dwyers *Laganton* greift auf die musikalischen Archetypen zurück, die vielleicht am unmittelbarsten zu erkennen sind, aber auch das geschieht hier nicht in Form einer direkten Übersetzung. Ursprüngliche Materialien – einzelne Noten, einfache Melodien, Wiederholungen, Erweiterungen – werden verwendet, um Lagantons Stimme in Szene zu setzen, jedoch niemals als Bebeschwörung oder Pastiche. Diese grundlegenden Elemente (die durch Verzierungen und andere Formen der Verzerrung fremdartig wirken) sind Mittel, um einen Freiraum zu schaffen und einen Ton der Ehrfurcht und Kontemplation anzuschlagen.

Nathan Shermans *Cauldron of Morning* beschließt die CD, und hier wird das Duo um Keyboard-Drones vom Garrett Sholdice erweitert. »Ekstase ist nur mit einer bestimmten Schwingungsintensität möglich«, behauptet Sherman, und zu diesem Zweck schließt er seine Bratsche an ein Verzerrerpedal an und lässt sie krachen, während Petcu auf ein riesiges Metallblech schlägt. Dies ist der härteste der fünf Titel – die Anlehnung an Stephen O'Malleys diverse Bands ist offensichtlich. Noch interessanter

finde ich jedoch, dass sich hier auch eine Verbindungslinie zu der rohen Präsenz des Bero-Stücks ziehen lässt, mit der diese Reise begann; etwas, das mir mit der Muskulosität und Klangfülle der beiden Instrumente zusammenhängen scheint. Vermutlich gibt es hier auch einen Einfluss von Sylvia Plath und ihren archetypischen Bildern der Wiedergeburt, aber auch das interessiert mich hier nicht sonderlich (mit allem Respekt vor Plath). Ich wünsche mir einfach nur, dass die Musik viel länger so weiterginge.

Tim Rutherford-Johnson

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens



D I S S E R T A T I O N

Alexis R. Millares-Thomson

A Theory of Sets [...]

Georg Friedrich Haas

University of Toronto

Der komplette Titel lautet *A Theory of Sets and Harmonic Complexity in Just Intonation and its Equal Temperament Approximations in the Chamber Music of Georg Friedrich Haas*. Die Dissertation wurde 2025 bei der Faculty of Music der University of Toronto eingereicht und besteht aus 399 Seiten, gespickt mit Analysen von insgesamt 50 Stücken – 35 davon sind kammermusikalische Werke von Georg Friedrich Haas (im Wesentlichen sein ganzes kammermusikalisches Schaffen zwischen 1982 und 2015 bis auf *in vain*).

Vor allem aber zeichnet der Autor eine weitere Anwendung der Transformational Theory auf das Gebiet spektraler Musik aus, die als Fortsetzung derjenigen von Hasegawa gelten kann. Robert Hasegawa (McGill University, Montréal) bezog sich seinerseits auf Steven Rings' *Tonality and Transformation* (2011), indem er ein geordnetes Paar aus einem Teilton (oc = overtone class) und einer in Cent angegebene Tonhöhe setzte, das sich an Rings' quale-chroma Paar ($1^{\wedge}, x$) anlehnte. Darauf aufbauend bezogen Rings und Hasegawa Intervalle mit ein: Rings' geordnetem Paar (sdint, pcount) entsprach bei Hasegawa das Paar (ocint, pcount) – das erste ist das overtone class interval, das das Intervall zwischen zwei Teiltönen mittels einer Bruchzahl ausdrückt. Rings' Erläuterungen selbst lag David Lewins Traktat *Generalized Musical Intervals and Transformations* (1987), die Bibel der Neo-Riemannianer, zugrunde.

Nachdem diese Abstammung von Lewin 1987 über Rings 2011 und Hasegawa 2015 einmal geklärt ist, steht einer Annäherung an die Grundlagen von Millares' Beweisführung nichts mehr im Wege. Millares-Thomson erweitert Hasegawas spektrale Werkzeugkiste, indem er nicht mehr nur mit geordneten Paaren aus Einzeltönen und Intervallen hantiert, sondern auch mit Teilmengen von Teiltönen und temperierten Tonhöhen – dies in Anlehnung an die Mengenlehre, die bereits Allen Forte so erfolgreich für das Verständnis atonaler Tonhöhenkonstellationen angewendet hatte.

Auf diese Weise wird der Analysegegenstand ungeheuer erweitert: Das analysierbare Material beschränkt sich nicht mehr auf die diskreten zwölf Halbtöne der temperierten Oktave (wie noch bei Fortes pitch-class set theory) sondern umfasst die unendlichen mikrotonalen Schattierungen des Tonhöhenkontinuums, die es doch zu berücksichtigen gilt, wenn man das mikrotonale Schaffen etwa eines Georg Friedrich Haas adäquat ins Visier nehmen will.

Entsprechend unübersichtlicher werden allerdings damit die analytischen Werkzeuge. Millares unterscheidet nicht mehr nur zwischen

einzelnen Teiltönen bzw. Intervallen und Teil-ton- bzw. Intervallklassen, sondern ebenfalls zwischen einer in geschweifte Klammern zu setzenden set {set} und einer Set-Class [SC] in eckigen Klammern – spätestens jetzt dürften die immer feiner gezogenen Unterschei-dungen den meisten Leser:innen gedankliche Kopfschmerzen bereitet haben.

Millares unterscheidet überdies zwischen static und progressive Just Intonation Harmony: Statisch ist bei ihm eine Vertikalität mit nur einem Grundton, wohingegen in einer progres-sive harmony die vorliegenden Teiltöne unter-schiedlichen Spektren angehören. Zu weite-rem von ihm geprägten Begriffen zählen die BD (Buildup-Deconstruct strategy), die HC (Har-monic Complexity) und die embedding.

In seinem Vorwort nimmt sich der Autor an, an einem Konstrukt zu arbeiten, wo die beiden Tonsysteme JI (Just Intonation, reine Stimmung) und ET (Equal Temperament, gleichstufige Tem-perierung) nicht mehr zueinander inkompatibel sind, sondern lediglich Aspekte einer einzigen, allumfassenden Theorie des Tonsatzes im 21.Jahrhundert.

Ob's ihm gelungen ist? Zum Teil schon: Analytiker:innen des Spektralismus und der ganz jungen Szene, die sich gerne als Untwelving, EDO (Equal Divisions of the Octave) oder xen-harmonisch bezeichnet (siehe dazu das vor-letzte Positionen-Heft #144), verfügen nun über eine weitere Methode auf dem Weg zum besse-rem Verständnis eines in den letzten Jahrzehn-ten enorm gewachsenen neuen Repertoires, das auch in theoretisch-analytischen Kreisen förmlich nach Anerkennung strebt.

Trotzdem lassen die zahlreichen Subtilitäten die Leser:in manchmal stutzen: Beim Stöbern dieser spannenden Dissertation könnte der Eindruck keimen, das Ganze klinge doch bei al-ler Akribie und gedanklicher Raffinesse ein we-nig verkopft. Wenn, dann jedenfalls viel weniger als bei Lewin und Rings...

Analytiker:innen von Spektralismus und EDO-Stimmungen können sich immerhin nur freuen, dass – neben der Musik selbst – auch die trendigsten Analysemethoden der letzten

Jahrzehnte endlich die selbstaufgerlegten Ein-schränkungen der zwölf temperierten Halb-töne hinter sich gelassen und sich auf die fas-zinierende Welt von Spektren, Mikrotönen und Entzwölfungen aller Arten eingelassen haben.

Pierluca Lanzilotta

F E S T I V A L

Musica

19. September – 5. Oktober 2025,
Strasbourg

Endlich konnte ich dieses deutsch-französische Festival in dem entzückenden Städtchen Stras-bourg einmal besuchen. Viele Jahre schon stö-berte ich die Programme und es war immer klar, dieses Festival hat einen Unique Selling Point: Es zeigt (aus deutscher Sicht) deutsche und auch französische Künstler*innen... wo gibt es das? Bis heute ist es in der enger gefassten Szene zeitgenössischer Musik ein gängiger Topos in Klischees übereinander zu sprechen: Die Französ*innen komponieren romantisch, verklärt, narrativ usw... und die Deutschen komponieren abstrakt, konzeptig und direkt. Nun ja, im Durchschnitt trifft das wahrscheinlich auch zu. Aber muss ja auch kein Problem sein bei einer kuratorisch offenen Haltung. Donaueschingen hat seine Tradition mit fran-zösischen Altmeistern wie Franck Bedrossian und Raphaël Cendo und auch Brückenschlä-gern wie Georges Apergis, aber selbst das findet sich sonst nirgends. Kurz gesagt, selten findet man diese mindestens zwei Szenen bei- und nebeneinander, insbesondere nicht auf dem interessanten Mittelfeld der noch nicht super Arrivierten. Allein deshalb lohnt sich die Reise nach Strasbourg. Viel Geld gibt die Stadt und Region aus um drei volle Wochen an etli-chen Spielorten aufzuspielen. Ästhetisch offen, und formatoffen, gepusht durch den künstle-rischen Leiter Stéphane Roth, der eben diese beiden Regionen bestens kennt... da ist quasi für jeden was dabei.

Der Autor besuchte das mittlere Wochenende, zuvor gab es die Premiere der kühlen Neuproduktion von Alexander Schuberts *Eternal Dawn*, zusammen mit dem Decoder Ensemble. Schubert ist eine Figur, die in den letzten Jahren kaum noch in Deutschland produziert wurde, zu weit weg bewegt sich die Ästhetik von der ›Neuen Musik‹, wie viele Dramaturg*innen sagen würden. Deshalb ist Strasbourg und aber auch andere nicht-deutschsprachige Festivals wie Gaudeamus (auch in diesem Heft besprochen) interessant. Auch wenn in Strasbourg ein wenig stark, die jetzt schon langsam ›alte junge‹ neue Komponier-Ästhetik aus einem Darmstadt der 2010er-Jahre vertreten wurde, ergo Musiker*innen sitzen vor ihren Pulten und spielen Instrumente oder Objekte, die sie eigentlich nicht spielen, über Clicktrack synchronisiert und von einem mehr oder minder witzigen Video an der Bühnenhinterwand begleitet. Natacha Diels' *Beautiful trouble*, zusammen mit dem Jack Quartet, zählte dazu.

Auch das Strasbourger Ensemble HANATSU-miroir führte in diesem konventionell-aufgelockerten Konzertsetting Werke von Tristan Perich und Nicole Lizée auf. Sehr kompositorisch, aber doch offen zur Kommunikation nach außen offenbarte sich hier u.a. Perichs *Reflections of a bright object*, eine Arbeit für Mundharmonikas, die von allen Musiker*innen auf der Bühne bedient wurden. Massive Atemarbeit, die zu einem transzendent-leichten Tableaux wurde.

Gérard Griseys Klassiker *Le Noir de l'étoile* wurde in einer Kathedrale zum Besten gegeben. Die massive Partitur, sonst von den sechs Perkussionist*innen der berühmten Les Percussions de Strasbourg alleinig interpretiert, wurde mit weiteren sechs aus dem Ensemble Sixtrum aufgeteilt. Musikalisch machte das sehr Sinn, die Klangabmischung in der Kathedrale phänomenal. Nachts ging es dann in die nächste Kathedrale, die Klub-Kathedrale Carmen Camina, wo sich die Québecer Szene zeigte: Leslie Flanigan, Guillaume & the Coutu-Dumonts, Data Plan sowie der Komponist des Mundharmonika-Stücks Tristan Perich. Sehr gelungene Klub-Avantgarde!

Installativ hingegen arbeiteten Stéphane Clor und Kapitolina Tsvetkova in einem Raum des für das Festival zentralen HEAR-Gebäudes. Viele kleine Objekte und pflanzen- wie insektenhafte Maschinchen bewegten sich zwischen den Füßen des in einer Black Box umherstreifenden Publikums. Ins Detail konnte man sich verlieben, wie sie korrespondierten zum Soundtrack aus den Lautsprechern – hier eine Aktion, dann dort wieder eine. Schade war, dass erst im Nachhinein klar wurde, man hätte mit den ›Tierchen‹ auch spielen – Entschuldigung! – interagieren können. Ob aus Angst vor der Unkontrollierbarkeit dieser Aufruf nur sehr diskret irgendwo auf Französisch kommuniziert wurde oder ob man sich doch bewusst für was Ruhigeres entschieden hatte, bleibt offen.

Bastian Zimmermann



C D

Jack Callahan & Jeff Witscher Stockhausen Syndrome Flea

Stockhausen Syndrome des Duos Jeff Witscher und Jack Callahan ist eine heute nur schwer auffindbare CD. Vor einiger Zeit war sie noch auf der Website von FLEA (newmusicindustrialcomplex.com) erhältlich, dem vom Duo gegründeten Label. Inzwischen wurde die Seite neu ausgerichtet, um ihr aktuelles Projekt vorzustellen, das schlicht Callahan & Witscher heißt – eine Art Rockband, die jedoch weiterhin die für beide typischen, eigenwilligen Ideen

integriert. Online finden sich einige Ausschnitte des Albums auf SoundCloud sowie ein rätselhaftes Promovideo auf dem YouTube-Kanal des Labels (@flealabel490). Die CD bewegt sich in einem besonders fruchtbaren Zwischenraum: zwischen Heimstudiopraxis, experimenteller, an die Neue Musik grenzender Klangkunst, konzeptueller Strenge und der Reaktionsfähigkeit der zeitgenössischen Kunst. Trotz ihrer schwierigen Zugänglichkeit verdient sie Aufmerksamkeit.

Alle Stücke des Albums beruhen auf automatischen Orchestrierungsprozessen, die aus Sprachaufnahmen generiert wurden. In der CD-Hülle zeigt ein kleines Beiblatt die Benutzeroberfläche des Programms Orchidea vom IRCAM – eine »schlüsselfertige« Version der dort entwickelten Werkzeuge zur computerunterstützten Transkription eines Zielklangs für Orchesterinstrumente. Die Funktionsweise ist einfach: Man lädt eine Zielaufnahme hoch, legt einige Parameter fest (Instrumente, Spieltechniken, Dichte, Schwellenwert für die Erkennung klanglicher Ereignisse usw.), und das Programm liefert innerhalb weniger Augenblicke eine vollständige instrumentale Transkription, begleitet von einer Audio-Simulation aus vorab aufgezeichneten Klangbibliotheken. Dieses Zwischenprodukt – eine komplexe, künstliche und in der Realität nicht spielbare Musik – bildet das Ausgangsmaterial von *Stockhausen Syndrome*. In der Nachfolge von Peter Ablingers *Voices & Piano* oder den Arbeiten von René Lussier präsentieren die beiden in der Regel das Original und dessen Transkription gleichzeitig.

Das Album entfaltet sich in dem Spannungsfeld, das sich zwischen der sinntragenden Stimme und ihrer maschinellen Interpretation öffnet, die nur die reine »musikalische Oberflächlichkeit« der Sprache hörbar macht. Auf der Vorderseite des Beiblatts sind siebzehn Titel aufgelistet, deren Namen ausschließlich aus Emojis bestehen. Die Struktur ist auf den ersten Blick erkennbar: Es handelt sich um ein Palindrom. Die ersten acht Titel (♫, ♫, 🎵, 🎵, 🎵, 🎵, 🎵, 🎵) spiegeln sich in umgekehrter Reihenfolge nach einem symmetrischen Zentrum

(☞⬇️➡️⬆️) Trotz der semiotischen Flüchtigkeit der Ikone bleibt ihre Referenz erkennbar: Die Titel stehen jeweils in einem Zusammenhang mit den transkribierten Sprachfragmenten, die aus unterschiedlichen Online-Quellen stammen (Podcasts, Fernsehnachrichten, soziale Medien, Video-Soundtracks usw.).

Auch in der Auswahl dieser Sprachmaterien zeigt sich die Simulation von Sprache. Zu hören sind sowohl reine Onomatopöien vom Typ »brainrot« (Track 2 / ⬆️), als auch von dem Influencer Ytiet gesungene Zahlen mangels anderer Texte (Track 13 / 🎤), das überstrapazierte Wort »collusion« aus den Medien während der Russland-Affäre in Trumps erster Wahlkampagne (Track 3 / 🇺🇸) sowie typische, inkonsistente Abschweifungen aus Podcasts (Track 7 / 🎙️). Oft handelt es sich um bloße sprachliche Füllstoffe, die keine Bedeutung mehr garantieren. Die Grenzsituation dieses Verfahrens wird wohl in Track 9 (🎧☞⬇️➡️⬆️) erreicht, wo die künstliche Stimme von Alexa (Amazons Sprachassistentin) – über Spiritualität und Kunst sprechend – zum Ausgangsmaterial der Transkription wird: Hier ist alles ein Trugbild von Sinn. Wie die Struktur des Albums nahelegt, fallen Anfang und Ende ineinander.

Die instrumentalen Transkriptionen selbst unterscheiden sich stark in ihrer Behandlung des Ausgangsmaterials. Manche folgen den Konturen des Originalsignals sehr genau, andere greifen nur dessen auffälligste Elemente heraus, wieder andere verfallen in chaotische Annäherungen. Mitunter verschwindet das Original völlig oder wird von seiner eigenen Transkription überdeckt. Die Pro-, Inter- und Postludien (alle mit ♫ bezeichnet) bestehen ausschließlich aus der musikalischen Simulation und verweisen damit auf ein unerkennbares, aber dennoch implizit vorhandenes Klangoriginal.

Der Titel *Stockhausen Syndrome* – eine humorvolle Abwandlung des *Stockholm-Syndroms* – stellt das Ganze unter das Zeichen einer Geiselnahme. Die Nennung des deutschen Komponisten könnte zugleich auf die Diskrepanz zwischen einer extrem komplexen instrumentalen Musik und dem zunehmend trostlosen

Zustand der Welt anspielen. Um welche Geiselnahme es sich dabei genau handelt – zwischen Rede und maschinischem Hören, zwischen Bedeutung und Sinnlosigkeit, zwischen Form und Inhalt – lässt sich jedoch kaum in wenigen Zeilen sagen.

Raphaël Belfiore



C D

Stefan Goldmann & Ensemble 180°

Input (The Sofia Versions)

Macro Rec

Die Geschichte der Transkription im Rahmen der Musik ist noch nicht umfänglich geschrieben worden – gerade im 21. Jahrhundert scheint dieses Phänomen immer mehr Raum einzunehmen. Transkribiert wird in der Regel auf der Ebene des Instrumentariums, wobei man sich unterschiedliche Musikkulturen zur Brust nimmt. Das Ensemble Zeitkratzer etwa anverwandte nicht nur Lou Reeds gitarrenfeedback-trunkene *Metal Machine Music*, sondern auch Protagonisten der sogenannten Industrial Music oder die ersten beiden LPs der Krautrock-Gruppe Kraftwerk. Vieles davon klingt am Ende recht ähnlich. Unerschöpfliche Möglichkeiten scheint es nicht zu geben, um etwa elektronische Musik – gleich welcher Art – in Kammermusik zu verwandeln (das Ensemble *PHÖNIX16* transformierte diese übrigens in Vokalklang, was viel interessanter ist). Dabei spielen natürlich

auch die Prägungen der ausführenden Musikerinnen und Musiker eine Rolle. Durch ein Studium der zeitgenössischen Musik haben diese natürlich ein gewisses professionell genormtes ABC in petto, um bestimmte, gewünschte Klänge hervorzubringen.

Zur Geschichte der Transkription gehört auch das Übertragen von außermusikalischen Ausdrucksformen wie Sprache, Text und Bild (vgl. entsprechende Kompositionen von Walter Zimmermann, Peter Ablinger, Tom Rojo Poller und anderen). Transkribieren hat im Rahmen der Neuen Musik wohl – nachdem der Höhepunkt ihrer Entwicklung in den 1960er Jahren erreicht war – zunehmend die Rolle eines immer schwieriger einzulösenden Anspruchs auf Innovation eingenommen. Durch Bearbeitungen, durch neues ›Einkleiden‹ erscheint Vertrautes in einem anderen Licht; aus bereits Bestehendem lassen sich neue Aspekte abgewinnen.

Dieser Zusammenhang spielt auch bei Stefan Goldmanns neuer CD *Input (The Sofia Versions)* eine Rolle. Ausgangspunkt ist ein elektroakustisches Stück von ihm, das jeweils von drei Komponisten (Lukas Tobiassen, Daniel Chernov und Adrian Pavlov) für die Instrumentalist*innen des *Ensemble 180°* transkribiert worden ist. Während die Quelle der Bearbeitungen nicht aufgedeckt wird, ist man angehalten, die drei Versionen zu vergleichen. Wie zu erwarten, gibt es Gemeinsamkeiten – zum Beispiel, was den Einsatz des gedämpft-perkussiven Klaviers anbelangt – aber auch Unterschiede. Daniel Cherkovs *big drop* hat zum Beispiel eine sich hochschaubende Glissando-Passage, die einen typischen, aus dem Techno sattsam bekannten Accelerando-Steigerungsmoment nachbildet. Warum dieser in den Stücken der beiden anderen so oder ähnlich nicht vor kommt, bleibt ein Rätsel.

Der grundsätzliche Gestus der ersten drei Tracks ist der einer ›klassischen‹ Neuen Kammermusik (in der Tradition der *Pierrot Lunaire*-Besetzung von Arnold Schönberg) und wird hier dargeboten in Form eines neo-expressiven bzw. neo-neoklassizistischen Pastiche – inklusive gestischer Klangdramaturgien und flirrender

Stakkatofiguren, die mit elegischen Passagen abwechseln. Techno-typische, repetitive oder rasterartige Strukturen stehen also nicht unbedingt im Vordergrund. Gelegentlich kommt einem Polyrhythmik im Stile Igor Strawinskys in den Sinn – schließlich hat Stefan Goldmann 2009 bereits seine Version von *Le Sacre du Printemps* auf einer CD veröffentlicht, für die er unterschiedliche Aufnahmen von Strawinskys berühmter Ballettmusik zusammenkompiliert hat.

Der folgende, vierte Track auf *Input (The Sofia Versions)* knüpft an den Ausklang von Adrian Pavlovs Bearbeitung *Gnomon A* an, ist im Vergleich zum Vorhergehenden jedoch eine ganz andere Art von Musik: eine mikrotonal changierende, elektronisch rauschende Klangfläche. Im Post Minimal Techno, zu dessen Genre Stefan Goldmann gezählt wird, scheint der in den 1990ern schon zur Übergebühr strapazier-te Drone erneut salonfähig geworden zu sein. Klanglich variantenreicher als der *extension 1* bezeichnete Track sind die letzten drei, ineinander übergehenden Stücke der CD: *études spectrales*. Hierbei handelt es sich um Goldmanns Bearbeitung einer weiteren Anverwandlung seines bereits 2015 entstandenen Stücks *Input* durch Dimitar Milev: verfremdete und in den tiefen Tiefenhall geschickte Klangbewegungen. Über die anhaltende Techno-Begeisterung im Rahmen der Neuen Musik (Kopf- und Fußwippen bei Brandt Brauer Frick und anderen), die mittlerweile selbst das Abonnentenpublikum großer Veranstaltungshäuser erreicht hat (gerne auch mit Ohrstöpseln), und irgendwie wohl eine Lücke füllt (was für eine?), kann man sich nur wundern.

Thomas Groetz

KONZERTREIHE

Contemporary Concerts

Westspitze, Tübingen

Die Westspitze ist ein siebenstöckiges Bürogebäude, das 2020 auf dem ehemaligen Güterbahnhof-Areal von Tübingen errichtet wurde. Im Erdgeschoss befindet sich Saal 1, ein Raum mit Platz für rund 250 Besucher. Dass er inzwischen regelmäßig mit zeitgenössischer Musik bespielt wird, geht auf das Zusammenspiel dreier Akteure zurück: Johannes Freyer, Geschäftsführer der Westspitze und selbst leidenschaftlicher Musiker; Andreas Grau vom Grau-Schumacher Piano Duo, der 2021 zwei Flügel im Saal 1 unterbrachte und die Idee entwickelte, dort Konzerte zu veranstalten; sowie Sebastian Solte, der die Idee in die Tat umsetzte.

Solte ist als freier Kurator, Produzent, Musikmanager und Publizist tätig. Er betreibt das Label Bastille Musique und arbeitet vor allem im Bereich zeitgenössischer Musik. In Berlin war er von 2012 bis 2020 Manager des Zafraan Ensemble, von 2015 bis 2019 für die Musiktheater-Compagnie La Cage tätig und arbeitet seit 2021 mit dem Trio Dell-Lillinger-Westergaard zusammen. Diese vielfältigen Erfahrungen verschafften ihm das nötige Rüstzeug, um in Tübingen eine Konzertreihe mit zeitgenössischer Musik gründen zu können: die Contemporary Concerts.

Den Auftakt der Reihe bildete im Mai 2023 ein Konzert des Trio Catch, das vom SWR unterstützt und aufgezeichnet wurde. Es folgten Auftritte von Patrick Stadler (Saxophon) und Sonja Lena Schmid (Cello) mit mehreren Uraufführungen sowie des zwischen Avantgarde-Jazz und Neuer Musik oszillierenden Trio Dell-Lillinger-Westergaard. Einen markanten Akzent setzte im Mai 2025 das GrauSchumacher Piano Duo mit Brigitta Muntendorfs multimedialer *Trilogie für zwei Flügel, Live-Elektronik und Zuspielung*. Die Klänge waren mit einer eigenständigen Filmsprache verbunden, in der die Pianisten selbst als Akteure auftraten; die am Gebäude

vorbeifahrenden Züge lieferten zusätzliche visuelle Impulse. Im Oktober 2025 präsentierten Michael Wendeberg und Nicolas Hodges ein weiteres Klavierduo-Programm mit Pierre Boulez' *Structures I und II* sowie Betsy Jolas' *Chanson d'approche* (1972).

Die Reihe setzt sich zum Ziel, anspruchsvolle Werke des 20. und 21. Jahrhunderts auf zugängliche und unterhaltsame Weise zu präsentieren. Sie will Besuchern, die bisher wenig Berührung mit zeitgenössischer Musik hatten, die Scheu vor Konzerten nehmen und die Freude am Erlebnis vermitteln – und dieser Ansatz scheint aufzugehen. Einige Gäste wurden zunächst durch bekannte Künstler wie das GrauSchumacher Piano Duo angezogen, die sie zuvor mit traditionellem Repertoire erlebt hatten, und entdeckten nun die Möglichkeiten zeitgenössischer Interpretation. Als sie erkannten, dass Werke von Brigitta Muntendorf auf ihre Weise ebenso mitreißend sind wie Schubert oder Brahms, wurden viele zu regelmäßigen Konzertbesuchern. Besonders geschätzt werden die einführenden Worte von Sebastian Solte, die keinerlei Fachwissen voraussetzen; er interviewt Komponistinnen und Komponisten zu ihren Werken und beantwortet Fragen aus dem Publikum.

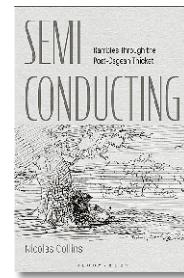
Nicht zuletzt trägt die Dachterrasse der Westspitze wesentlich zur Atmosphäre bei: Sie eröffnet in den Pausen einen weiten Blick über Tübingen, lädt zu Gesprächen bei einem Glas Wein oder Cocktail ein und ermöglicht unmittelbaren Austausch mit den Künstlern. Auf diese Weise verbindet die Reihe künstlerische Entdeckung, Vermittlung und Begegnung in einem stimmigen, urbanen Raum.

Eine zentrale Herausforderung bleibt die Finanzierung. »Die Reihe wird bislang durch den Musikfonds, die Stadt Tübingen sowie durch Kooperationen mit dem SWR getragen«, erklärt Solte. Die aktuelle kommunale Finanzlage sei angespannt, was zu Kürzungen im Kulturbereich führe, wie etwa beim Eclat Festival in Stuttgart, und erschwere den Aufbau neuer Projekte. Zugleich liegt für Solte eine Stärke der Reihe in ihrer kleinen, anpassungsfähigen Struktur, die es erlaubt, kreative Lösungen zu

finden und widerstandsfähiger zu sein als große Festivals, die bei Finanzierungsentzug sofort verschwinden, wie etwa das Acht-Brücken-Festival in Köln.

So kann Sebastian Solte bei kurzfristigen Umorganisationen direkt auf Johannes Freyer zurückgreifen. Freyer vereint IT-Expertise mit musikalischer und organisatorischer Erfahrung; als Präsident der Jeunesses Musicales Deutschland und Pianist eines Salonorchesters ist er der Konzertreihe enger verbunden als ein rein administrativer Ansprechpartner. In diesem professionellen Umfeld entfaltet die Westspitze in Tübingen ihre programmatische Logik: Der Innovationsanspruch eines Gebäudes in nachhaltiger Holz-Hybrid-Bauweise mit weitgehend autarker Stromversorgung durch Photovoltaik setzt sich auf kultureller Ebene in einer Konzertreihe mit zeitgenössischer Musik fort – als Resonanzraum einer Architektur, die Gegenwart nicht verwaltet, sondern entwirft.

Mario-Felix Vogt



B U C H

Nicolas Collins
Semi-Conducting.
Rambles Through the Post-
Cagean Thicket
Bloomsbury Academic

Der Komponist, Musiker und Elektrobastler Nic Collins hat Erinnerungen aus fast 60 Jahren Experimenteller Musik aufgeschrieben. Schon

Schilderungen aus seiner frühen Kindheit stellen die Frage, welche Haltung einen erfunderischen Geist hervorbringt. Da beschreibt er den Jungen, der sich für Musik, aber nicht für deren Kanon interessiert. Statt Mozart und Schönberg zu studieren, ist er vernarrt in komplizierte Maschinen, die einfache Dinge tun, und da merkt er: Ihn interessieren viel weniger Ergebnisse als wie etwas funktioniert: nicht das Werk, sondern der Prozess.

Als Jugendlicher in New York läuft er morgens an Miles Davis' Townhouse vorbei und hört, wie der mit John McLaughlins Wah-Wah Pedal seinen Trompetensound modifiziert. Collins wird Zeuge eines Paradigmenwechsels, für den Davis, Dylan & Co. damals viel Ärger bekamen, der heute aber in fast jeder Form von Musik wirkt: Technologie als konstitutives Fundament musikalischen Schaffens. Collins erforscht fortan, was man über Musik, Kultur und die Menschen erfährt, wenn man elektrische Schaltungen zu Musikinstrumenten macht. Beim Feedback zum Beispiel. Das begegnet ihm früh als Klang der Subversion, musikalisch bei Hendrix und politisch aus den Megaphonen der damaligen Uni-Demos. Für Collins wird es zum Leitmotiv. Und noch ein Motiv zieht sich durch das Buch: Collins findet seine Musik ›hands-on‹ in der materiellen Kultur seiner Zeit. Mit der Akribie eines Medienarchäologen erforscht seine Musik die Schönheit der Halbleitertechnik, der ›semi-conductors‹. Indem er Schaltkreise durch Fehlbedienung, Anfassen und Umbauen von ihrer Bestimmung ablenkt, geben sie den Blick frei auf die Poesie der Profanen. So lässt sich das Buch als Anleitung zum Hinterfragen und Neuerfinden des eigenen Handelns lesen.

Collins schildert auch grundlegende Strömungen und Herangehensweisen elektroakustischer Musiken verschiedener Länder, Kontinente und Schulen des 20. und 21. Jahrhunderts. Kompositorische Ansätze von Karlheinz Stockhausen oder Pierre Schaeffer ordnet er in ihre studiotechnischen Umgebungen beim WDR in Köln und bei der GRM in Paris ein. Das technische Setup des Studios an der Wesleyan University diskutiert er anhand einer detaillierten

Geräteleiste, und es wird klar, dass Einrichtungen wie diese mit ihrer oft simplen Ausstattung viel mehr auf Erfindungsreichtum angewiesen waren als in den europäischen Kathedralen elektroakustischer Musikerfindung.

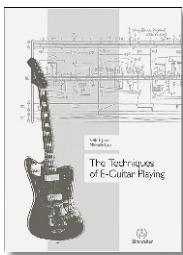
Derartige Berichte finden sich selten in so großer Ausführlichkeit und chronologischer Ausdehnung. Und auch wenn wie immer in solchen Fällen befürchtet werden muss, dass manche Szene idealisiert ist (Collins begann 2016, fast 50 Jahre nach den ersten Ereignissen, mit dem Aufschreiben, und so könnte etwas dran sein an der Warnung eines befreundeten Historikers, der zu solchen Quellen sagt: Der lügt wie ein Zeitzeuge!), so geben sie doch aus der Erfahrung eines bis zum Bauch in dieser Musik Verwurzelten den Geist einer musikalischen Dynastie wieder: ihren Klangsinn, ihre fruchtbaren Zweifel, ihre ernsthaft-vergnüglichen Techniken und ihre philosophischen Schattenspiele.

Das Buch führt in 23 Kapiteln vor, wie vielseitig ein Leben in der Musik sein kann – oder vielleicht muss, wenn's gut werden soll. Collins schildert, wie er Impulse aus zig Handlungsbereichen zusammenführt: als Professor für Komposition in Chicago, als Leiter des musikalischen Forschungsinstituts STEIM in Amsterdam, als Kurator von Konzertreihen und Festivals, als Autor, als Sound Engineer bei Konzerten und Music Technology Engineer seiner eigenen Instrumente, mit Workshops zu Feedback und Hardware Hacking auf der ganzen Welt, und natürlich als Komponist und Performer seiner eigenen Musik.

Wer neu ist im Feld, erhält mit diesem Buch eine elegant unterhaltsame und zugleich weite und tiefe Einführung in das große Feld der Experimentellen Musik. Wer schon länger dabei ist, findet zwar keine neuen analytischen Einsichten, aber das Verständnis wächst mit der Lektüre dennoch. Die lustvollen Schilderungen werfen musikalische Bilder in unser inneres Auge, strahlen Klangvorstellungen ab, berühren haptisch und motorisch unser Körpergefühl. Am Ende, wenn wir 60 Jahre mit Collins durchs Unterholz gekrochen sind, haben wir das gute

halbe Jahrhundert Musikgeschichte fast mit- erlebt, und jetzt steckt es uns in den Knochen und wir können daraus schöpfen: intellektuell und musikpraktisch. Let's semi-conduct!

Golo Föllmer



B U C H

Seth Josel & Michelle Lou The Techniques of E-Guitar Playing

Bärenreiter

The Techniques of E-Guitar Playing ist das Ergebnis einer Zusammenarbeit von Seth Josel und Michelle Lou und zählt zu den umfassendsten und fundiertesten Beiträgen zur E-Gitarre im Kontext zeitgenössischer Musik. Gitarrist*innen, Komponist*innen und Musikwissenschaftler*innen hatten lange auf ein solches Buch gewartet, denn obwohl die E-Gitarre in der experimentellen Musik und der Kunstmusik eine immer wichtigere Rolle spielt, mangelte es bisher an einer systematischen musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesem Phänomen.

Seth Josel, eine Schlüsselfigur der jüngeren Gitarrentgeschichte und ein Pionier des Instruments, hatte mit seinem Buch *The Techniques of Guitar Playing* (2014 ebenfalls bei Bärenreiter erschienen und in Zusammenarbeit mit dem Komponisten Ming Tsao verfasst) bereits ein solides praktisches und theoretisches Fundament für diese Auseinandersetzung gelegt. Diese Neuerscheinung ist eine natürliche

Erweiterung seines Buchs auf die E-Gitarre und stellt damit einen wichtigen akademischen Meilenstein für dieses Instrument dar. Michelle Lou, eine der interessantesten Komponistinnen ihrer Generation, beweist profunde Gitarrenkenntnisse und ein außergewöhnliches Gespür für die klanglichen und strukturellen Möglichkeiten des Instruments.

Das Buch ist eine umfassende Abhandlung der technischen, klanglichen und spielerischen Möglichkeiten der E-Gitarre. Er richtet sich nicht nur an Gitarrist*innen, sondern auch an Komponisten, Interpreten und Wissenschaftler, die an einer erweiterten Perspektive auf die musikalische Praxis interessiert sind. Alle wesentlichen Aspekte des Instruments werden eingehend untersucht, auch wenn – wie das Vorwort verdeutlicht – jeder Versuch der Vollständigkeit zwangsläufig begrenzt ist, da »die Praxis sehr lebendig ist, sich weiterentwickelt und neue Wege beschreitet«. Die systematische Struktur des Buchs und die umfangreichen Literaturhinweise machen es zu einer verlässlichen Quelle für Forschung, Komposition und Aufführung und sind sowohl für praktische als auch theoretische Fragestellungen von Nutzen.

Zu den stärksten Abschnitten zählt Kapitel 2, »Signalverarbeitung«, in dem der Einsatz von Effekten systematisch und verständlich analysiert und mit Hilfe von übersichtlichen Tabellen, erklärenden Diagrammen und Beispielen aus dem E-Gitarren-Repertoire veranschaulicht wird. Dieses Kapitel liefert konkrete Antworten auf häufig gestellte Fragen zu Signalkette, Steuerung und Notation. Ebenso hervorzuheben ist Kapitel 11, »Die ganze Familie«, das sich mit Instrumenten befasst, die mit der E-Gitarre verwandt sind: Lap-Steel-Gitarren, achtsaitige Gitarren, Baritongitarren und andere, weniger verbreitete Varianten. Dieser Abschnitt ist besonders wertvoll für Interpreten und Komponisten, die zunehmend mit nicht-standardisierten Instrumenten konfrontiert werden, die über ein enormes Ausdruckspotenzial verfügen.

Interviews und Essays – insbesondere die von Richard Barrett, Daryl Buckley, Daniel Brew und Yaron Deutsch – bereichern den

Band durch vielfältige künstlerische und analytische Perspektiven. Das Buch bietet zudem Zugang zu herunterladbaren Audiobeispielen, die es den Leser*innen ermöglichen, viele der beschriebenen Techniken selbst zu hören, was den pädagogischen Wert des Buchs nochmals steigert. Es handelt sich jedoch nicht um eine Einführung für Anfänger*innen: Die Dichte des Materials und die Fachsprache setzen solide technische Vorkenntnisse und eine Vertrautheit mit zeitgenössischer Musikpraxis voraus.

In der heutigen Verlagslandschaft, die immer noch überraschend wenige Publikationen zur E-Gitarre in künstlerischen und experimentellen Kontexten bietet, zeichnet sich *The Techniques of E-Guitar Playing* durch Klarheit, Strenge und Weitblick aus. Es ist sehr viel mehr als ein Katalog von Techniken und präsentiert die E-Gitarre als Klanglabor – als einen Raum für Experimente und als fruchtbaren Boden für neue Kompositionsansätze. Ein anspruchsvolles Werk, aber unverzichtbar für alle, die sich ernsthaft mit der E-Gitarre auseinandersetzen möchten.

Ruben Mattia Santorsa

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

KONZERTREIHE

SINTONIA

04. September & 09. Oktober 2025,
Galiläakirche Berlin

In der Galiläakirche im Berliner Friedrichshain wurden in drei Konzerten über drei Monate hinweg verschiedene musikalische und visuelle Attunements (Einstimmungen) präsentiert. Unter dem Namen *Sintonia* präsentierten die Co-Kuratoren Miguel Buenrostro und Nico Daleman das Werk verschiedener Künstler*innen der Berliner Diaspora, mit einem Fokus auf Lateinamerika.

Mit der Konzert-Reihe haben die Kuratoren es sich zum Ziel gemacht, traditionelle Konzertformate zu transzendieren und über Disziplinen

hinweg Momente der Resonanz zu schaffen. Das klingt erst einmal nach klassischem Dramaturgensprech bzw. Antragsprosa, die Einlösung dieses Versprechens gelingt ihnen aber weitestgehend.

Den Auftakt der Reihe machte die libanesische in Berlin lebende Klangkünstlerin Nour Sokhon mit einem Liveelektronik-Set und einem dazu durchlaufenden Film abstrakt montierter Stadtaufnahmen, der hinter die Künstlerin auf den Altar projiziert wird. Sokhon nutzt neben ihren eklektischen mit Field-Recordings und Stimmen gesättigten Sounds auch Live-Sounds: so proklamiert sie »there is no way i'm leaving« und wird Ventil für die wütende wie verzweifelte Stimmung im Berlin 2025, das geprägt ist von rassistischer Bundespolitik, den Taliban in Botschaften und dem schockierenden Anstieg von Polizeigewalt. Mit verschiedenen Gegenständen entfaltet Sokhon narrative wie rituelle Kraft: Das Rasseln von Perlenhalsbändern, Glocken oder einem geräuschvollen Armband. Die rituelle Illusion bricht mit dem Schlagen eines Kugelschreibers gegen ein weißes Blatt Papier. Das Set ebbt in einen Aufschrei nach Gerechtigkeit (»justice«).

Die DAAD-Fellows Interspecifics präsentieren ein droniges und noise-lastiges Set mit einer intensiv-minimalistischen Lichtshow. Das mexikanische Duo lässt die Klänge lange ausharren und schafft einen Gegensatz zu Sokhons Set, das von einem hohen Tempo geprägt war. Vier Lichtsäulen werden zur Decke gestrahlt, die die kleine Galiläakirche in einen großen kathedralenartigen mächtigen Raum verwandeln, der zum Himmel offen zu sein scheint. Die synchronisierten Strahler wechseln die Richtung, bilden ein X im Raum, gleiten dann wieder beschämmt zurück in ihre Ausgangsposition. Hin und wieder schleichen sich symbolisierbare die Abstraktion durchbrechende klangliche Momente ein, Feldaufnahmen, ein hoher Ton erweitert die zuvor noch orthodox-bassigen Drones. An den ausfransenden Rändern zwischen Ambient und Noise hinterlassen Interspecifics eine intensive audiovisuelle Erfahrung.

In der zweiten Ausgabe zeigen Miguel Buenrostro und Felipe Salmon einen Film, der die Natur und deren Zerstörung zum Thema hat. Im angestrahlten Altartabernakel der Kirche werden lateinamerikanische Landschaften reliefartig »eingestimmt«. Die vielfältigen Hügellandschaften und Bergketten werden vor dem formbetonten Altar zu Pyramiden, Heiligenstätten. Wir erleben eine Sakralisierung der Natur, dieser schroffen Berge, die ausschließlich über das Mittel seiner spezifischen Projizierung in den Altar erfolgt. Gegen Ende des Films wechselt der musikalische Backdrop vom Field-Recording zu anthropozoischen elektronischen Klängen, die die Zerstörung der Umwelt durch den Menschen darzustellen scheinen. Die Symmetrie der Landschaften wird gestört. Die geologischen Naturformationen werden durch Maschinen und Förderbänder (z)ersetzt, die zentralperspektivische Kadrierung und der Projektionsaltar visuell zerschnitten. Ein mächtiger und berührender Gesamteindruck.

Das Duo Agua Dulce, bestehend aus Laura Robles und Alejandra Cárdenas, schließt den Abend. In der linken Empore der Kirche wird das traumhafte Abendrot einer Bergsilhouette projiziert, die leider vom links sitzenden Publikum nicht genossen werden konnte. Laura Robles entfesselt eine unglaubliche Energie am Cajón, wechselt die Rhythmen, verlangsamt, beschleunigt. Sie ist Triebfeder, Alejandra Cárdenas Gitarrensounds werden der kontextualisierende Klangteppich in diesem musikalisch diversen Set. Es gibt Ausflüge und Einführungen in peruanische Kinderspiele und das dazu passende Lied und seine Rhythmen: Das Publikum reagiert auf das von einem einzelnen mutigen Zuhörer immer wieder gerufene »DIABLO« mit »UUUH«.

Daleman und Buenrostro gelingt ein Programm, das man vor allem in seinem Denken in Räumen – und gegen diese Räume – genießen kann. Das macht Spaß und zeigt, wie ästhetisch und künstlerisch divers man die Suche nach neuen Resonanzen im Konzertraum gestalten kann.

Hannes Wagner



C D

Yevhen Stankovych Dictum: The Complete Cycle of Chamber Symphonies

toccata classics

Seit Anfang der 1970er Jahre bis heute ist der Komponist Yevhen Stankovych eine zentrale Figur der ukrainischen klassischen Musik. Wie Zeitgenoss:innen berichten, lösten seine ersten sinfonischen Werke eine regelrechte Revolution im ukrainischen Musikleben aus: Vor ihm gab es entweder akademisch orientierte Komponist:innen, die Sinfonien schrieben, die einander stark ähnelten, oder die Avantgardist:innen der »Sechziger«, deren Musik damals kaum aufgeführt wurde. Stankovych brachte in dieses erstarrte Umfeld wieder musikalischen Atem, Dramatik und Komplexität – und zugleich eine ausgeprägte persönliche Handschrift: Seine Werke tragen unverkennbar den Stempel seiner Persönlichkeit; man kann sie mit der Musik anderer Komponist:innen kaum verwechseln.

Im Laufe seines Lebens bekleidete Yevhen Stankovych zahlreiche Funktionen im ukrainischen Musikestablishment, doch blieb für ihn die schöpferische Arbeit stets vorrangig. Seine dramatische, ihrem Wesen nach sinfonische Begabung ist offen für die Wirklichkeit und reagiert darauf scharf, direkt und ohne Konventionen. In den letzten Jahren gab es mehrere wichtige Uraufführungen seiner Werke: im November 2022 die Oper *Die schreckliche*

Rache nach Nikolai Gogol auf der Bühne der Lwiwer Oper in der Fassung des Regisseurs Andreas Weirich und der Bühnenbildnerin Anna Viebrock – ein Ereignis, das das Theater dem 80. Geburtstag des Komponisten widmete. Im November 2025 folgte Stankovychs *Requiem* in der Nationalphilharmonie der Ukraine.

Auch die Idee, den vollständigen Zyklus der Kammersinfonien des Komponisten herauszugeben, reifte in der Nationalphilharmonie der Ukraine – angestoßen von Natalia Ponomarchuk, Chefdirigentin des Kyjiwer Kammerorchesters. Für sie besitzt dieser Zyklus die Bedeutung eines künstlerischen Manifests: Er soll das fragile ukrainische Musikerbe für kommende Generationen bewahren, die Rolle Yevhen Stankovychs im weltweiten Musikprozess neu beleuchten und unter den Bedingungen des Kriegsrechts Teil einer ukrainischen musikalischen Diplomatie werden.

Insgesamt umfasst der Aufnahmeyzyklus 17 Werke: 15 Kammersinfonien – von der ersten aus dem Jahr 1971 bis zur fünfzehnten von 2018 – sowie zwei Sinfonien, die der Komponist selbst als »große« bezeichnet, die jedoch für eine unkonventionelle kammermusikalische Besetzung geschrieben sind: *Sinfonia larga* (Nr. 1, 1973) und *Sinfonia lirica* (Nr. 4, 1976). Den Titel des Zyklus gab die Kammersinfonie Nr. 10 *Dictum* für Klavier und Streichorchester (2010). Über dieses Werk sagte Stankovych: »*Dictum* dauert 18 Minuten, es ist maßvoll in Harmonik, Themenbildung und musikalischer Sprache, ohne direkten Einfluss der Avantgarde. Es ist kein virtuoser Wettstreit mit dem Orchester. Eher ein Drama, ein Ausbruch von Emotionen – und der Versuch, sie in lyrischen, zutiefst persönlichen Monologen zu bändigen. In *Dictum* setze ich praktisch meine eigenen Traditionen fort. Davon abzuweichen, kann ich offensichtlich nicht.« Der Komponist erinnert daran, dass das Wort ›Dictum‹ beim römischen Komödiendichter Publius Terentius vorkommt: Nullum est iam dictum, quod non sit dictum prius – »Es gibt nichts Gesagtes, das nicht schon zuvor gesagt worden wäre«, oder anders gesagt: »Alles Neue ist gut vergessenes Altes.«

Die Gesamtausgabe von Stankovychs Sinfonien zeigt rückblickend die Entwicklung seines Stils über nahezu ein halbes Jahrhundert. Der Komponist experimentierte häufig mit unterschiedlichen musikalischen Idiomen, schuf glänzende Kompositionen im Geist des Neofolklorismus, des Neobarock und der Neoromantik und griff zugleich auf Ausdrucksmittel der Avantgarde zurück. Das Album *Dictum* verfolgt letztlich auch die Entwicklung der ukrainischen Musik der letzten Jahrzehnte insgesamt – ein Panorama, in dem sich die verschiedensten, oft überraschenden stilistischen Entdeckungen spiegeln.

Stankovychs Werke werden beständig mit der Ukraine assoziiert: durch ihre tiefe Verwurzelung im ukrainischen Melos, durch eine unverwechselbare Klangfarbenwelt und durch den Einsatz charakteristischer Instrumente. Seine sinfonische Musik strebt einerseits nach philosophischer Verallgemeinerung, andererseits ist in ihr stets eine schmerhaft-zarte, fein ausgearbeitete Lyrik präsent. Die Kammersinfonien tragen Züge des Konzertgenres: Neben dem Orchester verlangen sie Solist:innen von virtuoser Brillanz. Genau deshalb wurden für die Audioanthologie Solist:innen aus der Ukraine, Großbritannien, Deutschland und Irland gewonnen.

Die Musikwissenschaftlerin Olena Zinkevych, Forscherin zur ukrainischen Sinfonik des 20. Jahrhunderts, ist überzeugt: »Stankovychs Kammersinfonien stehen den ›großen‹ Sinfonien weder in der Buntheit der Themen noch der ›Handlungen‹ nach, und vor allem fehlt ihnen jede konzeptionelle Vereinfachung, die manche (zu Unrecht) für ein Kennzeichen der Kammermusik halten. In den Kammersinfonien erscheint die Welt gleichsam detaillierter, der Hörer*in näher. Dazu tragen die programmatischen Titel bei, die der Komponist seinen Werken gibt, ebenso wie die Heraushebung von Solist:innen aus der Orchestergruppe – das schafft das Gefühl einer unmittelbaren, direkten Ansprache. Jemand sagte: »Ein Sinfoniker ist, wer keine Angst hat, die Elemente heraufzubeschwören...« Yevhen Stankovych gehört zu

denen, die keine Angst haben. Er fordert diese Elementargewalt heraus und unterwirft sie seinem schöpferischen Willen. Der gespannte Strom seiner Musik reißt nicht ab – er schafft neue Zeugnisse unserer tragischen Epoche und unseres Landes.

Iuliia Bentia

Aus dem Ukrainischen übersetzt von Pavlo Shopin

Kompositionenformen. *To Put Words in My Mouth*, sein neues Werk für Nadar, demonstriert eine bemerkenswerte technische Meisterschaft in allen Medien und bietet gleichzeitig einen scharfsinnigen sozialen Kommentar zur Realität der heutigen digitalen Kommunikation. Sein Stück zeugt von einer beeindruckenden Meisterschaft in groß angelegten Formen, indem er sein eigenes musikalisches Material und seine eigenen Instrumente erfindet. Zwischen dem, was man als ›sanfter‹ und ›harter‹ konzeptorientierte Arbeit bezeichnen könnte, präsentiert sich Matthew Grouse als eine wahrhaft zeitgenössische Stimme.«

Die Schlüsselwörter und das Lob in dieser Laudatio offenbaren das Profil von Gaudeamus: Kombinationen, Alltägliches neben Extremem und Außergewöhnlichem, nicht (nur) akademisch, sondern auch gesellschaftlich relevant in der Gegenwart – im Großen wie im Kleinen. Und als Besucher*in fällt einem auch auf, dass hier konzeptuell starke Hightech-Choreografie-Produktionen neben peinlichem Geschwätz stehen, das als EDM-Oper mit Kammermusik durchgehen soll und einen wirklich unangenehmen Nachgeschmack hinterlässt.

Manchmal besucht man aber auch ein Festival und es sticht dieses eine Ereignis heraus, über das geschrieben werden muss. Das bolivianisch-amerikanische Duo Los Thuthanaka. Gaudeamus fällt auch durch seinen angenehmen Post-Genre-Ansatz auf, den Institutionen wie Darmstadt und Donaueschingen auch immer noch wirklich lernen müssen. In Donaueschingen wären Los Thuthanaka eher Kontrastprogramm, in Darmstadt eher Fallstudie, beim Gaudeamus dagegen Zentrum des Geschehens – und diese Kritik zäumt das Festival von einem seiner letzten, späten Acts auf.

Die beiden Musiker*innen Chuquimamani-Condori und Joshua Chuquimia Crampton sind Geschwister. Es war spät, fünf Konzerte gab es schon zuvor, man stand schon im Gang, von oben eher stupide Tanzrhythmen hörend, das letzte Konzert innerlich schon skippend, aber dann: Doch nochmal hoch in die Cloud 9 im irren Konzertgebäude TivoliVredenburg und

F E S T I V A L

Gaudeamus

5.–9. September 2025,
Utrecht

Jedes Jahr Anfang September, direkt im Anschluss an den brütend heißen Sommer, in dem diverse Festivals (früher vor allem Rock und Alternative, heute eher hedonistische Zirkusveranstaltungen ohne klare Richtung) den niederländischen Musikkalender dominieren, findet das Gaudeamus Festival in Utrecht statt. Fünf Tage wird das TivoliVredenburg – ein kolossales Gebäude mit mehr als fünf professionellen Konzertsälen – zum Epizentrum der Neuen Musik in den Niederlanden. Und auch des Gaudeamus-Programms, das die (Pilot) Flamme des zeitgenössischen Komponierens das ganze Jahr über am Leben erhält – außerdem kann man auf dem Festival brandneue Werke von Komponist*innen hören, die für den Gaudeamus-Preis nominiert wurden, der am Abschlussabend verliehen wird.

Der wichtige Förderpreis des Festivals geht dieses Jahr an Matthew Grouse. Die Jury – bestehend aus den Komponist*innen Isabel Mundry, Yannis Kyriakides und Moritz Eggert – sagt über Grouse: »Matthew Grouses künstlerische Identität wurzelt in der Transformation des Alltäglichen in kompositorisches Material, die er mit Präzision und Humor handhabt. Seine Musik bewegt sich mit großer Überzeugung zwischen dem Absurden und dem Zerbrechlichen und vereint Humor, Ironie und intellektuelle Auseinandersetzung in eindrucksvollen

in die Beats hineinlaufen, die sich plötzlich, als endlich Mitten und Höhen auch ins Ohr dringen in eine Offenbarung wandeln. Die Geschwister stehen dort auf der Bühne, mit Gitarre und Keyboards, in blau-glitzernden Cowboyanzügen gekleidet – nicht als Gag, sondern so camp und detailliert, dass es eine ultimative Seriosität bekommt, eine echte Tracht, ein Aufwarten für das Fest. Irgendwie besteht ihre Musik aus Loops, die sich aber nicht greifen lassen. Irgendwie erzeugen sie eine Transzendenz mit Keyboard-Sounds, die man kennt, aber doch nicht identifizieren kann. Sie haben schon eine Kultgemeinde und sind auf dem Gaudeamus Festival wohl auch das einzige Konzert, bei dem danach ein Plattentisch aufgebaut wird mit einer langen Schlange, die Unterschriften und Smalltalk abholen will. Chuquimamani-Condori gewinnt kurz danach nicht ohne Grund den Goldenen Löwen in der Sektion Musik in Venedig.

Wir picken uns nun aber auch einige weitere Aufführungen aus dem umfangreichen Programm heraus, das weit über TivoliVredenburg hinausreicht. Auch die Schouwburg, die Lutherse Kerk, und das vor der Stadt liegende Fort Maarseveen (eine wahre Safari oder Schulausflug für Liebhaber*innen neuer Musik – Abenteuer garantiert!) sowie das Theater Kikker sind dabei. Und nein, auch in der neuen Musik ist nicht alles Gold, was glänzt. COW Shift Z präsentiert *Last Fantasy For My Early 20s*. Man könnte es eine EDM-Oper nennen, was aber auch bedeuten würde, dass Oper im Jahr 2025 im Wesentlichen nur noch aus dem Vorlesen des Textes besteht, begleitet von wenig aufregenden visuellen Effekten und ebenso eintönigen Klängen. Eine PowerPoint-Präsentation mit gelegentlichen, schwungvollen Beats. Das war's dann auch schon.

Expedition von Kluster5 & Aart Strootman ist ebenfalls recht pompös inszeniert, wie ein riesiges Theaterstück, das auf einem einzelnen Kapitel von Frankenstein basiert, wobei die visuellen Effekte eine bedeutende Rolle spielen. Zwar fehlt hier der Anspruch, ins Unbekannte einzutauchen, und das Stück will zweifellos grandios und fesselnd sein, doch die eisige

Pandora-Halle (absichtlich gewählt, angesichts der Nordpol-Thematik?) wirkt physisch zu groß, als dass die blinkenden Lichter und die eher unauffällige und vorhersehbare Musik zu den Besucher*innen durchdringen könnten. Man spürt eine gewisse Distanz; lassen wir es dabei bewenden.

Intimer ist hingegen das, was das Quatuor Bozzini mit dem Gitarristen Andy Moor und dem Komponisten Yannis Kyriakides präsentiert. Sie führen das hochgeschätzte Werk *Hypnokaséta* auf (das auch in einer hervorragenden Fassung auf CD bei Unsounds erschienen ist). Vier Streicher. Andy Moor an der E-Gitarre – die er häufiger mit Drahtbürste oder Walkman als mit Fingern oder Plektrum spielt. Und Kyriakides an den elektronischen Instrumenten. Träume, Wachzustände, Bewusstsein, Zwischenwelten, Bruchstücke von Klarheit, vage Texte, Erinnerungen, die aus Nebelfeldern emporsteigen: Sie scheinen live in poetische Textfragmente und Kompositionen für das Quartett und Moor kodiert zu werden. Doch nur Moor improvisiert. *Hypnokaséta* hat eine Partitur, einen Sinn, eine Richtung, einen Verlauf, Tiefe und Poesie. Und es weiß, was Intimität ist, die besonders in der Live-Aufführung zum Vorschein kommt, wenn man die sechs Musiker*innen erlebt, wie sie gemeinsam die Fragmente zum Leben erwecken und langsam, aber sicher zu einer berauschenden Gesamterzählung zusammenfügen, in der analoge Aufnahmen zwischen menschlicher Erinnerung und Kassetten einen spielerischen roten Faden bilden.

Das TivoliVredenburg ist erfüllt von Installationen mit Musik und Klangkunst. Wir hüpfen und springen am Bassklarinettenfestival vorbei, an Aho Ssan & Resina (die, anders als beim Rewire, ein fesselndes Duett/Duell für Cello und dekonstruierte Basselektronik spielen) und an Moritz Eggert (der sich buchstäblich verausgabt und dann noch ein weiteres Stück seiner Hämmerklavier-Komposition spielt, die schließlich 12 Stunden dauert! Und: sehr erfrischend, seine Show ist voller Humor, und zwar auf die beste Art!). Gaudeamus regt an, überrascht und verblüfft. Stupst, streichelt, kitzelt. Und

übernimmt sich manchmal auch. Ein paar schärfere Kanten wären nicht verkehrt gewesen. Aber vielleicht haben wir das einfach übersehen, denn das vollgepackte Programm erzeugt auch eine gehörige Portion FOMO: ein Luxusproblem, natürlich.

Ways of[] von Zeno van den Broek, HIIIT und Les Percussions de Strasbourg ist von messerscharfer Präzision. Futuristisch-realistisch auf eine Weise, die das, was jenseits des Ereignishorizonts liegt, fassbar machen soll. Und das gelingt nicht vollständig. Doch das ist nicht unbedingt schlecht. Es ist eine Suche und ein Nicht-Finden. Ein Experiment, keine wissenschaftliche Publikation. Eine Komposition, kein in Stein gemeißeltes Epigramm. Was geschieht, ist das Zusammenspiel von Perkussionisten mit elektronischen ›Partnern‹, Gegenstücken oder vielleicht sogar Widersachern in einer eindrucksvollen Choreografie, in der die theatrale Positionierung im dramatischen Feld ebenso wichtig ist wie die Musik oder das faszinierende Spiel mit Lichtstrahlen.

Ja, das Stück könnte man als audiovisuell bezeichnen. Und ja, es ist von James Bridles *Ways of Being* inspiriert und weist somit einen Funken KI auf. Die Perkussionsmaschinen funktionieren unabhängig, scheinen aber auch auf das menschliche Spiel zu reagieren. Das hätte deutlicher herausgearbeitet werden müssen, wenn es ein zentrales Thema sein soll. Genau wie der Rhythmus, der aus der Industriegeschichte, wie Dampfmaschinen und Webstühlen, zu stammen scheint. Man kann es erahnen, aber *Ways of Being* bleibt (zu) vage. Daher fügen sich die verschiedenen Ebenen nicht unbedingt logisch zu einer schlüssigen Pointe zusammen.

Dies gilt auch für die Tatsache, dass die drei Sätze größtenteils improvisiert sind. Durch und mit dieser Improvisation entdecken die Menschen und die digitalen Musiker*innen ihre eigene Stimme und letztlich eine gemeinsame musikalische Sprache. Aber auch hier ist für den Hörer kaum nachvollziehbar, wie diese Suche in Form von Improvisation und offener Komposition funktioniert. Umso deutlicher treten der beschrittene Weg, die Dialoge, Duette und

Duelle sowie die Verschmelzung von Stimmen und Ausdrucksformen hervor.

Seltsamerweise spürten wir darin auch eine Art Entropie, als würden die Mensch-Maschine und die hart arbeitenden Menschen ihre Arbeitskleidung abstreifen und sich von etablierten Mustern befreien – eine rhythmische *rage against the machine*, vielleicht? Oder auch *mit* der Maschine? Eine Maschine, die zudem noch gar nicht wirklich existiert, die Van den Broek aber mit seinen Hightech-Equipment bereits in die Zukunft projiziert. Das ist Poesie an sich. Und aus dieser Poesie entfaltet sich ein rhizomartiges Netz der Möglichkeiten; ein offenes Ende, ein Nicht-Determinismus, eine ständige Bewegung, die nicht auf Abstand bleibt, sondern tief in jedem widerhallt, der mit Technologie und seinen Mitmenschen interagiert: letztlich nicht nur ein Weg, sondern viele. Und Wege, wohin auch immer, sind selbst Frage- und Ausrufezeichen.

Im dynamischen Geist, den das Werk zu atmen scheint, lassen sich vermeintliche Unvollkommenheiten sicherlich noch beheben, und *Ways of[]* kann sich weiterentwickeln und dabei technisch, technologisch, philosophisch und gesellschaftlich relevant bleiben. So verkörpert *Ways of[]* perfekt Gaudeamus selbst und das Gaudeamus Festival 2025: messerscharf, von breiter Relevanz, anregend und nicht völlig perfekt – aber das ist nicht unbedingt schlecht.

Sven Schlijper-Karssenberg & Bastian Zimmermann

Aus dem Niederländischen übersetzt
von Michael Steffens

COMING UP FOR AIR

Bernd Franke

Uraufführung!

Kompositionsauftrag der Oper Leipzig,
gefördert durch

 ernst von siemens
musikstiftung

AB 14.03.26
OPERNHAUS

Es spielt das

*Gewandhaus
Orchester*

OPER

OPER
LEIPZIG

MAERZ MUSIK

29.3.2026

Jetzt
Tickets
sichern!

20.3.



Mit
Ensemble Dedalus
Ensemble KNM Berlin
JACK Quartet
Klangforum Wien

Catherine Lamb
Ellen Fullman
Georg Friedrich Haas
Jan St. Werner
Juliet Fraser
Laure M. Hiendl
Okkyung Lee
Pascale Criton
Tine Surel Lange
Viola Yip
und vielen anderen

Gefördert von

Der Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Medienpartner

rbb Deutschlandfunk Kultur arte

monopol Magazin für Kunst und Leben Wall Yorck Kinogruppe

berlinerfestspiele.de