

## **Muster des Zorns.**

Über Hintergründe und Entstehungsprozesse meiner aktuellen Kompositionen und deren Beziehung zum Barock.

Autorin: Pia Palme

Lecture 18.1.2016 an der KUG Graz

(überarbeitet, nach einer ersten Fassung vom 21.11.2015 an der MDW Wien beim Symposium Wienmodern)

### **Zusammenfassung**

In diesem Vortrag berichte ich über die Hintergründe, Strategien und Entstehungsprozesse meiner Kompositionen für Stimmen. Meine Arbeit als Komponistin beruht auf der Wahrnehmung des Hörens. Ich horche unter die Oberfläche, in das Innere der Dinge. Das Dunkle, Verborgene und Ungesagte dient mir als Material für meine Werke.

Die Stimme finde ich als Komponistin interessant, weil sie Gefühl, Intellekt und Kultur verbinden kann. Stimmen sind für mich zutiefst demokratisch; jeder Mensch hat eine Stimme, und jede Stimme ist zunächst auch ein klangliches Ereignis - abgesehen vom Inhalt des Mitgeteilten. Meine Kompositionsweise ist als politisch anzusehen.

Um die Stimme als Klangpräsenz in ihrer ganzen Bandbreite einzusetzen, punktiere ich die glatte, glanzvolle Oberfläche der Schönheit und Virtuosität mit Zorn und Noise. Für meine kompositorische Arbeit finde ich Anregungen in der barocken Musik. Zum einen entwickle ich die Technik der impliziten Polyphonie, die Komponisten wie J. S. Bach oder G. Ph. Telemann in ihren Solosonaten einsetzen, auf eine zeitgenössische Weise weiter, um Vokalpartien strukturell und klanglich anzureichern.

Die barocke Affektenlehre schöpft aus dem Reichtum der Klangfarben, der den historischen Instrumenten zur Verfügung steht. Diese Idee entwickle ich für solistische Vokalpartien weiter, in denen eine Sängerin gefordert ist, punktgenau zwischen unterschiedlichen Affekten bzw. Stimmpersönlichkeiten zu wechseln. Zuletzt setze ich meine politische Arbeitsweise mit der barocken Aufführungspraxis und Kunstauffassung in Beziehung.

### **Zorn**

Es ist mir bewusst, dass der Begriff *Zorn* durch die heutige politische Lage aufgeladen ist. Zorn umgibt uns, in Österreich, in Europa, auf der Welt. Ich beschäftige mich kompositorisch seit längerem intensiv mit dem Thema. Ich finde es als Komponistin wichtig, mich damit auseinander zu setzen und gerade jetzt klar Stellung zu nehmen.

**Zorn**... mit diesem Wort beginnt 'die erste Narration der abendländischen Kultur', die *Ilias* von Homer. Die *Ilias* ist ein **singbares** Werk, ein Werk für Stimme.

**Μῆνιν** ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος  
οὐλομένην, ἣ μυρὶ' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,  
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν  
ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν  
οἰωνοῖσι τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,  
ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε  
Ἄτρεϊδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.

Mēnin aeide, thea, Pēlēiadeō Achilēos  
Oulomenēn, hē myri' Achaiōis alge' ethēke,  
pollas d' iphthimous psychas Hadī proiapsen  
hērōōn, autous de helōria teuche kynessin  
oiōnoīsi te pasi, Diōs, d' eteleieto boulē,  
ex hou dē ta prōta diastētēn erisante  
Atreidēs teanax andrōn kai dios Achilleus

*Deutsche Übersetzung aus 1793 von Johann Heinrich Voß:*

*Singe den Zorn, o Göttin, des Peleiden Achilleus,  
Ihn, der entbrannt den Achaiern unnennbaren Jammer erregte,  
Und viel tapfere Seelen der Heldensöhne zum Aïs  
Sendete, aber sie selbst zum Raub darstellte den Hunden,  
Und dem Geflügel umher: So ward Zeus Wille vollendet:  
Seit dem Tag, als erst durch bitteren Zank sich entzweiten  
Atreus Sohn, der Herrscher des Volks, und der edle Achilleus<sup>1</sup>.*

Es geht inhaltlich um den Zorn, der zu Krieg und Tod führt, der über viele Menschen unendliches Leid bringt. Die Göttin, die angerufen wird, ist die Göttin der Dichtkunst.

Vom Standpunkt der Narration, der Dichtung, der Kunst her ist der Zorn der *Ilias* *episch*, er ist *singbar*. Ich finde die Verbindung von Wut mit Empathie interessant, die sich als *Singbarkeit* ausdrückt. Ich spüre in mir Zorn, ich höre ihn. Kann ich den Zorn mit Empathie verbinden, so bringt das in mir einen künstlerischen Prozess in Gang. Die Verbindung nährt meine Arbeit. *Singbarkeit* bedeutet für mich die Fähigkeit zu handeln, zu gestalten, in der Wut finde ich Klarheit, Schärfe und Kraft.

In meiner Argumentation beziehe ich mich auf die Schriften des in Berlin an der UdK wirkenden Philosophen und Kulturtheoretikers Byung-Chul Han (aufgewachsen in Südkorea). Han weist in seiner bemerkenswerten Diskussion über den Beginn der *Ilias* darauf hin, dass Wut ein *Handlungsmedium* ist. Wut hat die Kraft, Dinge in Bewegung zu setzen, sie strukturiert und rhythmisiert, sie kann sich auch in Gesang ausdrücken.

---

<sup>1</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Ilias,\\_1.\\_Buch](https://de.wikipedia.org/wiki/Ilias,_1._Buch)

*Zorn* ist heute vielfach in den Medien<sup>2</sup> präsent: der Zorn der jungen Männer, zornige Reden, die USA werden z. B. eine ‘*zornige Nation*’ genannt (Christoph Prantner in der Tageszeitung *Der Standard*, 14.1.2016) usw. Im Zusammenhang mit diesem Begriff steht der *digitale politische Tribalismus*, der zu einem unscharfen, diffusen Affekt des Unmutes, des Ärgers führen kann. Ärger ist ein *affektiver Zustand*, der in sich verharrt. Dieser *Ärger* unterscheidet sich von der epischen Wut der Ilias grundlegend dadurch, dass er *handlungslos* ist. Ärger macht sich in virtuellen Raum der Social Media Luft und verpufft. Ärger ist Stillstand. Han definiert dieses Phänomen als einen *Rausch im Schwarm*.

Im Gegensatz dazu schreibt Han, die Kraft des Zorns kann ‘*einen bestehenden Zustand unterbrechen und einen neuen Zustand beginnen. So stellt sie die Zukunft her*’ (Han 2013, p. 16-17).

Genau diese Perspektive motiviert mich als Komponistin, die Stimme in den Mittelpunkt meiner aktuellen Arbeiten zu setzen. Die Stimme ist verbindendes Element meiner aktuellen Kompositionen<sup>3</sup>, weil sie für mich Extrembereiche singbar macht.

Sinngemäß sehe ich als Komponistin die Arbeit an meinen aktuellen Werken für Stimme/n als eine *politische Handlung, die Zukunft generiert*.

### **Zum Entstehungsprozess meiner Werke**

Wenn ich im folgenden über die Hintergründe und Entstehungsprozesse meiner Arbeiten spreche, möchte ich vorausschicken, dass mir das nicht leicht fällt. Der Kompositionsprozess führt mich tief in innerste Dimensionen; der anschließende Notationsvorgang, durch den ich ein Werk nach außen bringe, ist langwierig und arbeitsreich.

Meiner Umgebung begegne ich als Komponistin über die Wahrnehmung des Hörens. Ich horche nach Innen sowie nach nach Außen, ich horche mehrdimensional und in Dinge hinein. Das Hören geht unter die Oberfläche. Ich horche in das Innere der Gesellschaft, die mich umgibt. Ich höre Muster, Strukturen als ein Rauschen oder einen Rhythmus im Hintergrund.

---

<sup>2</sup> Quellen: Webseite und Printausgabe *Der Standard* z.B. vom 14.1.2016, Internet allgemein bei Suche nach den Stichworten ‘zornig Rede’ ‘Zorn’ etc.

<sup>3</sup> In nahezu allen meinen Werken sind in irgendeiner kompositorischen Form eine oder mehrere Stimmen enthalten. Es findet sich eine Vielzahl an Besetzungen: Solostimmen in Kombination mit ausgewählten Instrumenten oder elektronischen Bestandteilen, Einbettungen eine/r Solistin/Solisten in ein einen szenischen/installativen Kontext, a-capella Werke für Ensemble mit minimalen szenischen Anweisungen, Chöre mit SolistInnen, oder auch ein Werk für Instrumentalensemble, bei dem in begrenzten Passagen Texte rezitiert werden. Oder es sind Stimmfragmente in einer Zuspiegelung enthalten, so zum Beispiel in der Werkserie *GIB SIE WIEDER* für Soloharfe bzw. Viola d’Amore, bei denen eine Zuspiegelung per Transducer in Objekte injiziert wird, elektronische Klänge analog prozessiert werden und Stimmfetzen aus diesen Objekten heraus klingen. Als extreme Positionen erwähne ich zwei Opernstudien, die Minutenoper für ein Mobiltelefon *KEMPELEN’S RING* (2012) und die einstündige kollaborative Oper *ABSTRUAL* (2013) - hier wurde die Musik von zwei Komponistinnen erstellt, von der Elektronikkomponistin Electric Indigo und von mir.

In meiner *auralen* Umgebung nimmt die Stimme eine herausragende Stellung ein. Ich weise darauf hin, dass die menschliche Stimme zu den ersten vorgeburtlichen Wahrnehmungen einer zunächst noch nicht sichtbaren Außenwelt im Leben eines Menschen gehört. Mit der gehörten Stimme der Mutter beginnt die kognitive Erfassung der Welt. Über die Zusammenhänge zwischen dem Denkvorgang und der Stimme/Sprache im Sinne einer *'inneren Stimme'* hat der Philosoph Don Ihde in seiner bahnbrechenden Phänomenologie des Hörens *Listening and the Voice* hingewiesen (Ihde 2007). Er legt schlüssig dar, dass der Denkvorgang ein hörbarer Vorgang ist, ein Klangereignis. Denken ist an eine innere Stimme gekoppelt - in meinem Prozess als Komponistin ist das eine Schlüsselerfahrung.

Mich stimuliert, dass die Stimme die Nahtstelle von Klang, Körperlichkeit, Intellekt und Denken ist, dass sie Kommunikation mit anderen ermöglicht und Werkzeug emotionaler Intelligenz ist. In meinen Kompositionen fließen alle diese Aspekte ein.

Sprache ist für mich ein essentieller Bestandteil der Stimme und spielt daher in Form von Text in meinen Stücken eine wichtige Rolle. Ich habe unter anderem Texte der AutorInnen Virginia Woolf, Oswald Egger, Anne Waldman, Sophie Reyer, Margret Kreidl verwendet. Ich recherchiere in alten und neuen Quellen und Texten, die ich während meiner Arbeit editiere und komponierend dekonstruiere.

In letzter Zeit verfasse ich Texte selbst. Das hat sich 2012 entwickelt, während der Arbeit an dem weltlichen Requiem *BARE BRANCHES*. Der Arbeitsprozess war sehr intensiv, das Thema ist mir sehr nahe gegangen. Ich begann damals, beim Arbeiten nebenher Gedanken zu notieren, um meine inneren Vorgänge greifbarer zu machen und nach Außen zu bringen. Eine sehr freie Art zu Notieren: Worte, Wortfetzen, Fetzen von Lauten, Sätze oder mehr, was immer auftauchte, und ohne Wertung. Ich habe an einem Punkt damit begonnen, diese Texte - mehrfach überarbeitet und fragmentiert - den Solistinnen in den Mund zu legen. Da war die Idee, einen *Composer's Commentary* einfließen zu lassen, als einen künstlerischen Akt der Selbstreflexion, eine Einladung zu einem Spiel an der Grenze zwischen Fiktion und Alltagsrealität. Daraus entwickelte sich ein Verfahren, Texte zu verfassen, das ich seither laufend praktiziere, erweitere und anwende.

Die Stimme ist für mich als Komponistin eine höchst politische Klangpräsenz. Ich verwende ganz bewusst den Ausdruck Klangpräsenz statt Klangmaterial, denn eine Stimme impliziert unmittelbar und spürbar die körperliche Präsenz eines menschlichen Wesens. Im Sinne einer Lautäußerung, ohne musikalische oder künstlerisch-ästhetische Wertung betrachtet, ist jeder Mensch dazu befähigt, mit der Stimme Klang zu produzieren, direkt und ganz ohne andere Hilfsmittel. Die Stimme ist demnach ein demokratisches Mittel zur Klangproduktion. Ich verweise hier als Referenz auf die Arbeit des britischen Komponisten Trevor Wishart mit Stimmaufnahmen und Elektronik, *Encounters in the Republic of Heaven* (Wishart 2011). Meine Entscheidung, als Komponistin mit Stimmen zu arbeiten, fusst genau darauf.

## **Begriffsklärungen:**

**Was bedeutet *politisch* im Zusammenhang mit meinen Kompositionen?**

**Was verstehe ich unter *Mustern*?**

Um zunächst den Begriff *politisch* im Zusammenhang mit meinen Kompositionen zu klären, greife ich auf die viel zitierten Schriften des deutschen Politikwissenschaftlers Max Weber zurück. Weber definiert eine politische Handlung allgemein als eine *selbständig leitende Tätigkeit*, und meint 'Die Politik bedeutet ein starkes langsames Bohren von harten Brettern mit Leidenschaft und Augenmaß zugleich' (Weber 1919, p. 66).

Das finde ich im Zusammenhang mit meinem Arbeitsprozess als Komponistin und Künstlerin höchst zutreffend. Ich orte in meinem Arbeitsvorgang eine Mischung aus Hartnäckigkeit, Genauigkeit, Kontemplation und, ja: ganz bestimmt viel Leidenschaft, in meinem Fall mit dem Beigeschmack von Sehnsucht. Eine leitende/führende Rolle nehme als Komponistin sowieso ein.

Ich gehe weiter mit Zitaten von Helmut Lachenmann (Heathcote 2010, pp. 331-348): Lachenmann erwähnt, dass Kunst, dadurch dass sie die Sinneswahrnehmung in den Vordergrund stellt, an sich bereits ein *subversives Element* enthält. Jede Kunst, die diesen Namen verdient, habe *politische Bedeutung*, sagt der Komponist. Allerdings schränkt Lachenmann ein, ein Komponist (Anm.: beachte die männliche Form!) *habe sich von ausdrücklich politischer Musik fern zu halten*. Ich denke, hier möchte ich doch eher zwischen *politisch* und *ideologisch* unterscheiden und eine anderen Blickwinkel wählen.

Die aktuelle Diskussion über das Politische im *Film* kommt meiner Arbeitsweise und künstlerischen Haltung viel näher. Für meine Sichtweise als Komponistin und als feministisch geprägtes Mitglied der Zivilgesellschaft<sup>4</sup> wird in der Szene der neuen, der heutigen Musik das Politische zu sehr ignoriert, ja verdrängt. Ich finde die breitere Diskussion im Genre Film über das Politische zutreffend and anregend. Der Diskurs im Genre Film scheint der Musik voraus zu sein.

Drei wichtige Aspekte kennzeichnen das Politische in meiner Musik. Ich nehme für den Entwurf dieser Dreiteilung Anleihen bei Untersuchungen des deutschen Filmtheoretikers und Forschers im Bereich der Popularkultur Dr. Jan Hans<sup>5</sup> (2009):

1)

Die Vorstellung, ein Thema im allgemeinen Medienrauschen **hörbar** zu machen, und es dem allgemeinen Diskurs zuzuführen - ein Diskurs ist etwas, das mit dem Hören und Zuhören in Verbindung steht.

Ich stelle als Komponistin Öffentlichkeit her, indem ich Muster hörbar mache. Ich thematisiere, indem ich Strukturen re-komponiere, neu definiere, indem ich *texte* und Worte in Klänge setze = *ich handle*.

---

<sup>4</sup> Die österreichische Malerin Maria Lassnig merkte an 'als denkender Mensch komme man nicht umhin, Feministin zu sein'.

<sup>5</sup> Er ist emeritierter Prof. an der Universität Hamburg für Sprache, Literatur, Medien, siehe <https://www.slm.uni-hamburg.de/germanistik/personen/ehemalige/hans.html>

Die Themen, die ich kompositorisch aufgreifen möchte, finde ich, indem ich in Dinge, in mich selbst, in die Gesellschaft hinein höre: Hintergrundrauschen, Ungesagtes, Klänge hinter der Stille. Dunkle Ecken, Verborgenes. Ich finde interessant und spannend, was man im Alltag nicht mehr hört kann und möchte - weil es aus verschiedenen Gründen ausgeblendet wird<sup>6</sup>.

Die Wahrnehmung des Hörens kann man nicht abschalten; ungewollte Hörinhalte werden als *Noise*, Lärm, Rauschen definiert und ausgeblendet. Die Dualität von Signal und Noise ist eine Grenzziehung, der eine Entscheidung vorausgeht (Kosko, 2006, Oliveros 2005). Mich interessiert als Komponistin genau der *Noise*, der Lärm, das Dunkle und Verborgene. Es ist weniger voraussagbar, nicht kontrollierbar. Hier habe ich das Gefühl, als Komponistin forschend Neuland zu betreten. Das regt mich an, weckt Leidenschaft.

Als Komponistin betreibe ich *Noise-Mapping*, ich erstelle eine Kartographie von Noise/Lärm. Ich versuche, stimmlichen Noise mit sehr viel Detailreichtum für Stimmen zu re-komponieren, Nuancen präzise herauszuarbeiten - im Sinne von *Singbarkeit*. Ich verfasse Texte speziell für die Bandbreite der dunklen Seiten der Stimme.

Man mag argumentieren, dass in der Neuen Musik die Zuhörerschaft marginal ist. Ich finde hingegen, es kommt darauf an, ein Thema überhaupt einmal in einem ersten Anlauf hörbar zu machen. Die Zahl der Zuhörer oder eine Download-Quote spielt keine Rolle - Schall breitet sich von einem Punkt ausgehend wellenförmig aus.

Um in meinen Werken die Schichtungen von Signal und Noise deutlich zu machen, habe ich eine technische Form und eine entsprechende Notation entwickelt. Ich komponiere/entwickle einen solistisch angelegten Solopart, indem ich ihn in mehrere Stimmpersönlichkeiten splitte. Das können zwei oder mehrere sein. Diese Stimmpersönlichkeiten werden bei der Notation auf mehrere Notenzeilen verteilt, und bilden so die komplexe Vielschichtigkeit des Inneren ab. Schichtungen emotionaler Kognition beobachte ich unter anderem an mir selbst.

Multiple Notensysteme finden sich vielfach in der zeitgenössischen Musik; sie erleichtern meist die Entkoppelung von Gesten und Spieltechniken. In meinen Kompositionen geht es hingegen um eine Entkoppelung der Affekte, um eine Trennung der emotionalen Grundhaltungen multipler Stimmen. Ich arbeite die kontrastierenden Affekte sehr präzise aus, mit großem Detailreichtum, besonders in Bereich Geräusche, Noise, dunkler Affekte.

Im weiteren Kompositionsvorgang werden die multiplen Stimmen von mir zu einem einzigen Solopart verdichtet, mittels *impliziter Polyphonie*. Die implizite Polyphonie wurde von barocken

---

<sup>6</sup> Ich frage weiter: ist das ein spezifisches Wiener Thema?

Dazu fällt mir ein Gespräch ein, dass ich während des Filmfestivals Viennale 2015 nach dem Screening des Films *'My Nazi Legacy'* mit dem Filmemacher Philippe Sands führen konnte. Sands erwähnte hier explizit die auffallende *'Stille in Wien'*, die er bemerkte, wenn er brisante Themen den II. Weltkrieg betreffend ansprach. Er empfand dies als deutlichen Unterschied zu anderen europäischen Städten.

Meistern wie J. S. Bach oder Georg Ph. Telemann<sup>7</sup> in instrumentalen Solosonaten eingesetzt, um Dichte, Textur und die Illusion von Mehrstimmigkeit zu erzeugen (Bukofzer, 1948; Clarke 2005).

Der/die Interpret/in ist in meinen Stücken dadurch gefordert, in ständigem Wechsel von einer emotionalen Grundhaltung in die andere zu springen, Farbwechsel und Registerwechsel sind mit eingeschlossen. Texte werden den einzelnen Persönlichkeiten zugeordnet, zum Teil unterschiedliche Sprachen, Tempi etc. Es entsteht bisweilen eine Art Hocketing mit emotionalen Klangfarben, die präzise wiederzugegeben sind.

In vieler Hinsicht finde ich in der barocken Kunst theoretische und praktische Ansätze, die mich bei dieser Arbeit weiter führen (Paz 1994). Auf den Punkt gebracht könnte man sagen, die barocke Musik ist eine *Klangfarbenmusik*, die auf einer kompositorischen Umdeutung emotionaler Zustände fusst. Ein künstlerisches Konzept wird zwischen die unmittelbare Erfahrung - und den damit verbundenen emotionalen Zustand - und die Komposition geschaltet. Genau auf diese Weise arbeite ich als Komponistin, um Themen und Muster samt den darunter liegenden Emotionen hörbar zu machen.

Damit habe ich das Thema *Muster* angeschnitten. *Muster* finde ich durch Beobachtung meiner Wahrnehmungsprozesse. Von *Mustern* spricht man eher im visuellen Bereich; in der Sonosphäre (dieser Begriff wurde von der Komponistin und Elektronikerin Pauline Oliveros geprägt) finde ich im *Rhythmus* eine aurale Entsprechung zum Wort *Muster*.

2)

Die Ansicht, dass Politik nicht auf der 'großen Bühne' anschaulich wird, sondern in den Formen und Lebensverhältnissen im Alltag der Gesellschaft **hörbar** wird: 'Das Politische ist das Private'.

Ich erforsche hörbare Muster in meinem Alltag. Ich beobachte hörend meine Innenwelt, meinen eigenen Denkvorgang ebenso wie meine äußere Umgebung. Denkmuster interessieren mich als Komponistin ebenso wie das Rauschen einer Stadt. Ich mache Fieldrecordings an ausgewählten Orten, analysiere diese (mit Spektralanalyse) und gewinne daraus Material für meine Kompositionen. Dieses Rohmaterial verarbeite ich sowohl in den Parts für Stimmen oder Instrumente, oder zu elektronischen Tracks. Ich erlebe die Alltagswelt als eine Polyphonie von Stimmen (Ihde 2007). Mit Trevor Wishart meine ich, die Stimme verbindet uns Menschen, und ist tonangebend in den Mustern menschlicher Beziehungen, menschlicher Gesellschaft.

Als Beispiel, wie ich mit gesellschaftlichen Formen im Alltag in einer Komposition arbeite, erwähne ich mein Stück *GIB SIE WIEDER II* (2014) für Harfe und Elektronik. Auch in dieses Werk ist eine Stimme komponiert, und ich habe einen Text verfasst. Allerdings ist die Stimme nur über ein Zuspiel hörbar, das mittels zweier Transducer auf dem Schallbrett in den Resonanzraum der Harfe übertragen wird. Eine zweite, innere Harfe, elektronische Klänge und eine Frauenstimme klingen deutlich aus dem Inneren der Harfe, verzerrt durch die Resonanzeigenschaften des Materials. Zu Beginn spielt die Harfe scheinbar von selbst, während die/der Harfenist/in ruhig

---

<sup>7</sup> Siehe zum Beispiel Telemann, G. Ph. (2011) '12 Fantasias for Flute without Bass, TWV 40:2-13'. Available at: [http://imslp.org/wiki/12\\_Fantasias\\_for\\_Flute\\_without\\_Bass,\\_TWV\\_40:2-13\\_\(Telemann,\\_Georg\\_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/12_Fantasias_for_Flute_without_Bass,_TWV_40:2-13_(Telemann,_Georg_Philipp)) [Accessed 21 September 2013].

dasitzt. In der Mitte tritt die Stimme mehr nach außen, verschwindet am Ende wieder und löst sich in perkussive Geräusche auf. Kreuzweise geführt läuft der Part der äußeren Harfe von Geräuschen zu immer reineren, definierten Sounds. In der Mitte begegnen die beiden Harfenstimmen einander. Jede Harfe hat ihre eigene, mikrotonale Skordatur.

## **Zusammenfassung**

Dies führt direkt zum dritten, abschließenden Aspekt:

3)

Ich erweitere einen Satz von Jean-Luc Godard auf mein Werk: es geht mir darum, *politisch zu komponieren, und nicht darum, politische Kompositionen zu machen.*

Das beginnt für mich bei der Auswahl und Zusammensetzung des Ensembles, der Wahl der Stimmen und Instrumente, und endet in der Konstruktion eines Settings, in das ich meine Komposition setzen möchte. Das Setting ist mir wichtig. Ich nehme mir die Wahl, wenn nicht anders möglich, indem ich meine Werke selbst produziere. Das erfordert mehr Arbeit, gibt mir jedoch mehr Freiheit.

Beispiele:

Ich habe mich 2012 zum Beispiel entschieden, ein weltliches Requiem vorwiegend mit Stimmen (mit 2 Solistinnen, 2 Chören, von denen einer ein Jugendchor sein soll, und einem Percussionisten zu besetzen). Die Strukturen und die Architektur meiner Kompositionen entscheide ich nach bestimmten Gesichtspunkten, die politisch motiviert sind. Ich verwende zum Beispiel in *BARE BRANCHES* an manchen Stellen Audio-Partituren für die Chöre, um den Gestus zu verändern. Die SängerInnen müssen nach Innen hören, und ohne visuelles Netz singen.

Als weiteres Beispiel kann die Arbeit *SETZUNG I.1* (2014) stehen. *SETZUNG* ist ein Solowerk für eine Stimme, das ursprünglich für eine singende Schauspielerin geschrieben wurde. Der Kompositionsprozess dieses Stück ist in vieler Hinsicht ein Akt des Widerstandes, ein politischer Akt. Stichworte sind hier: Notationsformen, Aufführungspraxis, Körperlichkeit, Embodiment, Installation/szenischer Kontext. *SETZUNG* ist eine Kartographie einer Stimme.

Hier gibt es eine weitere Verbindung zum Barock, und zwar zum barocken Fest.

Wie der mexikanische Diplomat, Autor und Nobelpreisträger Octavia Paz in seinen Untersuchungen zur barocken Kunst geschrieben hat, bildet sich in der Aufführungspraxis der barocken Theater eine Gesellschaft auf sich selbst ab. Die barocke Gesellschaft stellt sich selbst in ihren Theatern oder Festen dar (Paz 1994). Eine Trennung zwischen Bühnengeschehen und Zuschauerraum ist im Barock noch nicht vollzogen; alle gleichzeitig präsenten Personen sind in ihren jeweiligen gesellschaftlichen Rollen Teil eines umfassenden Schauspiels. Die barocke Gesellschaft, die sich selbst spiegelt und abbildet, vollzieht damit ein politisches Ritual der Gemeinsamkeit. Ich schließe in meiner Arbeit und mit meiner politischen Kompositionsweise direkt an diese Performance-Struktur an. Es ist mir als Komponistin wichtig, die Gesellschaft als Ganzes im Ohr zu haben.

An dieser Stelle gilt mein Dank und großer Respekt allen VokalistInnen, mit denen ich arbeiten durfte, von denen ich unglaublich viel erfahren habe über das Universum der Stimme, und die durch ihre Stimmen meine Werke hörbar gemacht haben.

Als Komponistin schätze ich die Stimme in ihrer ganzen Bandbreite und Vielfalt, und schließe ihre

die dunklen Seiten mit ein, ebenso wie die Aspekte der Sprache und der Virtuosität. Die Frequenzen des Zorns als Noise sind mir als Erweiterung dieser Bandbreite höchst willkommen. In der Stimme finde ich das passende Material, um durch meine Arbeit als Komponistin Erkenntnis zu gewinnen und Zukunft zu generieren.

## Referenzen (eine Auswahl)

Bukofzer, M. F. (1948) *Music in the Baroque Era*. London: Dent & Sons.

Clarke, E. F. (2005) *Ways of listening: An ecological approach to the perception of musical meaning*. Oxford: Oxford University Press.

Han, Byung-Chul (2013), *Im Schwarm. Ansichten des Digitalen*. 2. Ausg. Berlin: Matthes und Seitz.

Hans, Dr. Jan (2009), *Die Wiederkehr des politischen Films*. In: Mit Bildern bewegen - der politische Film heute. Herausgegeben von Frederic Werner. Bonn: Bonner Universitätsdruckerei.

Kosko, B. (2006) *Noise*. London: Penguin Books.

Heathcote, Abigail (2010) *Sound Structures, Transformations and Broken Magic: an Interview with Helmut Lachenmann*. In: Paddison, M. and Deliège, I. (Hrsg.) *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*. Farnham: Ashgate Publishing Group, pp. 331-348.

Ihde, Don (2007) *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. 2nd ed. Albany: State University of New York Press.

Oliveros, P. (2005) *Deep Listening : A Composer's Sound Practice*. New York: iUniverse, Inc.

Paz, O. (1994) *Sor Juana Inés de la Cruz oder Die Fallstricke des Glaubens*. Translated by M. Bramberg. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag. (Original work published in 1982).

Weber, Max (1919), *Politik als Beruf*. In: Weber, M. *Geistige Arbeit als Beruf*. Vier Vorträge vor dem Freistudentischen Bund. Zweiter Vortrag. München: Verlag von Duncker & Humblot. [online] Available at: [http://de.wikisource.org/wiki/Politik\\_als\\_Beruf](http://de.wikisource.org/wiki/Politik_als_Beruf) [Accessed 23 April 2014].

Wishart, T. (2011) *Encounters in the Republic of Heaven : All the Colours of Speech*. Cd and booklet published by the author.