

# Das Journal

## #Fremd

## und Eigen

María de Alvear / Sheila Arnold /  
Gerhart Baum / Sevi Bayraktar / Michael Borgstede /  
Heinz Geuen / Sebastian Gramss / Johannes Jansen /  
Mazyar Kashian / Adya Khanna-Fontenla /  
Moritz Lobeck / Maximilian Marcoll /  
Brigitta Muntendorf / Rainer Nonnenmann /  
Ella O'Brien-Coker / Heike Sauer /  
Constanze Schellow / Kurt Tallert

Heft 1 | November 2020

# Das Journal

## #Fremd

## und Eigen



### ZUR SACHE!

DAS THEMENHEFT

04 | Aneignung und Überfremdung: Chancen und Ängste von Rainer Nonnenmann

### DISKUSSION

MUSIK UND GESELLSCHAFT

07 | Zeitenwende - eine Herausforderung: Der Politiker und Rechtsanwalt Gerhart Baum im Gespräch mit Rainer Nonnenmann

### Globale Kultur

GEDANKEN UND ERFAHRUNGEN

11 | Das Fremde und Eigene im Spiegel der Mehrheitsgesellschaft von Ella O'Brien-Coker  
13 | Modell 1:2 - Wie man von eins zu zwei und von zwei zu eins kommt von Mazyar Kashian

### MEDIAMORPHOSE

PERSPEKTIVEN UND VISIONEN

17 | Making kin, not Brüder! von Brigitta Muntendorf und Moritz Lobeck  
21 | Die »Unheimlichkeit« der Welt bewohnen von Constanze Schellow und Sevi Bayraktar

### WIE TICKT KÖLN?

STREIFZÜGE DURCH DIE MUSIKSTADT

25 | Farbe bekennen - eine Alternative zum Lokalkolorit von Kurt Tallert (alias Retrogott)  
29 | Zwischen Sendungsbewusstsein und Selbstentfremdung - Köln als Zentrum der Alten Musik von Johannes Jansen

### AUS DER PRAXIS

LEHRE UND BERUF

31 | Leichtigkeit im Umgang - Eine Frage der Perspektive von Sheila Arnold  
35 | Offenheit und Vermischung - Der Kontrabassist und Komponist Sebastian Gramss im Gespräch mit Rainer Nonnenmann

### AUF DEM PRÜFSTAND

ANALYSE UND WERTURTEIL

39 | Imitatio, Aemulatio, Plagiat oder eigenes Werk? - Aneignungspraktiken im musikalischen Barock von Michael Borgstede  
43 | »Don't stand so close to me« von Maximilian Marcoll

### GESTERN UND HEUTE

ALUMNI ERINNERN SICH

47 | Verrückt, kreativ und stark - María de Alvear im Gespräch mit Adya Khanna-Fontenla

### BEMERKENSWERT

MENSCHEN UND AKTIONEN

49 | Ein »Hybrid-Semester« neu erfinden von Heinz Geuen  
53 | Kreativ in der Krise - Veranstaltungen im Sommersemester an der HfMT Köln von Heike Sauer

54 | Impressum

# Zwischen »Aneignung« und »Überfremdung« Gedanken zum ersten Heft

Die Polarität »fremd und eigen« benennt sowohl das Konfliktpotential als auch Verbindende dieser Entgegensetzung. Beide Pole sind nicht voneinander zu trennen, schon gar nicht in Musik, Kunst und Kultur. Beides sind relationale Begriffe, die Sinn – wenn überhaupt – nur im Vergleich machen. Werden sie verabsolutiert, verfestigen sie sich zu Xenophobie und Identitarismus. Es gibt nicht bloß Schwarz und Weiß, sondern zahllose Schattierungen und Farbwerte. Schon seit Jahrhunderten gehen Menschen, Waren, Ideen – und leider auch Viren – um die Welt.

## Kunst und Kultur sind keine abgeschlossene Sondersphäre oder Insel der Seligen.

Heute können wir nahezu überall und jederzeit auf verschiedenste Informationen, Texte, Bilder, Klänge, Videos und Kontakte zugreifen. Das World Wide Web kennt keinen Mittelpunkt. Viele nutzen die darin liegenden Chancen, vernetzen sich, wählen aus und eignen sich an, was ihnen zusagt.

Bestimmte Elemente, Stile und Techniken aus verschiedenen Traditionszusammenhängen, Epochen und Regionen amalgamieren sich zu einer weitgehend enthistorisierten und entlokalisierten Inter- oder Hyperkultur. Bei anderen wecken diese Hybridisierungstendenzen und Migrationsbewegungen Ängste. Sie befürchten »Überfremdung«, Konkurrenz, Verdrängung, Identitätsverlust und wählen rechte Parteien, die das vermeintlich »Eigene« gegen das »Fremde« in Stellung bringen. Monatelang überdeckte die Corona-Pandemie alle anderen Themen und Probleme, bis diese plötzlich umso vehementer wieder hervorbrechen. Das neue JOURNAL der Hochschule für Musik und Tanz Köln setzt das Thema seiner ersten Ausgabe daher sowohl wegen als auch trotz Corona.

In den vergangenen Monaten protestierten in den USA und Europa hunderttausende Menschen gegen Rassismus. Alte Denkmäler von Südstaaten-Generälen, Sklavenhändlern und Kolonialherren wurden gestürzt. Doch hat das etwas mit Musik zu tun? Musikerinnen und Musiker sind auch Staatsbürger, Wählerinnen, Verbraucher, Verkehrsteilnehmerinnen, Medien-User, Häuslebauer... Kunst und Kultur sind keine abgeschlossene Sondersphäre oder Insel der Seligen. Wenn es in Gesellschaft und Arbeitsleben strukturell bedingte Mechanismen von Ausgrenzung gibt, dann existieren diese auch im Musikleben. Und wenn eine Gesellschaft politische Initiativen entwickelt, um Hegemonien, Alltagsrassismus und Diskriminierung zu thematisieren und zu überwinden, dann liefert auch Musik Ansätze zu gelingender Gleichberechtigung und Teilhabe.

Musik macht vor, wie Fremdes zu Eigenem, Eigentum zu Allgemeingut, und ästhetische Eigenart als fremd erlebt werden kann. Schließlich waren Musikschafter schon immer auf Wanderschaft zu Ausbildung, Anstellung, Auftritts- und Verdienstmöglichkeiten. Nur weil Heinrich Schütz Anfang des 17. Jahrhunderts nach Italien ging, konnte er später als sächsischer Hofkapellmeister Texte von Luthers Bibel-Übersetzung besonders ausdrucksstark und sprechend in Töne, rhetorische Figuren und Affekte setzen.

Ein Migrationsphänomen ist auch die Wiener Klassik von Haydn, Mozart, Beethoven. Scheinbar Inbegriff deutscher Musik, handelt es sich in Wirklichkeit um eine produktive Anverwandlung von barockem Kontrapunkt, italienischer Triosonate und Oper, französischer Suite und Ouvertüre, Wiener Volksmusik, böhmischer Musikantik, Mannheimer und Berliner Schule. Ebenso lokale wie internationale Phänomene sind auch Jazz, Pop, neue Musik und das Repertoire an Gesten und Bewegungen im Tanz.

## Musik ist so vielfältig, mobil, eigentümlich und fremd wie es auch Menschen sind.

Doch gibt es auch problematische Appropriation, Assimilation und Absorption fremder Kulturgüter. Manche Exotismen, Privatisierungen und Vermarktungen gleichen Enteignungen. Seit

den späten 1960er Jahren lehnten daher Musikkollektive und Improvisationsgruppen die traditionellen Kategorien Autor, Werk und Stil als bürgerliches Besitzdenken ab. Musik ist so vielfältig, mobil, eigentümlich und fremd wie es auch Menschen sind. Musikgeschichte besteht aus wechselseitigen Beeinflussungen, Orientierungen, Distanzierungen. So wie jedes »Ich« ein »Du« braucht, um sich selbst zu erkennen, reagieren auch Musikschafter auf das, was andere tun.

DAS JOURNAL der HfMT Köln erscheint einmal pro Semester. Jede Ausgabe befragt ein übergeordnetes Thema auf dessen gesellschaftliche und musikalische Aspekte. Wir möchten genauer hinschauen und hinhören, größere Kontexte beleuchten sowie einzelne Menschen, Arbeiten, Methoden und Ausprägungen von Musik porträtieren. Die Autorinnen und Autoren sind sowohl Lehrende und Studierende der Hochschule als auch Persönlichkeiten aus Kultur, Wissenschaft und Politik. Die verschiedenen Rubriken des Magazins verknüpfen die Arbeit an der Hochschule mit aktuellen Zeitfragen und den Szenen der international bedeutenden Musikstadt Köln, um neue Perspektiven, Facetten und Zusammenhänge aufzuzeigen.

## Weil jeder und jede einzigartig ist, kommt es darauf an, wie wir miteinander umgehen.

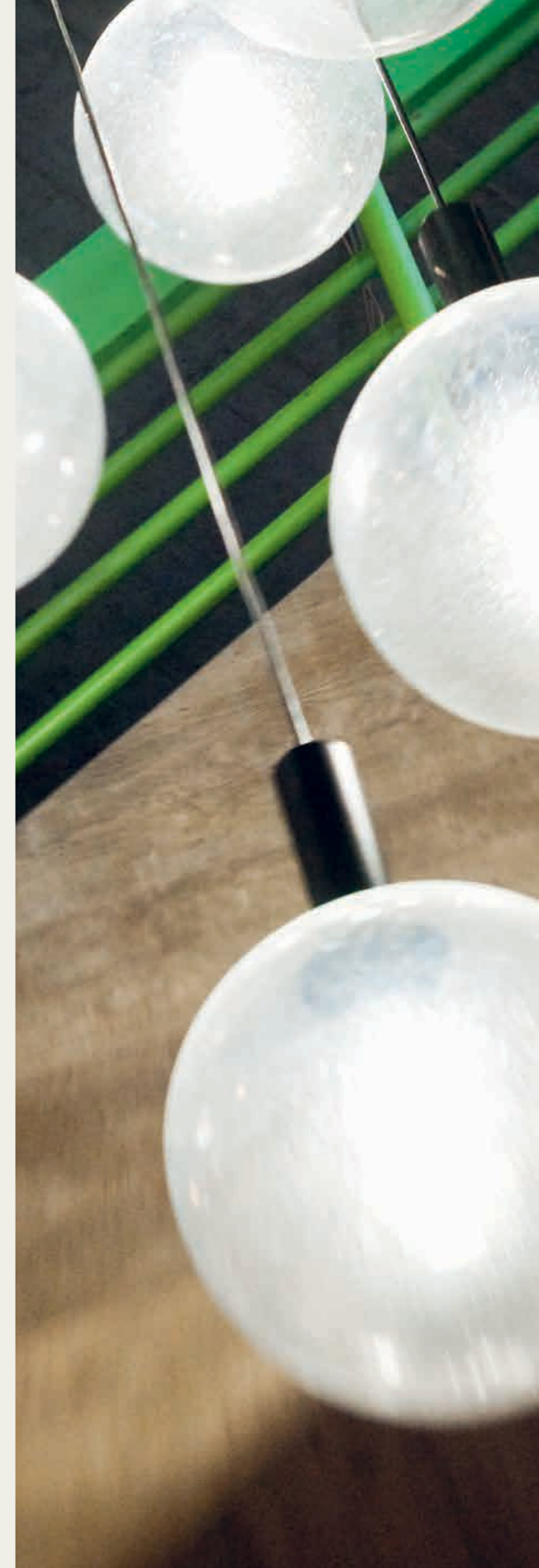
Menschen sind ungleich hinsichtlich Herkunft, Sprache, Alter, Erziehung, Ernährung, Sexualität, Religion, Einkommen, Fähigkeiten, Chancen, Vorlieben, Abneigungen... Nach der Charta der Vereinten Nationen sollen alle die gleichen Grundrechte genießen. Weil jeder und jede einzigartig ist, kommt es darauf an, wie wir miteinander umgehen. Worin sehen wir das »Eigene«? Warum empfinden wir etwas uns »Fremdes« womöglich als Angriff? Oder respektieren wir die Diversität und schätzen vielleicht sogar die Vielfalt? Zumindest lexikalisch ist es ein kleiner Schritt von »Fremd« zu »Freund«. Wann entwickelt die Menschheit statt Egoismus und Nationalismus endlich mehr planetarisches Denken und Handeln?

Ich wünsche Ihnen viel Freude beim Lesen.

Prof. Dr. Rainer Nonnenmann



Der Musikwissenschaftler Prof. Dr. Rainer Nonnenmann ist Dozent an der HfMT Köln und Chefredakteur von DAS JOURNAL. Schwerpunkte seiner Forschung und Lehre liegen auf der Musik, Ästhetik und Kulturgeschichte des 19. bis 21. Jahrhunderts. Er ist Autor zahlreicher Aufsätze und Bücher, zudem Herausgeber der »MusikTexte« sowie freier Musikjournalist für verschiedene Magazine, Zeitungen und Rundfunkanstalten.





# ZEITEN

## Eine Herausforderung

# WEINDE

### Der Politiker und Rechtsanwalt Gerhart Baum im Gespräch

**Sehr geehrter Herr Baum, gestatten Sie zu Anfang eine persönliche Frage: Ende Oktober werden Sie 88 Jahre alt. Wird Ihnen im Alter das Leben vertrauter oder fremder?**

Die Wahrnehmung verändert sich und wird selektiver. Man unterscheidet mehr, was für einen selbst wichtig oder unwichtig ist, und man vertieft Themen. Aber die Neugier auf Entwicklungen der Gesellschaft und die aktuellen rasanten Veränderungen ist ungestillt. Sozialpsychologische Untersuchungen interessieren mich sehr. Wie verändern sich die Menschen und die Gesellschaft? Wie könnte die Zukunft aussehen? Wir leben in einer Zeitenwende, man kann es nicht anders sagen, bestimmt durch Globalisierung, Digitalisierung und nun als biologische Weltkrise auch Corona.

**Was macht für Sie Identität aus?**

In einem langen Leben ist man geprägt durch die Orte, an denen man gelebt hat, und durch die Menschen und die Kommunikation mit ihnen, ohne die man nicht leben kann, etwa dem Lebenspartner. Ich lebe weiterhin mit den Aufgaben und Themen, die mich immer beschäftigt haben: Freiheit und Sicherheit, Freiheit der Kultur, Umweltschutz, Datenschutz. Die Themen, die ich mir als Politiker zu Eigen gemacht habe, prägen bis heute meine Identität. Den Staat, in dem ich lebe, sehe ich als eine gemeinsame Rechts- und Wertordnung, geprägt durch unsere Kultur und Geschichte, ●●●

# Wer sich anmaßt, andere ausgrenzen zu können, der wandelt in den Spuren der deutschen Barbarei.

••• aber nicht ausgrenzend. Richtig verstandener Patriotismus und die Besinnung auf eigene Wurzeln sind erst die Voraussetzung für Weltbürgertum.

**Was sagen Sie Menschen, die ihre Identität – oder eine Konstruktion davon – zur Abwehr und Ausgrenzung der Identitäten Anderer instrumentalisieren?**  
Schrecklich! Zur Geschichte unseres Landes gehört ein auf Ausgrenzung beruhender Völkermord. Wer sich anmaßt, andere ausgrenzen zu können, der wandelt in den Spuren der deutschen Barbarei. Das ist nicht zu ertragen. Unsere Staatsidentität ist geprägt durch das Grundgesetz, und das fußt auf Menschenwürde, Toleranz und Achtung von Minderheiten. Noch nie gab es in meiner Lebenszeit eine so starke Herausforderung wie heute durch den ausgrenzenden Rassismus und Rechtsextremismus. Das ist empörend: Da nehmen Leute für sich in Anspruch, zu definieren, was deutsch ist. Thomas Mann hat einmal gesagt, diese Leute haben die unglaubliche Kühnheit, sich mit Deutschland zu verwechseln.

**Deutschland ist heute viel stärker migrantisch geprägt als zu Ihrer Amtszeit als Bundesinnenminister von 1978 bis 1982. Ist auch die Akzeptanz oder gar Wertschätzung dieser Entwicklung gewachsen?**

Am Kabinetttisch von Helmut Schmidt habe ich in irgendeinem Zusammenhang mal gesagt, »Herr Bundeskanzler, wir sind ein Einwanderungsland«. Das stieß auf Unverständnis, beim Kanzler ebenso wie bei den Kabinettskollegen. Heute bestreitet im Ernst niemand mehr, dass wir ein Einwanderungsland sind und auch sein müssen. Nicht zuletzt gibt es die arbeitsmarktpolitische Notwendigkeit, wir brauchen Arbeitskräfte und geregelte Zuwanderung. Und wir haben einen Asylzustrom erlebt, der uns deutlich gemacht hat, dass wir auch humanitäre Verpflichtungen haben.

**Gegenwärtig fürchten sich manche vor »Überfremdung«, weil Menschen aus verschiedenen Weltgegenden nach Deutschland kommen und andere Sprachen, Kulturen, Essgewohnheiten mitbringen. Ist diese Angst berechtigt?**

Ich teile diese Sorge nicht, weil ich sehe, wie stark die Integrationskräfte in unserer Gesellschaft sind, auch im Hinblick auf die Flüchtlinge von 2015. Allerdings kann das Weltflüchtlingspro-

blem von uns nicht allein gelöst werden, jedenfalls nicht durch grenzenlose Aufnahme von Flüchtlingen. Es gibt Ängste, und die muss man auch ernstnehmen. Aber sie sind größtenteils nicht berechtigt und Angst ist der jämmerlichste Dämon gegen eine freiheitliche Gesellschaft. Es gibt keine Benachteiligung von Deutschen durch Zuwanderung und Flüchtlinge. »Der Flüchtling« ist in vieler Hinsicht der Sündenbock, der für innenpolitische Versäumnisse haftbar gemacht wird und der uns als Bote die Not von Hunger, Korruption, Unterdrückung und Kriegen in vielen Ländern der Welt vor Augen führt und uns damit in unserer eigenen »heilen Welt« stört. Alle Krisen der Welt erreichen uns. Wir können die Augen nicht mehr davor verschließen, sondern müssen uns dem stellen.

**Immanuel Kant entwarf in seiner Altersschrift »Zum ewigen Frieden« (1795) Grundzüge eines »Weltbürgerrechts«, wonach alle Menschen Freizügigkeit und unabhängig von ihrer Herkunft überall auf der Welt Aufenthaltsrecht genießen. Kommen wir der Verwirklichung dieser Vision gegenwärtig näher oder entfernen wir uns davon?**

Kant hat die Vorarbeit für die universelle Geltung der Menschenrechte geleistet, mit deren Erklärung die Völkergemeinschaft 1949 auf das vorherige schlimme Jahrhundert der Kriege reagierte. Doch diese Absichtserklärung kann nur unter bestimmten Bedingungen verwirklicht werden. Wir können nicht unsere Grenzen für alle öffnen, die in der Welt in Not und Elend leben. Das muss differenziert behandelt werden, auch wenn der von Kant formulierte Grundsatz richtig ist.

**Seit 1. März 2020 hat Deutschland ein »Fachkräfteeinwanderungsgesetz«. Braucht das Land auch ein allgemeines Einwanderungsgesetz?**

Fremde, die zu uns kommen, sind eine Bereicherung unserer Gesellschaft. Das jetzige Zuwanderungsgesetz ist meines Erachtens viel zu strikt, zu eng, zu bürokratisch. Wir müssen auch sehen, dass wir diejenigen, die als Flüchtlinge ins Land gekommen sind, sofern die Menschen das wollen und die Voraussetzungen dafür gegeben sind, zu Einwanderern machen. Das ist ein Spurwechsel aus dem Asylstatus in die Spur einer geregelten Einwanderung.

**Sie besuchen häufig Konzerte, auch solche neuer Musik. Statt Gewohntes erleben Sie dabei auch Fremdes. Ist das »Fremde« eine Grundvoraussetzung für Kunst?**

Alles ist fremd und vertraut zugleich. Die »Diabelli-Variationen« sind mir vertraut, aber ich bin neugierig auf die Interpretation, wie dieses Werk heute gespielt wird. Vertraut bin ich auch mit Werken der neuen Musik, in die ich mich eingehört habe. Ich bin dann in gewisser Weise darin »zu Hause« und kann einordnen, wenn etwas Neues kommt. Die zeitgenössische bildende Kunst und in den letzten Jahren – auch unter dem Einfluss meiner Frau – verstärkt die neue Musik bereichern mich. Ich bedaure, dass viele Zeitgenossen sich dem Zeitgenössischen in der Musik verschließen. Für mich ist die Reise in neue Klangwelten immer ein großartiges Abenteuer.

**Worin liegt Ihre Aufgabe als Sprecher des Kulturrats NRW?**

Es geht darum die Rahmenbedingungen für Kultur und deren Vermittlung zu verbessern. Zentrales Ziel ist es – unter anderem durch Mitwirkung an einem Kulturgesetz des Landes –, die Kultur immer in der Diskussion zu halten als eine Notwendigkeit für die Fortentwicklung einer freien Gesellschaft, die ohne die Impulse der Kunst nicht vorstellbar ist.

**Universitäten, Kunst- und Musikhochschulen sind Sammel- und Treffpunkte von Studierenden und Lehrenden aus unterschiedlichen Ländern. Sehen Sie Bestrebungen, diese für Wissenschaft und Kultur lebenswichtige Internationalität und deren Finanzierung in Frage zu stellen?**

Solche Tendenzen sind ein erschreckender Angriff auf die Weltoffenheit und den kulturellen Austausch, von dem Kunst immer gelebt hat. Die AfD macht momentan eine Kampagne gegen die Kunstfreiheit. Es soll von dieser Seite ein Kulturbegriff eingespeist werden, der völkisch ist. Das ist Nazi-Ideologie. Dem müssen und – da bin ich guter Hoffnung – werden wir auch widerstehen.

## Für mich ist die Reise in neue Klangwelten immer ein großartiges Abenteuer.



Der Rechtsanwalt und Politiker **Gerhart Baum** war Bundesinnenminister im Kabinett von Helmut Schmidt und Abgeordneter des Deutschen Bundestages. Als einer der profiliertesten Linkliberalen in der FDP setzt er sich für den Schutz von Bürger- und Menschenrechten ein und klagte mehrfach gegen Überwachungsmaßnahmen vor dem Bundesverfassungsgericht. Er ist seit 2005 Sprecher des Kulturrates NRW und in zweiter Ehe mit der ehemaligen Musikreferentin der Stadt Köln Renate Liesmann-Baum verheiratet.

# Das Fremde und Eigene im Spiegel der Mehrheitsgesellschaft



Die Frage nach dem Fremden und dem Eigenen ist eine Frage, mit der ich mich in meinem Leben grundsätzlich und tagtäglich beschäftige. Sowohl in meiner theoretischen Arbeit als Musikwissenschaftlerin als auch in meiner Praxis als Rapperin, Sängerin, Songwriterin und Aktivistin oder wenn ich keiner dieser Rollen entspreche. Schon die Tatsache, dass ich mich bewusst zwischen Theorie und Praxis bewege und diese stellenweise zu verknüpfen versuche, stellt für viele einen Bruch dar, der meine Expertise in beiden Feldern in Frage zu stellen scheint. Doch nicht erst auf der Ebene der Kompetenz begegnen mir Zuschreibungen: Mein Schwarz-sein erzeugt ebenfalls in akademischen Räumen Annahmen über das, was mir eigen und fremd zu sein hat gegenüber dem, was mir wirklich eigen oder fremd ist. Als ein Beispiel ist zu nennen, dass mir mühsam angeeignete Fähigkeiten als »natürliches Talent« ausgelegt werden – aufgrund meiner vermeintlichen ethnischen Zugehörigkeit. Das hat meist wenig mit dem zu tun, was ich selbst als mir eigen oder fremd definiere. Durch die Häufigkeit solcher Annahmen fühle ich mich oft isoliert, da sie in mir eine Diskrepanz herstellen zwischen der Person, die ich bin und der, die ich in den Augen Anderer sein sollte. Außerdem stellt es eine Distanz zwischen mir und den Personen mit jenen Annahmen her, da diese sich nicht die Mühe zu machen scheinen, mich individuell zu betrachten.

Die Tatsache, eine von sehr wenigen Schwarzen Menschen an der HfMT zu sein, die solchen Zuschreibungen ausgesetzt sind und sich diesen zu entwinden versuchen, ist mir schmerzlich bewusst. Vielleicht stellen sich aber auch Andere in der Hochschule diese oder ähnliche Fragen: Woran liegt es, dass nicht mehr Schwarze Menschen an der Hochschule studieren und arbeiten? Obwohl sie doch angeblich so viel »natürliches Potential« mitbringen? Und selbst wenn sie dies nicht täten: Warum ist die Studierendenschaft weit davon entfernt, ein Abbild des Facettenreichtums unserer Gesellschaft zu sein?

Dabei ist die Frage nach der Demografie der Studierendenschaft zu kurz gegriffen. Diversität muss sich in allen Bereichen einer Institution widerspiegeln. Denn Diversität zeichnet sich nicht allein durch eine besondere Sichtbarkeit an der Oberfläche aus, sondern durchdringt eine Institution ganzheitlich, sowohl an der Oberfläche als auch bis tief ins Innerste. Nach den Protesten um Black Lives Matter und die längst überfällige Debatte um Rassismus scheint es zum Trend geworden zu sein, dass viele insbesondere nicht selbst von Rassismus betroffene Personen erstens nur oberflächlich wissen, wozu es geht und zweitens nicht in der Lage zu sein scheinen, dieses Wissen auf das alltägliche Leben zu übertragen. Letzteres hätte unweigerlich zur Folge, dass beispielsweise nicht nur von Diversität als Marketing-Strategie gesprochen, sondern dass sie auch gelebt würde.

Wie ich über die Jahre im Musikhochschulbetrieb feststellen musste, hat die nur eingeschränkt vorhandene Diversität folgende Kon-

sequenzen für mich: Es ist wesentlich schwieriger, mich auf dem eigenen Bildungsweg zu profilieren, wenn die eigene Perspektive und Position grundsätzlich noch erstritten werden müssen und ich mich in der Hochschule und breiteren Gesellschaft wenig repräsentiert sehe. Hierbei geht es nicht darum, mich als Individuum repräsentiert zu sehen, sondern den Raum für alle zu öffnen, so dass sich im Idealfall auch alle repräsentiert sehen können und so die Frage nach Diversität automatisch obsolet wird. Die Folge von mangelnder Repräsentation in der Hochschule bedeutet für mich persönlich, das mir Eigene immer wieder in Frage zu stellen: Darf ich hier sein? Was berechtigt mich dazu? Mit welchem Recht besetze ich die Position, die ich besetze? Welche Leistung wird jemals genug sein, damit sie mich zu meinem Status berechtigt?

Ich ging zunächst davon aus, dass es in der Praxis zu wesentlich weniger Zuschreibungen kommt als im Wissenschaftsbetrieb. Vor dem Hintergrund des sogenannten »Elfenbeinturms der Wissenschaft« mit starren Hierarchien, übergeordnetem Eurozentrismus und dem Streben nach vermeintlicher Neutralität finde ich diese Annahme bis heute nachvollziehbar.

Doch aus persönlicher Erfahrung kann ich dem auch teilweise widersprechen: Die Zuschreibungen sind in der Praxis nicht geringer, sie sind dort lediglich »positiv« besetzt. Als Schwarze Frau liegt es »mir im Blut«, gut singen und tanzen zu können und Rhythmus zu haben, statt an der Tatsache, dass ich viel üben musste oder dass ich mich eingehend mit den Dingen beschäftigt habe, um zu den Fähigkeiten zu kommen, die ich heute besitze. Als Autodidaktin, die erst spät im Studium zu regelmäßigem (Gesangs-)Unterricht kam, macht mir das besonders zu schaffen, da ich im Kontext Hochschule, Praxis oder Theorie, selten bis nie das Gefühl habe, ausreichen zu können oder das Ideal zu erfüllen, das auf mich projiziert wird. Beim Mythos des »Schwarzen Genius«, der keinesfalls auf die populäre Musik beschränkt ist, handelt es sich um eine Messlatte, die unmöglich und auch unnötig zu erreichen ist, da es nicht darum gehen kann, jemand anderes zu sein als ich selbst. Dies trifft sowohl auf die künstlerisch-kreativen als auch auf die analytisch-wissenschaftlichen Teile in mir zu.

Um die Frage des Ausreichens, des Anders-seins oder des Anders-gemacht-Werdens dreht sich auch mein aktuelles Projekt. Mit meiner Kollegin Jana Maria Heinz aus dem Bereich Producing produziere ich ein Album, das mich als Person beziehungsweise meine Stimme ins Zentrum stellt, die sich zwischen Gesang und Rap hin und her bewegt, verschiedene Positionen

und Räume einnimmt und aus verschiedenen Perspektiven spricht und singt. Das Singen ordne ich mir am ehesten als Eigen zu, da ich dies schon seit meiner Kindheit immer gerne tue. Rappen brachte ich mir dagegen neben dem Studium von Jazzgesang- und Vokalpädagogik selbst bei, weshalb ich es als mir eher fremd zuordnen würde. Als akademisch nicht anerkannte künstlerische Ausdrucksform hatte ich wenige Möglichkeiten, mich mit anderen über Rap als Technik des Sprechgesangs auszutauschen. Heute kann ich trotzdem sagen, dass mich kaum etwas in meinem Gesang so weit gebracht hat wie das Näher-Heranführen meiner Sprechstimme an meine Gesangsstimme und umgekehrt.

Rap war mir bis dahin zwar nah, jedoch nur aus einer konsumierenden Position. Dass ich selbst einmal in der Lage sein würde »rhymes zu spitten«, hätte ich vor einigen Jahren nicht erwartet. Insofern war mir die Praxis des Rappens durchaus fremd, auch wenn häufig von meinem Aussehen auf eine Nähe zu gewissen Themen und Praktiken geschlossen wird. Es ist allerdings eine Sache, Rap zu hören und darüber zu sprechen, und eine ganz andere, es selbst zu tun. Hinzu kommt die Diskrepanz zwischen der Art und Weise, wie ich visuell eingeordnet werde, welche Rückschlüsse aus dieser Einordnung auf meine Denkweise und Handlungsfähigkeit gezogen werden und wie ich im Gegensatz dazu tatsächlich konstituiert bin.

## Warum ist die Studierendenschaft weit davon entfernt, ein Abbild des Facettenreichtums unserer Gesellschaft zu sein?

Mir das zunächst fremde Rappen (und Raps-Schreiben) zu eigen zu machen, hat mir einmal mehr gezeigt, wie fiktiv und unvorteilhaft die Dichotomie »fremd und eigen« ist, da sie alles in sehr verkürzter und vereinfachter Form darstellt. Dieser Mechanismus wird einmal mehr sichtbar, wenn mir innerhalb der Praxis des Rappens ein gewisses Level an Professionalität aufgrund meines Geschlechts und/oder meiner Geschlechtsidentität abgesprochen wird. Dadurch wird außerdem klar, wie mehrdimensional und vielschichtig Individuen sind und dass es nicht möglich ist, Menschen allein aufgrund solcher Kategorien zu beschreiben.

Mich sowohl in der Praxis als auch in der Theorie zu Hause zu fühlen, im Fremden wie im Eigenen, sehe ich als einzigartigen Mehrwert, mit dem ich in der Lage bin, die Wechselwirkungen dieser Verschränkungen näher zu beleuchten. Und nicht zuletzt auch aus dem jeweils Anderen zu schöpfen.



Ella O'Brien-Coker ist Sängerin, Rapperin, Musikerin, Songwriterin, Vokalpädagogin, Musikwissenschaftlerin. Nach dem Bachelor of Arts in Jazzgesang und Musikerziehung studiert sie seit 2018 Master Musikwissenschaft an der HfMT Köln. Sie ist Mitbegründerin der Band »The Undun«, engagiert sich im von ihr initiierten Kollektiv DEMASK, veranstaltet das DEMASK Fest 2019 und übernahm die Produktionsleitung für CBE Köln u.a. für Little Simz, Lee Scratch Perry, Masego, Ebow.

# MODELLE

# 1:2

# LL

## WIE MAN VON EINS ZU ZWEI UND VON ZWEI ZU EINS KOMMT

**Irgendwann kann der Mensch gezwungen sein**, an sich selbst zu denken und sich selbst zu verstehen. Zugleich ist er gezwungen, an einen anderen zu denken und einen anderen zu verstehen. Diese beiden Handlungen können eine Reaktion des Menschen auf seine Begegnung mit etwas anderem sein, das sich von ihm unterscheidet oder das er nicht ist. Dieses Andere kann ihn aufgrund des Unterschieds dazu bringen, eine Suche zu beginnen, einerseits indem er nach sich selbst fragt und andererseits, indem er nach diesem Anderen fragt. Diese Möglichkeit ist nicht nur eine Möglichkeit, sondern wurde im Leben der Menschen aller Zeiten oft praktisch verwirklicht.

Ich bin in Teheran geboren und habe bis heute hauptsächlich zwei Arten von Musik gemacht: traditionelle iranische Musik und europäische klassische Musik. Ich fing an, Musik von Bach, Beethoven und Brahms zu lernen. Erst im Alter von siebzehn Jahren begann ich, die theoretischen und praktischen Grundlagen der traditionellen iranischen Musik zu studieren. Als ich in Teheran lebte und Persisch sprach, las und schrieb, konnte ich



Je mehr ich über mich und andere weiß und erlebe, insbesondere mehr meine eigene Geschichte und die Geschichte anderer kenne, desto schwieriger wird für mich das Definieren des Selbst und Fremden und das Erkennen der Grenzen zwischen beidem.

••• auf dem Cello die Suite Nr. I in G-Dur, BWV 1007, die Courante, und auf dem Klavier die Fuge in e-Moll, BWV 855 aus dem »Wohltemperierten Klavier« Teil I spielen. Mein Wissen über iranische Musik beschränkte sich zu dieser Zeit darauf, die Namen einiger Modi zu kennen. Diese Situation warf für mich Fragen über das Selbst und das Fremde auf. Leider – oder zum Glück – habe ich die Antworten auf diese Fragen noch nicht gefunden.

Auf diesem Pfad wurde mir klar: Je mehr ich über mich und andere weiß und erlebe, insbesondere mehr meine eigene Geschichte und die Geschichte anderer kenne, desto schwieriger wird für mich das Definieren des Selbst und Fremden und das Erkennen der Grenzen zwischen beidem. Was ich unter der iranischen Kultur, der iranischen bildenden Kunst und der iranischen Musik verstand, war nicht nur iranisch, denn die alte iranische Musik stammt aus der antiken griechischen Musik, und das Gerüst der klassischen persischen Poesie stammt aus der arabischen Poesie. Ebenso sind indische und iranische Philosophie miteinander verflochten. Es gibt viele weitere Beispiele, die

diese Mischungen und Einflüsse im Laufe der Geschichte in allen Bereichen der Wissenschaft, Kunst und Kultur zeigen.

Solche Beobachtungen erschweren die Benennung und Beschreibung dieser Themen und lassen die vorhandenen Namen und Attribute für diese Themen manchmal unzureichend erscheinen, da diese Beobachtungen den Umfang der Definitionen erweitern und die Grenzen zwischen ihnen verwischen. Bei meiner Suche kam mir jedoch zugute, dass ich mich umso mehr mit der Kultur der südwestasiatischen Musik vertraut machte, je mehr ich von der Kultur der europäischen Musik verstand, und dass ich mich umso mehr mit der Kultur der europäischen Musik befasste, je mehr ich mich in die südwestasiatische Musik vertiefte, weil diese ähnlichen und unterschiedlichen Phänomene in komplementären Rollen zueinander fungierten. Zum Beispiel bemerkte ich die modulatorischen Möglichkeiten der temperierten Stimmung, als ich versuchte, ein ähnliches Modulationsverhalten auf das mikrotonale Stimmungssystem traditioneller iranischer Musik anzuwenden, das diese Möglichkeit nicht anbietet.

Wenn man sich gleichzeitig mit mehreren Bereichen beschäftigt, kann man zwischen ihnen wechseln. Aufgrund dieses Wechsels ist es möglich, jeden Bereich von außen zu betrachten und zu analysieren, in dem der Analytiker zum Zeitpunkt der Analyse nicht anwesend ist. Diese Möglichkeit ist das Produkt eines mehrseitigen Lebens und Arbeitens und hat eine ganz besondere Qualität. Wenn man einen Bereich nur von innen betrachtet, unabhängig davon, wie sehr ein in einem Bereich anwesendes Individuum diesen Bereich von oben aus einer größeren Perspektive zu betrachten versucht, kann das Bild dieses Bereichs niemals so umfassend sein wie das Bild eines Individuums, das diesen Bereich von außerhalb dieses Bereichs betrachtet.

Ein weiterer Vorteil des gleichzeitigen Arbeitens in mehreren verschiedenen Bereichen besteht in der geringeren Wahrscheinlichkeit, dass sich ein Individuum an die Struktur eines Bereichs gewöhnt und sich in diesen einschmilzt. Diese Art von Nichtzugehörigkeit ist eine Voraussetzung für Gedanken- und Handlungsfreiheit. Und Gedanken- und Handlungsfreiheit ist wiederum eine Voraussetzung für fruchtbare künstlerische und wissenschaftliche Arbeit. Der Mangel eines einzigen festen Diskurses, innerhalb dessen man sich definiert und eingewöhnt, war für mich ein Raum, in dem ich frei atmen und denken

konnte, und diese Situation war das Ergebnis meiner gleichzeitigen Arbeit in zwei verschiedenen kulturellen Bereichen. Für mich war dies ein Werkzeug, um mich einer Domäne zu entwöhnen und zu verhindern, dass ich in einer anderen Domäne ertrinke.

Es ist zu beachten, dass die Verwendung von Begriffen wie »europäische« und »südwestasiatische« Musik angesichts der obigen Aussagen kontrovers sind. Daher werden diese Begriffe in diesem Text nur als Kompromiss verwendet, um die Bedeutung zu vermitteln. In meiner bisherigen Arbeit als Komponist habe ich jedoch verschiedene Anstrengungen unternommen, um die Musikkulturen Europas und Südwestasiens sowohl anzuwenden als auch nicht anzuwenden. Diese Bemühungen umfassten die Arbeit mit jeder dieser Kulturen für sich genommen sowie in Kombination. Die »Anwendung« ist eine bekannte Handlung. »Nichtanwendung« ist jedoch Teil meiner Erfahrungen in der Vergangenheit, die mir gezeigt haben, dass man als Komponist auf die grundlegenden Fragen »Warum« und »Wie« der Verwendung von Musikkulturen – ob westlich oder östlich – vor und während des Komponierens nicht immer eine überzeugende Antwort findet. Unter solchen Umständen besteht dann keine Notwendigkeit, Elemente aus verschiedenen Kulturen und Musiktraditionen zu verwenden.

Nach meiner persönlichen Erfahrung, in der ich derartige einfache Fragen nicht gestellt oder gestellt, aber nicht die richtigen Antworten gefunden habe, war das Endergebnis oft nicht zufriedenstellend. Die optimale »Anwendung« verschiedener Musikkulturen und ihrer Komponenten hat jedoch zahlreiche bekannte Formen ihrer bisherigen Methoden hervorgebracht. Eine der interessantesten Weisen besteht darin, die Elemente einer Musikkultur nicht bewusst, sondern unbewusst zu nutzen. Wenn ein Musiker ein Element einer bestimmten Musikkultur verinnerlicht und es dem Unterbewusstsein unterwirft, könnte sich diese Komponente aufgrund ihrer Internalisierung in geeigneten Bedingungen eines Stücks auf organische Weise manifestieren, selbst wenn diese Person nicht beabsichtigt, sie zu verwenden. Ich habe Beispiele dafür in der Arbeit verschiedener Musiker der Vergangenheit gefunden.

Ein Geiger hatte jahrelange Erfahrung in Orchestern, deren Repertoire hauptsächlich aus Literatur des 19. Jahrhunderts bestand. Sein Ohr war jedoch im Stimmungssystem der traditionellen südwestasiatischen Musik geschult. Seine Phrasierungen, Into-

# Und diese Suche nach dem Selbst und dem Anderen geht für mich weiter.

nationen und insgesamt sein Spielstil stimmten immer stilistisch mit der Literatur des 19. Jahrhunderts überein, doch waren Form und Größe seiner Vibrati auf den Höhepunkten der Stücke die gleichen wie auf der Kamantsche (ein Streichinstrument aus Südwestasien), weil diese traditionelle Musik für Kulminationen ein bestimmtes Vibrato verwendet. Dies geschah auf völlig automatische und natürliche Weise. Obwohl es aus stilistischer und ästhetischer Sicht nicht wünschenswert gewesen sein mag, fand aus phänomenologischer Sicht dieses Element ganz natürlich und organisch seine eigene Stelle in einer geeigneten Zeit und Situation.

Dieses Beispiel gab mir den Anstoß, nach anderen, komplexeren Beispielen für solche handwerklichen Kombinationen zu suchen, die etwas anderes als bewusste Kombinationen auf Papier waren. Es war für mich der Beginn, genauere Kompositionsexperimente in beiden Modellen zu unternehmen. Und diese Suche nach dem Selbst und dem Anderen geht für mich weiter.



Mazyar Kashian, geboren 1991 in Teheran, begann im Alter von 11 Jahren offiziell mit Musikunterricht an der Teheraner Musikschule im Bereich Komposition. Er lernte persische traditionelle Musik (Radif) Maktabkhaneh (Schule) von Mirza Abdollah. Seit 2016 studiert er Komposition am Institut für Neue Musik der Hochschule für Musik und Tanz Köln.





# MAKINGKIN, NOT BRÜDER!

»Mit dem deutsch-asiatischen Projekt COVERED CULTURE untersuchen Muntendorf/Lobeck kulturelle Prägungen, individuelle Interpretationen und kollektive Aneignungen als Potentiale des Chorischen.

**Ausgehend von Fragmenten vokaler Musik** Beethovens und seinem politischen Blick auf das Kollektiv entsteht eine audiovisuelle Rauminstallation, in der Stimmen und Abbilder von Sänger\*innen des Beijing Queer Chorus, des Opernchores des Nationaltheaters Weimar und Sänger\*innen und Performer\*innen aus China, Korea und Japan als virtueller, summender Chor etabliert werden. Chor und Publikum verbinden sich in einem vom japanischen Architekten KATO entworfenen und mit Excitern präparierten Tischobjekt zu einer sozialen Skulptur. In dieser gemeinsamen Entdeckung des Unvertrauten folgt COVERED CULTURE ([www.covered-culture.org](http://www.covered-culture.org)) der Vision einer Hyperkultur und dem kritischen Befragen hymnischer Feierkulturen. Seit 1983 versammeln sich in der gigantischen Konzerthalle von Osaka immer am ersten Sonntag im Dezember zehntausend Japaner in einer Neujahrstradition zum gemeinsamen Singen der 9. Sinfonie Beethovens.

**LOBECK** | Als uns im Herbst 2019 das Goethe-Institut Peking für ein deutsch-asiatisches Projekt zum Beethoven-Jubiläumsjahr 2020 anfragte, war deine erste Assoziation diese merkwürdige und durchaus bemerkenswerte Begeisterung für die Wiener Klassik in Asien – und insbesondere für Beethovens 9. Sinfonie in Japan. Das Mega-Event in Osaka wird übrigens von Suntory veranstaltet, dem größten Whisky-Hersteller Japans mit einem Marktanteil von etwa siebenzig Prozent.

**MUNTENDORF** | In dieser europäischen Hymne, die laut gesungen, fast geschrien werden muss, um sich gegenüber dem Or- ● ● ●

# Auch wenn viele Menschen summen entsteht kein Pathos



chester zu behaupten und ihre Botschaft von Einigkeit zu vermitteln – in dieser Hymne scheint eine Attraktion zu liegen, die in der japanischen Kultur in dieser Form vielleicht selten vertreten ist. In zahlreichen Interviews und Dokumentationen zu dem Event in Osaka sprechen Dirigent, Sänger\*innen und Publikum darüber, wie verbindend und zuversichtlich diese Hymne wirkt, wie befreiend von individuellen Verirrungen und wie berauschend im kollektiven Pathos.

LOBECK | Gerade das Pathetische – wie auch der Sponsor – verweisen aber auch auf problematische Aspekte: Die Nazis haben die Neunte zu Hitlers Geburtstag gespielt, im Apartheid-Regime in Rhodesien (heute Simbabwe) wurde sie zur Nationalhymne, die Nato hat sie zur Eröffnung des Brüsseler Hauptquartiers ausgewählt – Beethoven hätte heute wahrscheinlich ähnliche Mails wie Neil Young an Trump geschrieben, als dieser »Rockin' in the Free World« in seinem Wahlkampf benutzt hat. Vielleicht ist unsere Idee, Fragmente aus Beethovens Hymne einem »summenden Chor« zu überlassen wie ein Reset dieser eher problematischen Aneignungen.

MUNTENDORF | Das Summen agiert im Vertrauten. Als primär privater und persönlicher Akt, als in seinen Entfaltungsmöglichkeiten eher unkünstlerisch und limitiert. Zudem nivelliert es das Eigene – es entzieht sich Zuschreibungen von Nationalität, Alter und musikalischen Genres, somit auch sozialen Umgebungen. Aber gleichzeitig – und das macht es so besonders – verweist es auf das Chorische, das aus dem Privaten und Fragilen erwächst und diese »Herkunft« nicht mehr los wird. Auch wenn viele Menschen summen entsteht kein Pathos.

LOBECK | Interessanterweise reagierte der Europarat 1972 auf einen ähnlichen Aspekt, als er Herbert von Karajan anfragte, für die Europahymne eine Instrumentalversion des Beethoven-Chores zu adaptieren – damit keine der europäischen Sprachen bevorzugt wird.

MUNTENDORF | Im Summen ist die Achtsamkeit gegenüber der Fragilität des Einzelnen Voraussetzung für gemeinsames Musizieren. Nun hören wir aber gar nicht die Einzelstimmen, wie sich auch die Einzelstimmen bei dieser Art des Singens gegenseitig auch nicht hören können – das ist ein interessantes Phänomen. Aber wir hören jede Abweichung vom kollektiven Status quo, bei einem reinen Summtönen zum Beispiel das Wegbrechen, den Atem, den Anteil der Luft, Veränderungen der Stimmfarbe. Im Mitsummen gebe ich mein Commitment für eine Musik und eine soziale Situation in Anteilnahme, in Response und im Echo.

LOBECK | Bei der Arbeit mit den unterschiedlichen Sänger\*innen und Chören ging es darum, das Summen bis zu seinen Relikten in unseren verschiedenen Sprachen zu erforschen. Dieser Prozess war ein bewusst offener.

MUNTENDORF | Ich habe nur das Nötigste an Skizzen und Impulsen vorbereitet, die einen solchen Prozess ermöglichen könnten. Eine Audiopartitur mit schon bearbeiteten Fragmenten von Beethovens »Ode an die Freude«, die über Hören und Mitsummen rekonstruiert wird, bildet gekoppelt mit Motiven in Form von Lullabies die Eckpunkte, die durch künstlerische Forschung und Experimente an der summenden Stimme verbunden wurden. Die Stimmen haben alle etwas Unerwartetes, Eigenes, in diesem Sinne aber nichts Fremdes in den Prozess eingebracht. Wenn ein integrativer und notwendigerweise offener Prozess Basis einer Zusammenarbeit ist, dann gib es nicht das »Fremde«, sondern nur die Erweiterung des Eigenen.

LOBECK | Mit Hilfe digitaler Bearbeitungstechniken bringst du den Gedanken des Eigenen und des Anderen musikalisch noch stärker in eine Unschärfe, wenn menschliche Stimmen und elektronischer Klang nicht mehr unterscheidbar sind oder wenn die Stimmen beginnen zwischen den Geschlechtern zu oszillieren. Sie erklingen aus Lautsprechern und Excitern, schwingen durch Luft und Holz, als O-Ton, Studioaufnahme, als Verfremdungen oder werden aus der Wahrnehmung eines unbekanntes Zuhörers heraus hörbar gemacht. Das Projekt ist ja in einem technisch aufgerüsteten Umfeld entwickelt – wir haben alle Aufnahmen von Ton/Video mit Technikteams vor Ort via Fernregie gesteuert, haben online geprobt, Testaufbauten gemacht und die Museen und Ausstellungsorte durch den Screen besichtigt,

nicht zuletzt kommunizieren wir in unserer digitalen Factory auch mit unserem eigenen technisch-künstlerischen Team und ein erheblicher Anteil des Materials entstand über einen Online Open Call. Das ist eine Weiterführung deines Begriffs »Social Composing«, der die soziale, dialogische und interaktive Seite wesentlich stärker betont.

MUNTENDORF | Aneignung als Strategie und Ästhetik ist der Musik und Kunst bereits immanent, wir können schon längst alles »umwerten«. Die Frage ist also nicht, ob eine Umwertung stattfindet, sondern in welchem Referenzsystem sie stattfindet und dann – ob sie dieses auch verlassen und neue Verwandtschaften eingehen kann. Die Unterscheidung in das Eigene und das Fremde basiert auf der künstlichen Unterscheidung der Welt in mich und den anderen. Wenn aber alles Andere und alles Fremde als mögliche Erweiterungen des eigenen Daseins begriffen werden, gibt es keine Aneignung mehr. Sie wird von einem Verwandtschaftsbegriff abgelöst, wie ihn Donna Haraway in ihren gesellschaftlichen Science-Fiction-Szenarien als Zukunftsmodell begreift: Aneignung ist hier eine Annäherung – ein kontinuierlicher Transformationsprozess der Sensibilisierung für das Andere.

## Im Summen ist die Achtsamkeit gegenüber der Fragilität des Einzelnen Voraussetzung für gemeinsames Musizieren.



Brigitta Muntendorf ist Komponistin und Professorin an der HFMT Köln. Ihre Arbeiten sind sowohl instrumental als auch intermedial, installativ oder performativ und entstehen in enger Verbindung zu anderen Kunst- und

Ausdrucksformen. Mit der Choreografin Stephanie Thiersch und dem Architekten Sou Fujimoto entwickelt sie aktuell »ARCHIPEL« (Ruhrtriennale / Theater der Welt 2021). Mit dem Dramaturgen Moritz Lobeck (zuletzt Kurator Wiener Festwochen, jetzt Programmleitung HELLERAU und künstlerischer Leiter Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik) konzipiert sie unter anderem eine Oper für das Ensemble Modern (Bregenz 2022).



# Die »Unheimeligkeit« der Welt bewohnen

Wir nähern uns der Frage des »Fremden« und »Eigenen« mittels eines Dialogs über Tanz und seine kritischen Potenziale in Zeiten globaler Pandemie. Dazu schreiben wir einander Briefe. Die Unmittelbarkeit dieser Form erlaubt uns eine größere Intimität und Langsamkeit im Nachdenken und außerdem – als Kolleginnen, die sich erst ein Semester lang kennen – ein Eindringen ins »eigen-artige« der jeweils anderen Perspektive. Im Folgenden teilen wir unsere ersten beiden Briefe. ...

# Liebe Sevi,

vor kurzem bekam ich eine Email von einem nord-amerikanischen Bildenden Künstler, unterschrieben mit »Yours truly, R.« Es fühlte sich für mich extrem seltsam an, das zu lesen. **Wie kann jemand »jemandes« sein? Und dann auch noch »wahrhaftig«.** Wie kann man überhaupt »wahrhaftig« sein, an welchem Ort auch immer?

Meine eigene akademische Ausbildung – zeitlich vor der Etablierung eigener tanzwissenschaftlicher Studienprogramme im Nachwende-Deutschland – war wie ein großer Teil kunstorientierter Geisteswissenschaften zur Jahrtausendwende geprägt vom dominanten Einfluss poststrukturalistischer Philosophie mit ihrem Imperativ der Dekonstruktion. Ich lernte, dass alternativlos eine Notwendigkeit besteht, jede Behauptung von »Wahrheit« zu hinterfragen, und zwar durch die kritisch-analytische Beschäftigung mit den unaufhörlich gleitenden und sich verschiebenden Ketten von Bedeutungen, Zeichen und Diskursen. Ist es nicht witzig, dass ich noch heute offenbar so gut konditioniert bin, dass dieses beiläufige, von ganzem Herzen ausgesprochene »truly« mir einen fast allergischen Schauer über den Rücken jagt?

Im Deutschen teilt »eigen« seine Wurzel mit einem Vokabular des Besitzes und Eigentums, während »fremd« verbunden ist mit (der Abwesenheit von) Wissen und Vertrautheit. **Und die Anfänge der Vorgängerbewegungen des zeitgenössischen Tanzes im Zuge der Abspaltung des damals »Neuen Tanzes« oder »Freien Tanzes« vom Ballett unter dem Einfluss der beunruhigenden, entfremdenden Kräfte der Industrialisierung und des sich ausbreitenden Kapitalismus war in Deutschland Anfang des 20. Jahrhunderts mit zahllosen choreographischen Projekten und Arbeitsweisen verbunden, die auf einer Aneignung des Fremdartigen basierten.**

Viele künstlerische Quellen aus dieser Zeit zeugen von einer Suche nach einem neuen »Eigen«, in dem »Wahrheit« und »Authentizität« als sehnsüchtige Anforderungen mitschwingen. Sie manifestierte sich in Tänzen und Choreographien, die gleichzeitig Be-

sitz ergriffen und etwas Fremdes als ihr »Anderes« markierten: Rituale, Tempeltänze, so genannte »eingeborene« Körperpraktiken oder »Folklore« dienten als ein Repertoire der Aneignung, um wie in vielen Kunstformen die zunehmend unerfüllten Begehren der westlichen Moderne zu befriedigen.

**Nun kann »eigen« auch »speziell«, »seltsam« oder »exzentrisch« heißen. »Fremd« dagegen hat eine räumliche Dimension als das »Nicht-Lokale«, »Nicht-Einheimische«.** Erst in den letzten Jahren wächst in den Debatten der hiesigen Tanz- und Theaterwissenschaft das Bewusstsein, dass noch die postmodernen Denkgebäude auf einem kolonialen und rassistischen Boden stehen. »Subjekt« und »Selbst«, die Antihelden so vieler ihrer Erzählungen sind zum allergrößten Teil unausgesprochenermaßen westlich, weiß und männlich. Es wird daher nicht genügen, ihre Denkmäler zu stürzen, so lange wir nicht bereit sind, uns mit der Entfremdung im Innersten unserer eigenen Arbeits- und Denkprozesse (die uns so lieb und wichtig sind) auseinanderzusetzen. Weil das »Eigene« ein viel befremdlicherer Ort ist als man denken sollte.

## Ich lernte, dass alternativlos eine Notwendigkeit besteht, jede Behauptung von »Wahrheit« zu hinterfragen

Homi Bhaba hat den Ausdruck »unhomely« erfunden, der Freuds Begriff »das Unheimliche« wörtlich ins Englische übersetzt. Freud benutzt ihn, um eine Entfremdung zu beschreiben, die im Bereich des Intimen die Erfahrung begleitet, dass etwas an sich Vertrautes plötzlich beängstigend erscheint. Für Bhaba dient dieses »Unheimliche« als Bezeichnung für die schleichende Ahnung, dass unser Heim nicht unseres ist. Es ist eine der Kategorien, die er entwickelt, um die binären Gegensätze, die jedes postkoloniale Projekt von seinen kolonialen Vorgängern insbesondere als Gesten des »veranderns«, des »othering« erbt, zu unterwandern. Wie das Unheimliche ist das Unheimliche Ergebnis einer Verdrängung.

Das ist, was das einfache »Yours truly, R.« in mir bewirkte: Es machte mich unheimlich als praktizierende Forscherin im Rückzugsort »meiner« Disziplin, wo im deutschsprachigen Kontext ein großer Teil der Forschung bis heute auf Aufführungsanalysen basiert, die in hohem Maß von kanonischen Stimmen der westlichen Philosophie informiert sind, anstatt ein Nachdenken über Tanz als Kulturphänomen aus den trans-lokalen Perspektiven politischer, kultureller und sozialer Choreographien zu praktizieren. Ist das nicht befremdlich?

Yours truly, Constanze

## »Wahrheit« wurde vielleicht noch nie so viel öffentlich diskutiert wie in Zeiten von Corona.

# Liebe Constanze,

Dein Brief hat mich an einem Tag des Gärtnerns erreicht. Ich versuche gerade, meinen kleinen Balkon in einen mobilen Mini-Garten und eine Kitsch-Oase für sonnige Tage zu verwandeln. Für mich geht es dieser Tage beim Pflanzen nicht nur um Pflanzen, sondern darum, meine Wurzeln einzupflanzen, Samen der Hoffnung und Beziehungen zu wässern – in einer neuen Stadt und in einem Land, in das ich erst umgezogen bin. In dieser besonderen Zeit, die die globale Pandemie mit ihrer Beschneidung unserer Möglichkeiten, Grenzen zu überwinden, noch komplizierter gemacht hat, ist es verlockend, über die Begriffe »eigen« und »fremd« zu meditieren. Und doch möchte ich im Folgenden lieber zum Tanz Zuflucht nehmen, um einige Gedanken zu Deinen Überlegungen vorzuschlagen und zu fragen, was Tanz uns heute anbieten kann, um mit der »Unheimlichkeit« der Welt, die einmal die unsere war, umzugehen.

**Tanz ist für mich das, was das Unheimliche, das Fremde, auf ein vertrautes Terrain von Weltlichkeit zurückführt. Tanz kann bewohnbare Welten herstellen und umarbeiten, ohne sie zu besitzen. So ermöglicht er, was Michel de Certeau »Wilderei« genannt hat – einen taktischen Raum, der widerständig ist, alltäglich und temporär. Die Flüchtigkeit des Tanzes erlaubt es niemals, »Eigentum« zu besitzen, weil man das, was man gewinnt, nicht (be-)halten kann. Tanz wird immer im Eigentum Anderer »wildern«. Ja, Tanz kann anti-hegemonial sein.** Er ist ein kreativer Prozess der Suche nach immer neuen Möglichkeiten der Interaktion und Kooperation, um immer wieder neu heimisch zu werden in einer unsicheren, sich ständig verändernden Welt. Er ist eine Suche nach Relationalität, die es erforderlich macht, erfinderisch und unaufhörlich innerhalb komplexer Beziehungsgeflechte in Bewegung zu bleiben, um egalitäre und pluralistische Gesellschaften zu schaffen – das, was Hannah Arendt »Politik« nennen würde.

Aber gibt es heute, hinter den Hygieneschutzmasken und in den virtuellen Begegnungsräumen denn überhaupt »wirkliche« Interaktion? Worin besteht in Zeiten von COVID19 die Wahrhaftigkeit von Beziehungen?

In meiner Zeit als MA-Studierende der Soziologie wurde auch mir vermittelt, jeglichen Ansprüchen von/auf Wahrheit gegenüber misstrauisch zu sein. Denn der Diskurs der »Wahrhaftigkeit« dient oft als Herrschaftsstrategie, um Ideen, Körper und Bewegungen zu unterdrücken, die als »unwahrhaftig« oder »fake« gelten. Die Ethnologin Regina Bendig beschreibt, dass in dem Moment, wo bestimmte kulturelle Ausdrucksformen als »authentisch« und damit als unverfälscht, glaubhaft und legitim bezeichnet werden, dieselben Kategorien zugleich den/die/das »Anderes« des Authentischen schaffen: das Fake, das Unechte, sogar das Ungesetzliche. »Wahrheit« wurde vielleicht noch nie so viel öffentlich diskutiert wie in Zeiten von Corona. Ich frage mich deshalb, ob die Pandemie auch eine Gelegenheit sein kann, unsere Mythen und Wahrheiten zu überdenken und mit Umsicht und Solidarität zu handeln, um die Welt, die vor uns liegt, zu öffnen und Hybride, Multispezies und unheimliche Heime zu schaffen? Können wir in diesem Schwellenmoment der Geschichte das Unheimliche unsere Bewegungen leiten lassen und über die Beschäftigung mit Werkzeugen zur Improvisation neue Bedeutungen (er-)finden?

**Tanz bietet uns auf einzigartige Weise das Wissen des Körpers an, das Wissen um Bewegung als Gemeinschaft. Er leitet uns dazu an, wie wir uns verändern und durch Andere im Raum verändert werden können.** Er ermöglicht uns, unsere wechselseitige Verbundenheit in Zeiten der Unsicherheit und Unheimlichkeit zu erfahren und auszuüben. Damit trägt er dazu bei, Vertrautheit durch eine geteilte Verletzlichkeit im Raum des »Fremden« zu schaffen, ohne dieses zu besitzen, und das, denke ich, brauchen wir mehr denn je.

So sei »truly yours« meine Manifestation einer Suche nach einem Heim in Deinen Gebieten, ohne den Anspruch, irgendwelches Land zu besitzen. Ist das möglich?

Yours truly, Sevi



Constanze Schellow ist Juniorprofessorin für Wissens- und Vermittlungskulturen im Tanz am ZIT der HfMT Köln und leitet das internationale BMBF-Forschungsprojekt »Theoretical Turn? – Zur Institutionalisierung von Theorie/n in der zeitgenössischen Tanzausbildung«. Auch in der Arbeit als Dramaturgin interessiert sie Tanz als Wirkungsfeld kultureller und gesellschaftspolitischer Kräfte. Ein Fokus ihrer Lehre liegt auf interdisziplinären Kooperationen, aktuell mit Kolumba Köln.



Sevi Bayraktar ist Professorin für Tanz, Musik und Performance in globalen Kontexten am ZIT. Ihre Forschung konzentriert sich auf Tanz, Gender und abweichende Politik im zeitgenössischen Nahen Osten, wobei sie choreografische und ethnografische Methoden kombiniert.

In ihrem aktuellen Buchprojekt untersucht sie die moderne Geschichte des Volkstanzes, die Heritagisierung und die sozialen Bewegungen in der Türkei und analysiert die Beziehung zwischen Tanz-Ästhetik und politischer Handlungsfähigkeit.

# Farbe bekennen

Eine Alternative  
zum Lokalkolorit

» »Deutschrap« ist die Nomenklatur und eine  
Karikatur der Hip-Hop-Kultur  
Ich denke, dass was schief läuft  
Wenn Leute Parties machen, auf denen nur deutscher Rap läuft  
Widersprich mir, Hip Hop ist nicht von hier  
Und wird von Alltagsfaschismen assimiliert«  
(Retrogott in »Stoitsrap« 2017)



• • • Normalerweise beginnt man einen Text aus Gründen des gesunden Understatements nicht mit einem Selbstzitat. Darum gebeten, »einen Einblick in die Kölner Szene von Rap und Hiphop« zu geben, fallen mir aber genau diese Zeilen aus meinem Song mit dem Erfurter Rapper Sonne Ra ein. Sie umgehen die Frage nach meinem Selbstverständnis als deutscher oder eben Kölner Hip Hop-Aktivist und setzen der Frage nach meiner künstlerischen Identität vor dem Hintergrund einer lokal gebundenen Szene mein Verständnis von Hip Hop im Allgemeinen entgegen. In dem zitierten Song geht es konkret um die Auseinandersetzung mit weißen deutschen Rappern, die das N-Wort verwenden und sich der Konsequenzen ihres fahrlässigen Umgangs mit der kulturellen Praxis von Hip Hop nicht bewusst sind. Im Allgemeinen geht es um kulturelle Aneignung und die zerstörerische Wirkung, die das Integrationsparadigma auf alles vermeintlich Fremde hat und das in letzter Instanz immer assimilatorisch wirkt.

Die deutsche Rap-Szene ist zwar spätestens seit Ende der 1990er und Anfang der 2000er Jahre stolz auf Eigenart, Bandbreite und Stellenwert in der deutschen Kulturlandschaft. Nachdem kurz vor dem Jahrtausendwechsel Rapmusik aus Deutschland ihren ersten kommerziellen Boom erfahren hatte, markierten die Nullerjahre eine weitere Zäsur, als mit Aggro Berlin der »Straßenrap« Einzug in den Main Stream erhielt, der vorher nur im Untergrund stattfand. Das waren zwei Erfolgsgeschichten. Es folgte eine dritte, wenn auch kleinere, als

ich gemeinsam mit DJ und Produzent Hulk Hodn und noch viele andere Artists der fortschreitenden Kommerzialisierung von Rap in Deutschland mit einer Wiederbelebung der jazzigen Soundästhetik der 90er begegneten und eine Art Underground-Revival lostraten.

Dennoch läuft die Selbstbeweihräucherung in Sachen »Deut-schrap« für mich immer Gefahr, den geschichtlichen und kulturellen Ursprung von Hip Hop aus dem Blick zu verlieren, hauptsächlich ein Erbe der diasporischen Erfahrung der Schwarzen in den USA, gewachsen aus den Traditionen der westafrikanischen Griots, geprägt von Jazz und Blues, Rock, Funk, Soul, Disko, jamaikanischem Dancehall und elektronischer Musik, vom physischen, politischen und kulturellen Überlebenskampf in einer rassistischen Gesellschaft. Das zu berücksichtigen, war für mich in meiner eigenen (deutschen) Adaptation von Hip Hop von Anfang an wichtig und gewann an Bedeutung, je mehr ich von der Musik und ihrer Geschichte verstand. Es war bei Künstlern wie KRS One oder Public Enemy immer Teil der Kunst, die Geschichte von Hip Hop und die afro-amerikanische Geschichte zu tradieren, während die offizielle Geschichtsschreibung in den USA und der »Westlichen Welt« all das gern unter den Teppich kehrte. Wenn heute alte Denkmäler von Südstaaten-Generälen, Sklavenhändlern und Kolonialherren gestürzt werden, dann fallen mir dazu die 31 Jahre alten Zeilen von Chuck D ein:

»Elvis was a hero to most  
But he never meant shit to me you see  
Straight up racist that sucker was  
Simple and plain  
Mother fuck him and John Wayne  
'Cause I'm Black and I'm proud  
I'm ready and hyped plus I'm amped  
Most of my heroes don't appear on no stamps«

Die US-amerikanische Identität von Hip Hop war also immer eine dem eigenen nationalen Narrativ entgegengesetzte. Wie steht es nun um meine deutsche Selbstwahrnehmung von Hip Hop? Der US-amerikanische Hip Hop ist zwar durch und durch von Lokalpatriotismus durchsetzt, nicht nur im Verhältnis von East- und Westcoast (später kamen der mittlere Westen und natürlich der heute den Ton angegebende Süden hinzu), sondern auch innerhalb der Geburtsstadt von Hip Hop, New York City, den Five Boroughs. Ungeachtet der Frage, ob Hip Hop nun in der South Bronx oder in Queens Bridge aus der Taufe gehoben wurde, bildet von Anfang an jede Nachbarschaft, jede Stadt und schließlich jedes Land und jeder Kontinent eine kleine Galaxie im Hip Hop-Universum ab, so meine Überzeugung.

Der Sprung zur nationalen Rap-Identität ist mir dennoch immer befremdlich geblieben, wahrscheinlich auch, weil mein Verhältnis zur nationalen Identität immer von großer Distanz geprägt war. Das hat sehr persönliche Gründe. Mein Vater wurde als Sohn eines Juden

und einer Christin zu Zeiten des Nationalsozialismus als sogenannter »Mischling ersten Grades« aus rassistischen Gründen verfolgt. Ich setzte mich dadurch früh mit den gefährlichsten Seiten des Themas Identität auseinander und stand allem, was sich das Prädikat »deutsch« auf die Fahne schrieb, kritisch gegenüber. Die Narrative der Hip Hop-Kultur, die sich kämpferisch dem Rassismus, der Entwürdigung, der ökonomischen, politischen und kulturellen Unterdrückung entgegenstellten, haben mich auch deshalb so berührt. Die Erfahrung der Sklaverei ist im US-Rap der 90er Jahre und auch heute noch sehr präsent. In meinen Hip Hop-Workshops, die ich an der Kölner Hochschule für Musik und Tanz geben durfte, zeigte ich immer wieder einen Ausschnitt aus der Dokumentation »Looking For The Perfect Beat« aus den frühen 90ern.

Headliner, Mitglied der Gruppe Arrested Development, erklärt dort an einer Stelle: »It was only two grandmothers ago [...], my great grandmother was a slave. So that's not something in some way back in the day history, it's something that's very relevant, especially when you get down here, you see it. You know, I imagine every single tree I see out here, I imagine someone could be hanging from it, the picture is that vivid to me.« Über das Sampling sagt er einige Sätze später: »When you scoop up a sample from somebody, you're scoopin' up who ever that artist was, [...] his or her's feelings at that time, [...] a section of their feelings, [...] of their sadness and happiness, of their angryness, of all of that. You know, everything has a spirit, every noise has a spirit.«

In Headliners Ausführungen hallt mit der Bezugnahme zu den Jim Crow-Gesetzen und der damaligen Lynchjustiz dieselbe (kollektive) Erfahrung nach, die in Billie Holidays »Strange Fruit« zum Ausdruck kommt. Das für die Entwicklung von Hip Hop als musikalisches Genre so maßgebliche Sampling bekommt als Rückgriff auf Emotionen und Geister der Vergangenheit eine spirituelle Komponente, in der sich Trauer, Wut und vieles mehr künstlerisch entladen. Ich denke, wer in der heutigen Welt Hip Hop praktiziert, sollte sich mit diesen Hintergründen befassen, um der kulturellen Praxis, die weit mehr als ein musikalisches Genre darstellt, halbwegs gerecht zu werden. Was greifen wir auf, wenn wir in Deutschland Hip Hop machen, eine Sache, von der KRS One behauptete: »You are not just doing Hip Hop, you are Hip Hop«?



Ich setzte mich deshalb  
früh mit den gefährlichsten  
Seiten des Themas Identität  
auseinander und stand  
allem, was sich das Prädikat  
»deutsch« auf die Fahne  
schrieb, kritisch gegenüber.



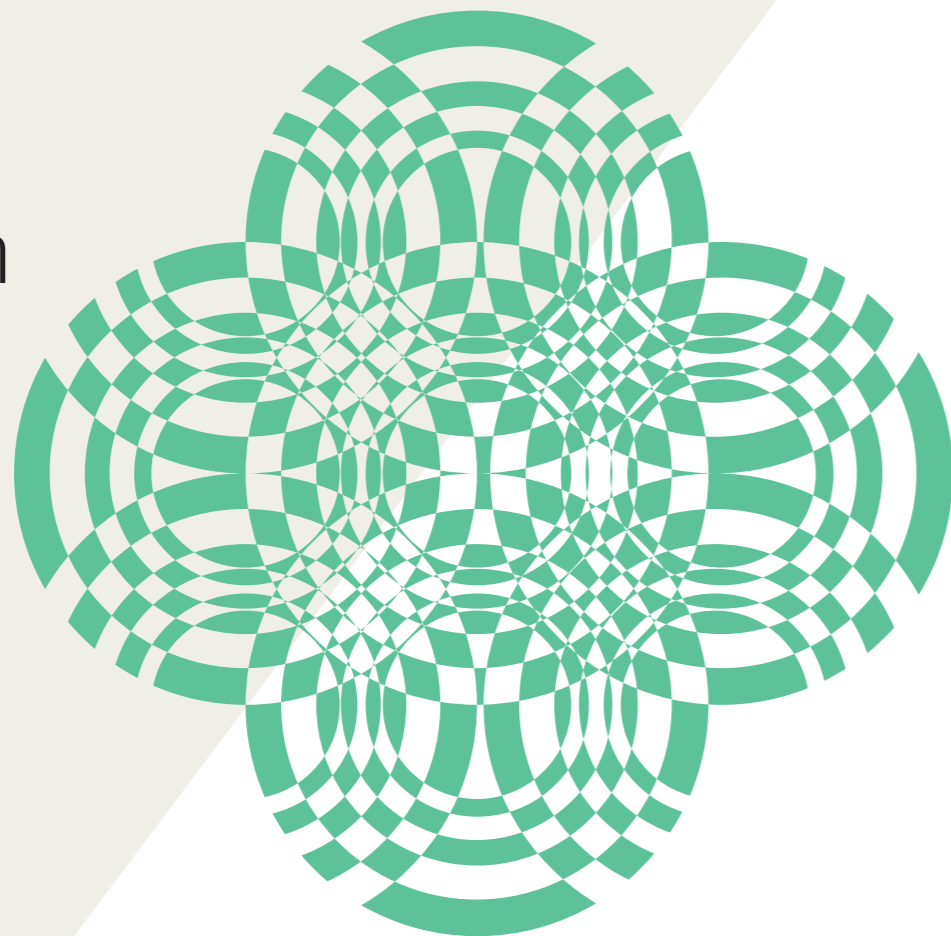
Vor dem Hintergrund dieses Erbes ist Hip Hop in der globalisierten Welt eine wichtige Vermittlerin. Der Imperialist Cecil Rhodes, nach dem die für das Britische Weltreich erworbenen Kolonien Nordrhodesien und Südrhodesien genannt wurden, konstatierte: »I would annex the planets if I could«. Während der europäische Imperialismus des 19. und 20. Jahrhunderts die Menschheit zwangsweise in einen planetarischen Zusammenhang brachte, der allein auf der gewaltsamen Expansion von Macht und auf Ausbeutung gründete und bisher nur aus technologischen Gründen Halt vor den Sternen machte, ist Hip Hop eine Möglichkeit, die globale Zwangsgemeinschaft in eine kulturelle Gemeinschaft zu transformieren, welche die Pluralität und Heterogenität radikal anerkennt, egal ob in der South Bronx oder in Köln.



**Retrogott** ist DJ, Produzent und Rapper aus Köln. Mit seinem DJ- und Produzentenkollegen Hulk Hodn veröffentlichte er seit 2008 einige LP's (zuletzt »Land und Leute 2019«). Seine DJ-Sets zeugen von musikalischem Eklektizismus. Jazz, Funk und Soul sind dabei die wichtigste Inspiration. Seine Texte oszillieren zwischen Battlerap, philosophischem Exkurs und gesellschaftlichen Themen.

# Zwischen Sendungsbewusstsein und Selbstentfremdung

Köln  
als  
Zentrum  
der  
Alten  
Musik



Zahlreiche Spezialensembles mit dem Namensbestandteil »Köln« haben das Ansehen der Stadt als Alte-Musik-Metropole von internationalem Rang geprägt. Für einen kurzen Moment der Geschichte mag es tatsächlich so ausgesehen haben, als schlug hier das Herz der Alte-Musik-Bewegung.

1996 war es, als sogar die New York Times von Köln als »center of gravity of the early-music world« sprach. Daran mag man zurückgedacht haben bei Gründung der Kölner Gesellschaft für Alte Musik 2011 und der damit verbundenen Einrichtung eines Zentrums für Alte Musik, auch wenn abzusehen war, dass die Vereinsstruktur mit ihren organisatorischen und budgetären Zwängen keine großen Sprünge gestatten würde. Aber innerhalb der Grenzen seiner Möglichkeiten hat dieses Zentrum viel zur Stärkung der sogenannten Freien Szene beigetragen, aus der sich ja nicht nur in Köln die Basis der meisten Alte-Musik-Aktivitäten formt. In seinen eigenen künstlerischen Aktivitäten als Mit-Ausrichter eines Fests für Alte Musik hat es sich den Trends dieser Szene angeschlossen und dabei über den Radius Alter Musik im herkömmlichen Sinne weit hinausbewegt



Schallplatten-Cover der Kölner Edition »Reflexe« mit Alter Musik aus den 1970-er Jahren.



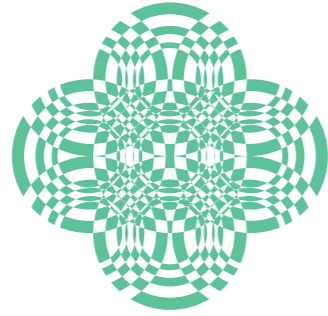
Auch wo sie als Ausdruck einer im Heute lebendigen Vergangenheit empfunden wird, tritt uns Alte Musik doch immer nur im Spiegel unserer Zeit entgegen.

hatte den Nerv der Zeit getroffen und entwickelte sich unter der keineswegs neuen Devise »Zurück zu den Quellen« mit vergleichbarer Dynamik und in teilweise auch inhaltlicher Übereinstimmung mit der Ökologiebewegung der 1980er-Jahre von einem Randphänomen zu einem weithin anerkannten und zudem – aus Veranstaltersicht – kostengünstigen Alternativmodell.

Eine gehörige Portion Pragmatismus kennzeichnete schon die ansonsten durchaus musik-idealistische Konzeption des ersten und lange Zeit wichtigsten deutschen Barockorchesters der Nachkriegszeit, das auch in seiner Namenswahl wegweisend für viele spätere Neugründungen war: die Cappella Coloniensis. Alte Musik bedürfe keines großen Orchesters, hieß es da in einem Memorandum für den Nordwestdeutschen Rundfunk, »könnte durch ihren meist heiteren Charakter über viele Programmnöte hinweghelfen« und ferner »die aparteste klangliche Bereicherung der Sendungen bedeuten.« An Geld für die Orchester-Grundausrüstung sollte es nicht scheitern. Es kam vielen freischaffenden Kräften zugute, die sich um einen festen Kreis von Musikern mit Professorenstatus gruppierten, unter letzteren allerdings auch Streicher, die einer Nebenbeschäftigung als »Schlappseilartisten« auf Darmseiten mit kaum verhohlener Reserve gegenüberstanden. Musizierweise und Klangvorstellung blieben einem bestenfalls neo-klassizistischen Geist verhaftet, kaum vergleichbar dem revolutionären Gestus jüngerer Ensembles, von deren Mitgliedern nicht wenige die Cappella als Lehrwerkstatt durchlaufen sollten. Auf die Akzeptanz beim Radiopublikum wirkte sich der aus heutiger Sicht betulich wirkende Cappella-Stil keineswegs nachteilig aus, vielmehr eröffnete er weiten Hörerkreisen einen gewissermaßen barrierefreien Zugang zur neuen alten Welt der im normalen Konzertbetrieb tatsächlich unterrepräsentierten barocken und vorklassischen Musik.

Wie groß der Abstand zum Kernbereich historischer Aufführungspraxis geworden ist, zeigt ein Blick in das aufgrund der Corona-Krise nicht mehr realisierte Programm vom Frühjahr 2020. Unter dem Motto »Early Music: Reload« verschrieb sich das Festival nahezu komplett experimentellen Konzertformen und einer inhaltlichen Fusion mit anderen Musikstilen. Das kann man als verzweifeltes Bemühen um Relevanz unter Preisgabe des »Markenkerns« verstehen, wohl auch als Angst vor dem Altern der Alten Musik. Doch wer es kritisiert, sollte sich vor Augen halten, wie brüchig und in sich widersprüchlich die Vorstellung schon immer war, Musik vergangener Epochen ließe sich wie durch einen Tunnel in die Gegenwart transportieren, als hätte es die Zeit dazwischen nie gegeben. Auch wo sie als Ausdruck einer im Heute lebendigen Vergangenheit empfunden wird, tritt uns Alte Musik doch immer nur im Spiegel unserer Zeit entgegen.

»Reflexe« hieß nicht von ungefähr eine in den 1970er Jahren in Köln entstandene Schallplatten-Edition, die in ihrer Verbindung von betont moderner Aufmachung mit dem Anspruch größtmöglicher Annäherung an das mutmaßliche Klangbild der Vergangenheit die bereits etablierten Schallplattenreihen »Archiv-Produktion« und »Das Alte Werk« buchstäblich alt aussehen ließ. Schon die Cover-Gestaltung signalisierte, dass hier kein Museumskult getrieben wurde; auch die Auswahl des Repertoires hielt sich fernab vertrauter Pfade. Entschiedene Opposition zum kommerzgesteuerten Klassikbetrieb der Ära Karajan gehörte in dieser Phase zur Selbstdefinition der Alten Musik. Nicht wenige ihrer Protagonisten pflegten ein mehr oder weniger dezentes Rebellen-Image, gehörten aber, ob sie nun Frans Brüggen, Nikolaus Harnoncourt, Jordi Savall oder Reinhard Goebel hießen, bald selbst zu den Gewinnbringern in einem Boom-Sektor der Plattenindustrie. Die »Originalklangbewegung«



## »Made in Cologne« hat in der Kunst- und Musikwelt bis heute einen guten Klang, auch wenn es wohl niemandem mehr einfiel, Köln als Gravitationszentrum der Alten Musik zu apostrophieren.

••• Als Begleitorchester für kirchenmusikalische Werke agierte das Cappella personell und organisatorisch verbundene Collegium musicum. Aus diesem wiederum ging als Ableger das wirtschaftlich selbstständige, vorwiegend für Schallplattenproduktionen eingesetzte Collegium aureum hervor. Dessen Konzertmeister Franzjosef Maier schärfte das eigenständige Profil des Collegiums gegenüber der Cappella und brachte es einen großen Schritt weiter auf dem Weg zu einer tatsächlich historisch informierten Spielweise. Vorbildhaft war es auch in seiner kommerziellen Ausrichtung, die zahlreiche Maier-Schüler zur beruflichen Spezialisierung und zum Sprung in eine Alte-Musik-Zukunft ermutigte, so wie 1985 die Gründer des bis heute über manche Krise und personelle Änderung hinweg erfolgreichen Barockorchesters Concerto Köln.

So weitreichend die Bedeutung der Cappella Coloniensis als Mutter zahlreicher Barockorchester war, kamen entscheidende Anstöße für die jüngeren Ensembles doch von außerhalb, insbesondere aus Holland und Belgien, vermittelt durch Persönlichkeiten wie Jaap Schröder und die Gebrüder Kuijken. Nicht weniger wichtig waren die Schweiz mit der Schola Cantorum Basiliensis als dem weltweit führenden Ausbildungsinstitut für Alte Musik und das Vorbild englischer Künstler und Spezialensembles wie Anthony Rooley und Emma Kirkby mit dem Consort of Musicke und bald danach auch Frankreich mit William Christie und Les Arts Florissants. Köln lag im Schnittpunkt dieser Linien und wurde in der Alten wie Neuen Musik zum Echo-Raum internationaler Entwicklungen.

Die seit 1976 mit maßgeblicher Unterstützung des Westdeutschen Rundfunks durchgeführten Tage Alter Musik in Herne boten zahlreichen ausländischen Künstlern ein Podium und wirkten in viel-

fältiger Weise zurück auf die deutsche Szene, die sich selbst zusehends internationalisierte. Künstler und Künstlerinnen wie die Mittelalter-Spezialisten Barbara Thornton und Benjamin Bagby oder der Zinkenist Roland Wilson bereicherten das Tableau der Alten Musik speziell in Köln und mehrten den Ruf der Stadt ebenso wie später der Dirigent Michael Alexander Willens, der als Kontrabassist aus den Vereinigten Staaten zu Musica Antiqua Köln gestoßen war und bald danach sein eigenes Ensemble mit dem Namen Kölner Akademie ins Leben rief.

»Made in Cologne« hat in der Kunst- und Musikwelt bis heute einen guten Klang, auch wenn es wohl niemandem mehr einfiel, Köln als Gravitationszentrum der Alten Musik zu apostrophieren. Zu stark sind andere Regionen und Institutionen aufgekommen, die vor zwanzig Jahren noch nicht auf der Landkarte der Alten Musik verzeichnet waren, in Frankreich etwa das mit großem Etat und entsprechenden Forschungsmöglichkeiten ausgestattete Centre de musique baroque de Versailles, aber auch Orte wie Perm im Uralvorland. Dort ist das Zuhause des von Teodor Currentzis geleiteten und spektakulär erfolgreichen Ensembles MusicAeterna, dem sich auch Kölner Musiker wie Martin Sandhoff, Flötist und Gründungsmitglied von Concerto Köln, angeschlossen haben.

Gänzlich an den Rand der internationalen Aufmerksamkeit ist Köln dennoch nicht geraten. Das hat mit prominenten Namen wie François-Xavier Roth und Kent Nagano zu tun. Der eine wurde 2015 zum Gürzenich-Kapellmeister berufen und bringt dort seine Expertise als Gründer und Leiter des Originalklang-Orchesters Les Siècles ein, der andere realisiert als Gastdirigent an der Spitze von Concerto Köln einen Wagner-Opernzyklus – »Konstellationen«, die 1996, als der Artikel in der New York Times erschien, außerhalb jeglicher Vorstellungskraft lagen.



Johannes Jansen arbeitet seit seinem Studium der Musikwissenschaft in Köln als Journalist und war 1982 einer der Gründungsredakteure des Magazins CONCERTO, das er seit 1987 auch als Herausgeber leitet. Daneben ist er regelmäßig als Radio-Autor tätig, vorwiegend für den

Deutschlandfunk und Bayerischen Rundfunk. Zu seinen Veröffentlichungen gehören Taschenbuch-Monographien über Frédéric Chopin, Giuseppe Verdi und ein in mehrere Sprachen übersetzter »Schnellkurs Oper«

## Leichtigkeit im Umgang Eine Frage der Perspektive

Das »Ich« eines Musikers entwickelt sich aus der Verbindung des »Fremden« mit dem »Eigenen«. Bei jedem Menschen bilden Gene und Umwelteinflüsse die eigentliche Persönlichkeit. Nicht anders das Selbstverständnis des Künstlers. Kunst im Allgemeinen ist ohne das Konglomerat aus Fremdem und Eigenem nicht denkbar. Sie ist die »Verkörperung« der Aneignung, würde ich sagen.

Um das Fremde und das Eigene soll es also gehen. Da komme ich als anderthalbjährige Inderin nach Deutschland geflogen, bin mit meinen Eltern fremd in Berlin und eigne mir nicht nur die deutsche Sprache, sondern die deutsche Kultur in einem Maße an, dass ich mich der Kultur meiner eigenen Wurzeln bis zu einem gewissen Grade entfremdet habe, und zwar so weit, dass für mich eine regelrechte Aneignung von Wissen über die Musik Süd-Indiens notwendig wird – vor dreißig Jahren, in Form einer Diplomarbeit im Rahmen meines Studiums an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Dabei stellte ich fest, dass die Wurzeln der indischen Musik nicht weit von den Wurzeln der europäischen Musik entfernt sind.

Die Tonskalen aus sieben oder zwölf Tonschritten waren in Indien schon vor dreitausend Jahren bekannt (wie im übrigen auch die Solmisation Sa Ri Ga Ma Pa Da Ni Sa – Do Re Mi Fa Sol La Si Do). Lediglich deren Verwendung in Orient und Okzident hat sich unterschiedlich entwickelt. Dort war die Melodik ins nicht Notierbare verfeinert, so dass später im Westen der Begriff der sogenannten »Mikrointervalle« dafür aufkam. Hier gibt es Modifizierungen der Tonhöhen stets im Zusammenhang des harmonischen Kontextes (Intonation), der sich aus der Mehrstimmigkeit entwickelt hat. Die Intervallspannungen werden dort wie hier ähnlich empfunden. Zu Zeiten der Samaveda (zirka 1000 vor Chr.) wurden sie bestimmten Tierlauten zugeordnet. Die Septime beispielsweise erinnerte an den Todesschrei des Elefanten, während Grundton (der Pfau) und Quinte (die Nachtigall) Stärke und Glück ausdrücken sollten. Die verschiedenen Affekte, wie wir sie auch in Mitteleuropa vom Barock oder der Klassik kennen, nennt man in Indien »Rasas«. Wie in der hiesigen klassischen Musik hat sich die Instrumentalmusik Südindiens aus dem religiösen Gesang entwickelt.

Die Intention eines professionellen klassischen Musikers in Indien ist identisch zu der in Europa: die Gemütszustände des Komponisten oder/und des Interpreten seinem Hörer derart zu vermitteln, dass beide sich während des Zuhörens in ähnlichen emo-







In China, Japan oder Korea hat die Rezeption klassischer westlicher Musik einen ganz anderen Stellenwert. In Japan hören beachtliche zwanzig Prozent der Bevölkerung regelmäßig westliche klassische Musik, in Europa sind es mittlerweile nur zehn Prozent!

••• tionalen Zuständen befinden. Doch trotz dieser vielen Ähnlichkeiten erscheint uns die Musik des Orients noch immer als fremd. Warum? Es ist eine Frage der Tongebung, des Tonfalls – letztlich der Sprache. Was wir als fremd bezeichnen, ist eine Frage der Perspektive. Spricht ein indischer Musiker in Indien über klassische Musik, meint er natürlich die klassische indische Musik. Die westliche Musik bezeichnet man dort als »Western Classical Music«. Hier im Westen meint man mit dem Begriff »klassische Musik« natürlich diejenige der westlichen Hemisphäre.

Anders als in Mitteleuropa hat sich die uralte Tradition der mündlichen Überlieferung vom Lehrer zum Schüler in Südindien erhalten. Auch wenn heutzutage klassische indische Musik notiert wird, ist es kaum möglich, die feinen Schattierungen der Tonhöhen anders als persönlich zu vermitteln. In vielen anderen Bereichen des Lebens ist der Einfluss aus dem Westen unübersehbar. Kleidung, Essen, gesellschaftliche Gepflogenheiten, Medien et cetera. – Wir haben es in Indien mit Parallelwelten zu tun. Die westlichen klassischen Formen der Musik oder des klassischen Tanzes haben es schwer, sich in Indien zu etablieren. Gerade die enge Beziehung zwischen Religion und Musik ist womöglich ein Grund dafür. Es war die Rolle der christlichen Missionare, die klassische Musik Mitteleuropas in Indien einzuführen. Zusammen mit der Christianisierung wurde auch die Musik Bachs, Händels oder Mozarts in christlichen Kreisen populär. Die Christen in Indien sind aber bis heute eine kleine Minderheit.

In China, Japan oder Korea hat die Rezeption klassischer westlicher Musik einen ganz anderen Stellenwert. In Japan hören beachtliche zwanzig Prozent der Bevölkerung regelmäßig westliche klassische Musik, in Europa sind es mittlerweile nur zehn Prozent! Es gibt zahlreiche junge Menschen, die aus diesen Ländern nach Europa und in die USA reisen, um dort westliche klassische Musik zu studieren. Sie kommen, so wie ich damals, als Fremde nach Deutschland, sind teilweise über die hiesige Musik gut informiert und bringen doch ihr eigenes Lebensgefühl, ihre Lebensart und ihr persönliches, kulturell bedingtes anderes Wesen mit. Das ist schön, aufregend und spannend. Und es ist Inbegriff des Musikerdaseins.

Kaum ein anderer Studiengang weltweit ist so international besetzt wie Musik – vielleicht noch Tanz und Kunst. In meiner Klasse in Köln sind Studierende aus Korea, Griechenland, Zypern, Italien, China, der Türkei, dem Iran, der Ukraine, Deutschland, Polen, Taiwan

und Vietnam – und alle lernen bei einer indischen Professorin Western Classical Piano Music!

Es ist schön, mit so vielen jungen Menschen beispielsweise über Beethoven zu sprechen und dabei fast zu vergessen, dass wir aus verschiedenen Ländern stammen, oder zu genießen, wenn jeder bei einem Klassentreffen Naschereien aus seinem jeweiligen Land mitbringt oder wenn man den Klang ihrer Sprachen in den Gängen hört oder ihr Wesen sich in ihren Interpretationen widerspiegelt und die Frage »Woher kommst Du?« reine Neugier und echtes, positives Interesse an dem Menschen zeigt (statt »Fremdeln«) und kurze Zeit später schon wieder vergessen sein kann, da man zusammen Kammermusik spielt und im Idealfall nur noch die gemeinsame Idee zählt ... Wie schön wäre es, wenn diese Leichtigkeit im Umgang mit dem Thema »Verschmelzung von Fremdem mit dem Eigenen« auch in sämtlichen anderen Bereichen der Gesellschaft möglich wäre!

Wir empfinden, hier in Mitteleuropa lebend, die Musik anderer Kulturen der Gegenwart also oft als fremd. Wir empfinden aber auch Musik des hiesigen Kulturkreises als fremd, wenn sie aus einer anderen Zeit stammen. Einer Zeit, die zu weit zurück liegt und deren mündliche Wiedergabe nicht vollständig stattgefunden oder es »Mutationen« in der Aufführungspraxis gegeben hat, die – dem Spiel »Stille Post« gleich – etwas anderes hervorgebracht hat. So wie die gesprochene Sprache hat sich auch die Musiksprache verändert. Die Musik vergangener Jahrhunderte klingt auf historischen Instrumenten zuweilen fremd, weil wir sie so nicht oft hören – dann erscheint uns eine wohlbekanntere Sonate von Beethoven als fremd.

Das Sommersemester 2020 wird meiner Klasse und mir in besonderer Erinnerung bleiben, da wir uns in einer Weise Einzelstücken und Variationen der WoO (Werke ohne Opuszahl) von Ludwig van Beethoven widmen konnten, wie wir es ohne die Restriktionen durch die Covid-19-Pandemie vermutlich nicht getan hätten. Die Musik-Video-Serie »Kennen Sie Beethoven? – Shooting Star in Bonn und Wien« hat uns Seltsames, Kurioses, Galantes, Hochvirtuoses, Fantastisches, äußerst Persönliches und teils Unbekanntes von Beethoven offenbart.

Auch der Clavierbau spielte dabei eine gewisse Rolle. Beethovens Lebenszeit umfasst eine entscheidende Phase des Clavierbaus und somit eine hochinteressante Zeit der stilistischen Entwicklungen zwischen

# An und für sich kennen wir die Musik Beethovens aber ja nun wirklich! Wirklich?

zirka 1787 und 1827: in der Artikulation, der Ornamentik, der Pedalisierung. Auch das Aufeinandertreffen und Verweben der »Wiener« und der »Englischen« Mechaniken und Spielweisen waren Thema bei unseren Sendungen. Oder das Frühwerk für Tasteninstrument, geschrieben für die Orgel – vermutlich als Eignungsprüfung zum Hoforganisten in Bonn. Auch der ländlerartige Tanz, von dessen Existenz bis vor wenigen Monaten niemand etwas wusste. Oder die »Molto grazioso«-Version von 1822 eines der berühmtesten Werke Beethovens mit der legendären Widmung, die womöglich gar nicht von ihm stammt. (»Für Elise« ... Sie wissen schon.)

An und für sich kennen wir die Musik Beethovens aber ja nun wirklich! Wirklich?



Die Pianistin Sheila Arnold ist weltweit solistisch und kammermusikalisch tätig. Ihre Konzerte und CD-Veröffentlichungen auf modernen Flügeln und Fortepianos erhielten höchste Anerkennung der internationalen Fachpresse und spiegeln

ihre Neugier an spezifischen Aspekten unterschiedlichster Epochen wider. Seit 2006 ist sie Professorin für Klavier an der HfMT Köln. Sie ist auch Jurorin bei namhaften Klavierwettbewerben und gibt regelmäßig Meisterkurse. [www.sheilaarnold.de](http://www.sheilaarnold.de)



Offenheit und  
Vermischung  
Der Kontrabassist  
und Komponist  
Sebastian Gramss  
im Gespräch  
mit Rainer  
Nonnenmann

**Welche Rolle spielten in Deinem Studium seit Ende der 1980er Jahren die Ursprünge von Jazz, Gospel, Spiritual oder Swing aus Traditionen aus Afrika, Europa, Lateinamerika und den schwarzen Sklaven der amerikanischen Baumwollplantagen?**

Das war ein Thema, auch durch Joachim Ernst Berendt als Aufklärer über die Herkünfte des Jazz. Die Sparte war damals noch viel enger gefasst, mit viel weniger Verbindungen zu neuer Musik, Rock, Pop. Das Selbstverständnis war, man ist Musiker und steht in einer auralen Tradition, hat Kollegen, Lehrer, Schallplatten und Vorbilder wie Coltrane oder Parker und andere, von denen man lernt. Die Sprachen anderer studieren, adaptieren, integrieren, nicht um sie zu plagieren, sondern um eine eigene Klangsprache zu finden, gehört zum gesamten musikalischen Schaffen dazu. Jeder Spracherwerb funktioniert so. Die Pädago-

gisierung, Theoretisierung und Akademisierung des Jazz und seiner Grundlagen tauchten dann erst mit den entsprechenden Studienfächern auf.

**Siehst Du ein Problem darin, als Weißer die von Schwarzen kreierte Musik aufzugreifen und fortzusetzen?**

Nein. Es ist für mich genauso legitim, Jazz zu spielen, wie es für einen Schwarzen legitim ist, Bach zu spielen. Früher gab es im Jazz mehr Abgrenzung zwischen weißen und schwarzen Musikern. Heute ist die Haltung sehr offen. Gerade die Kölner Hochschule ist für mich im Bereich Jazz/Pop, wie der Studiengang ja heißt, wenn nicht die Nummer eins weltweit, dann auf

## Wie in einem Gespräch wollen wir auch in der Musik gewisse Gegensätze und Reibungen, doch immer auch im Hinblick auf das gemeinsame Ziel einer gewissen Synthese.



● ● ● jeden Fall unter den Top drei. Ich bin ein absoluter Fan dieser Hochschule, weil hier durch Leitfiguren wie Joachim Ullrich oder Dieter Manderscheid ein absolut offener Wind herrscht. »Jazz 2020« enthält die einstigen Wurzeln ebenso wie Bach, Wiener Schule, Ligeti, die Klangästhetik von Lachenmann und Musik aus anderen Kulturen der Welt. Diese Offenheit ist auch mein eigenes Credo, das ich meinen Schülern weitergeben möchte.

### **Sollten die Lehrenden und Studierenden an einer Musikhochschule eine gewisse Internationalität repräsentieren?**

Ja, das ist sehr wichtig! Wir dürfen uns nicht im Kölner Klüngel bewegen. Dank Austauschprogrammen wie Erasmus ist es relativ selbstverständlich, dass Studenten für ein, zwei Semester nach London, Paris oder Kopenhagen wechseln oder das Masterstudium zwei Jahre im Ausland verbringen. Die Klassen sind bunter gemischt. Bei mir waren letztes ein Armenier und ein Chilene, die dann auch eigene Stücke und Sichtweisen mitbrachten.

### **Wie wichtig sind heute für Dich und Deine verschiedenen Ensembles die während des Studiums geknüpften Kontakte?**

International spielt das eher wenig eine Rolle, weil damals eigentlich alle Studenten aus Deutschland oder Österreich kamen. Die Netzbildung ist aber in allen Fachbereichen enorm wichtig. Wenn man heute Musikerinnen und Musiker im Alter ab vierzig fragt, wie viele ihrer aktiven Kontakte, mit denen sie gegenwärtig Musik machen, noch aus ihrer damaligen Hochschule kommen, dann sind das bestimmt rund die Hälfte. Und sobald jemand im Ausland studiert hat, entstehen eben auch internationale Kooperationen.

### **In Deiner Initiative »Bassmasse« versammelst Du bis zu fünfzig Kontrabassistinnen und Bassisten, die sonst im Jazz nur einzeln auftreten. Wie teamfähig sind diese Einzelgänger?**

Witzigerweise ist die Bass-Community weltweit so ziemlich am stärksten organisiert. Es gibt eine International Society for Bassists (ISB) mit Vertretungen in vierzig Ländern, die sich jährlich abwechselnd in den USA und Europa zu einer Konferenz mit Messe und Konzerten treffen. Es gibt viele Facebook-Gruppen und auch das Netzwerk »Rent a Bass«, wo mich zum Beispiel jemand aus Argentinien kontaktiert, der auf Tour nach Köln kommt und sich dann von mir einen Bass leihen kann. Der Family-Geist ist bei den Bassisten sehr ausgeprägt.

### **Im Jazz und Improvisieren finden sich unterschiedliche Musikerinnen und Musiker zusammen. Zerfließen da die Grenzen von fremd und eigen automatisch oder werden Besitzansprüche zum Zweck der Profilschärfung eher betont?**

Das Eigene muss schon stark sein, wie bei einem Gespräch. Die interessantesten Diskussionen entstehen erst, wenn es zwei klare Positionen gibt und nicht jeder alles irgendwie für möglich hält. Es gibt in der Improvisations-/Jazz-Szene eine gewisse Sprache/Vokabular, wenn man zum Beispiel an die Berliner, Kölner, New Yorker oder Osloer Szene denkt, wo erweiterter Spiel-

techniken und geräuschhafte Klanglichkeiten der neuen Musik adaptiert, weiterentwickelt und in den spontanen Handlungsbereich integriert werden. Es gibt ein ästhetisches Grundvokabular, das international gute Kooperationen zulässt. Doch wenn man wirklich freispielen will, sollte man auch keine Tabus haben hinsichtlich Tempo, Farbe, Rhythmus, Harmonie, Melodie in allen möglichen Mischungen, solange man nicht unreflektiert in bestimmte Stile oder Klischees verfällt, wie beispielsweise einen Rockbass, Bossa Nova oder sonstiges, was sofort einen Stilmagnetismus entfaltet und die anderen darauf einzuschwenken zwingt. Wenn alle in die gleiche Richtung gehen, kann das eine große homogene Kraft haben, ist aber in den seltensten Fällen interessant oder innovativ. Wie in einem Gespräch wollen wir auch in der Musik gewisse Gegensätze und Reibungen, doch immer auch im Hinblick auf das gemeinsame Ziel einer gewissen Synthese. Wenn sich alle zu schnell einig sind, wie gegenwärtig in vielen politischen Gesprächen, dann entsteht nichts.

### **Du bringst als Bandleader verschiedene Persönlichkeiten mit jeweils anderen Fähigkeiten, Vorlieben und Spielkulturen zusammen. Wie gehst Du damit um?**

Ich höre ja ständig Dinge von Anderen, bei Konzerten oder Aufnahmen, von denen ich mir denke »sowas möchte ich auch machen! – nur anders«. Das wird sofort intuitiv weiterentwickelt, so dass meistens der ursprüngliche Impuls gar nicht mehr wichtig oder erkennbar ist. Wenn ich Kollegen in eine Band hole, dann erhält auch jeder den Raum für einen eigenen Beitrag. Es freut mich, dann die Gestaltung der Anderen zu erleben. In Jazzkompositionen gibt es immer einen großen »Mitarrangier-Anteil« für die Mitwirkenden. Dieser Teamgeist ist ja gerade das Schöne an dieser Musik. Mein eigenes Spiel, meine gesamte Klangsprache basiert natürlich auf den Einflüssen und »Errungenschaften« von außen, also von anderen Musikern und der gesamten Musikgeschichte. Auf der anderen Seite fand ich es selbst merkwürdig, als ich im Video eines Musikers aus Uruguay bestimmte Spielweisen entdeckte, die ich selbst »für mich« entwickelt hatte. Der erste Impuls »Das ist doch meins!« ist dann aber der Freude gewichen, dass mein Tun eben auch Spuren hinterlässt und sich anderswo fort schreibt.

### **Du bist auf der ganzen Welt mit Konzerten und Workshops aufgetreten, allein fünfzig Mal im Auftrag von Goethe-Instituten. Welche Erfahrung nimmst Du daraus mit?**

Die klassischen Konzerttourneen und Gastspiele im Ausland mit Workshops sind meist nicht so kooperativ ausgerichtet, da spielt man sein Programm oder

gibt Lectures zu der eigenen Musik. Doch die meisten meiner Reisen sind beidseitige Kooperationen, die nur Sinn machen, wenn ich genauso viel Interesse an zum Beispiel der indischen Rhythmik und Melodik mitbringe, wie die Musiker vor Ort daran, dass man Klang auch anders erzeugen kann – etwa mittels Präparationen von Instrumenten. Und wenn dann jemand zum Beispiel auf die Idee kommt, seine Sitar oder Ähnliches zu präparieren oder auch eine meiner Kompositionen ganz unerwartet zu adaptieren, ist das natürlich sehr inspirierend.

Allerdings bin ich – trotz der großen Bereicherung, die ich persönlich erfahre – auch zwiespältig gegenüber dieser Form von weltweitem Austausch und Adaption. Denn wenn das Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte stattfindet, gibt es aus beiden Richtungen eine Annäherung an das Fremde und eine Aneignung des Fremden. Das führt dann irgendwann dazu, dass man nach Indien fährt und dort keinen mehr hört, der original klassische Sitar spielt. Es gibt dann auf lange Sicht überall den gleichen Musikbrei, die gleichen Genres, wie bei Geschäften, Mode- und Fast-food-Ketten. Es geht nicht darum, sich abzuschotten oder die Völker identitär »rein« zu halten. Aber ich sehe auch, dass die kulturelle Vermischung – die ich selber so wichtig finde und für die ich mit meiner ganzen eigenen Offenheit und Vita auch einstehe – auf Dauer die eigenen, lokalen Feinheiten aufhebt und damit Musik als vielfältige Klangsprache abflachen lassen kann. Das ist für mich langfristig der Knackpunkt, wenn ich an »fremd und eigen« denke.

## Ich bin ein absoluter Fan dieser Hochschule, weil hier durch Leitfiguren wie Joachim Ullrich oder Dieter Manderscheid ein absolut offener Wind herrscht.



Sebastian Gramss studierte in Hilversum und Köln Kontrabass und Jazz-Arrangement. Tourneen und Kooperationsprojekte führen ihn zu Festivals und Clubs auf der ganzen Welt. Er veröffentlichte mit verschiedenen Formationen über 30 CDs unter seinem

Namen, schrieb Musik für Pina Bausch und das Ensemble Modern und war zweimal ECHO Preisträger. Er ist Dozent für Kontrabass und Ensemble an den Musikhochschulen in Köln und Osnabrück.



## Die Beweislage im Fall Henry Eccles ist eindeutig:

Im Jahr 1720 veröffentlichte der Engländer beim Verleger Foucart in Paris den ersten Band seiner Sonaten für Violine und Generalbass. Die Stücke seien »dans le gout Italien« - im italienischen Stil - geschrieben, versicherte Eccles im Widmungsvorwort. Das steht außer Frage: achtzehn der in der Sammlung enthaltenen Sätze entstammen der Feder des römischen Komponisten Giuseppe Valentini, ein Satz ist identisch mit einer Invention von Francesco Antonio Bonporti, und bei Jean-Baptiste Loeillet hat Eccles sich auch bedient. Um Vertuschung war der Engländer kaum bemüht: Hier und da hat er die Reihenfolge der Sätze verändert oder sich bestenfalls die Mühe gemacht, ein Adagio zu transponieren.

Imitatio, Aemulatio,  
Plagiat oder eigenes Werk?  
Aneignungspraktiken im  
musikalischen Barock ...

## Das künstlerische Plagiat galt auch im Barock schon als verwerflich, derartige Vorwürfe konnten Karrieren ruinieren.



nedig die Sonaten als Werke Albertis identifiziert hatte, war die Sache klar: Der Verleger Walsh druckte die Sonaten nun unter dem Namen des wahren Komponisten zum Preis von sechs Schillingen – weniger als ein Drittel der von Jozzi verlangten Summe.

Das künstlerische Plagiat galt auch im Barock schon als verwerflich, derartige Vorwürfe konnten Karrieren ruinieren. Nicht umsonst war Heinrich Schütz penibel darauf bedacht, jegliche Gemeinsamkeiten oder Vorbilder in seinen Drucken ordnungsgemäß zu vermelden: In den »Psalmen Davids« aus dem Jahr 1619 ist in jedem Stimmbuch zum Psalm »Ich danke dem Herrn« eine Hommage an seinen ehemaligen Lehrer Giovanni Gabrieli zu finden: »Imitatione sopra: Lieto godea. Canzone di Gio. Gab.« In der »Geistlichen Chor-Music« von 1648 heißt es »Super Angelus ad Pastores. Andreae Gabrielis«. Doch Hemmungen, die musikalischen Ideen seiner Vorbilder und Zeitgenossen zu benutzen, hatte Schütz nicht: So habe er »auch in dem Concert: Es steh Gott auff/ & c. des Herrn Claudii Monteuertens Madrigal einem Armate il Cuor, & c. so wohl auch einer seiner Ciaccona, mit zweyen Tenor-Stimmen/ in etwas wenig nachgegangen«. Natürlich habe er sich aber nicht »mit frembden Federn« schmücken wollen, versichert Schütz..

Was Schütz hier beschreibt war bis in das 18. Jahrhundert eine legitime Praxis musikalischen Schaffens. Entlehnungen waren Teil eines pädagogischen Konzepts, das Anfänger zum Nachahmen animierte (imitatio) und Profis dazu verleiten sollte, bisher Geschaffenes zu übertreffen (aemulatio). Erasmus von Rotterdam schrieb in »Ciceronianus« (1528): »Siquidem imitatio spectat similitudinem, aemulatio victoriam«, imitatio zähle auf Ähnlichkeit, aemulatio auf Sieg.

Die Imitation von Modellen anerkannter Meister wurde als antikes Konzept in allen Künsten propagiert. Schon Quintilians »Institutio oratoria« beschrieb die Entwicklung der Künste als ein Zusammenspiel von Nachahmung und kollegialem Wettstreit mit den Vorgängern. Der Magdeburger Kantor Gallus Drexler forderte deshalb in seinem Werk »Praecepta musicae poeticae«, Be-

● ● ● **Von den 48 Sätzen der Sammlung** ist die Hälfte gestohlen, mindestens. Denn irgendwie möchte man dem musikalischen Langfinger kaum glauben, dass er die verbleibenden Stücke wirklich selbst komponiert hat. Wahrscheinlicher wäre fast, dass es der Nachwelt nur noch nicht gelungen ist, die Vorbilder zu identifizieren. Oder sind die Originalwerke gar verloren gegangen?

Von den Zeitgenossen wurden die Sonaten wohlwollend aufgenommen, erst Anfang des 20. Jahrhunderts flog der Betrug auf. Henry Eccles darf seitdem als einer der dreiesten Diebe der Musikgeschichte zählen – er ist aber längst nicht der Einzige. Bis heute ist unklar, weshalb der angesehene und erfolgreiche Komponist Giovanni Battista Bononcini Ende 1727 in der Londoner Academy of Ancient Music ein Madrigal als sein eigenes Werk präsentieren ließ, das Antonio Lotti bereits 1705 in Venedig hatte drucken lassen. Bonocinis Fall machte Schlagzeilen. Ende Juni 1731 musste er London in Richtung Paris verlassen – sein Ruf war ruiniert und die Aufträge blieben aus.

Der Kastrat Giuseppe Jozzi hingegen hatte es wohl auf das schnelle Geld abgesehen: 1745 kam er von Rom nach London und brachte dort bald ein Buch mit acht Cembalasonaten heraus, die er als seine Kompositionen ausgab und die er doch bei seinem Lehrer Domenico Alberti abgeschrieben hatte. Eine Guinee kostete der Band – ein stolzer Preis. Nachdem ein Besucher aus Ve-

ginner müssten sich einen Polyphonisten zum Imitieren suchen. Gemeint ist jedoch kein Abschreiben, sondern ein kreatives Rezipieren anerkannter Meisterwerke.

Im 15. Jahrhundert war es vollkommen normal, eine existierende Tenorstimme mit neuen Gegenstimmen zu versehen. Meister wie Josquin Desprez hatten kein Problem damit, im Chanson »De tous bien plaine« von Hayne van Ghizeghem eine Originalstimme mit zwei neu komponierten, sich im Kanon bewegenden Stimmen zu ersetzen. Cantus-Fimus-Bearbeitung, Contrafactum, Quodlibet und Parodiemesse waren beliebte Gattungen. Im vorherrschenden polyphonen Stil war nicht die melodische Invention das zentrale Element sondern die kunstvollen kontrapunktischen Verwicklungen, die der Komponist mit dem Material anzustellen wusste.

Je mehr nun im 18. Jahrhundert der kontrapunktische Stil in den Hintergrund geriet und die melodische Erfindung in den Vordergrund drängte, desto mehr flossen auch Begriffe wie Originalität und Individualität in den Diskurs der zeitgenössischen Musikkritik ein. Johann David Heinichen beschwerte sich 1728 in »Der Generalbass in der Composition«: »Ja heute zu Tage hat man dahin zu denken / daß man in so grossen und vielen Theatralischen Wercken und Opern nicht eine einzige Aria, oder nur eine Clausul von 14. oder 15. Noten noch einmal vorbringe / welche etwan einer ehemaligen Clasul, auch nur in den geringsten Püncten ähnlich scheineth. Denn wenn solches gleich nur ohngefehr und zum wenigsten wieder die Intention der Componisten also gerathen / so wollen doch Unverständige oder passionirte gleich daher Gelegenheit nehmen / den Componisten vor einen Plagiarium zu schelten.«

Heinichens Hamburger Kollege Johann Mattheson lebte zwischen den Welten. Auf der einen Seite glaubte er an die Überlegenheit des Naturells, des Talents: »Exempel von berühmten Meistern / die man nachahmet / und etwa einen habitum darüber erlangt / thun etwas; aber lange nicht alles.« Jeder Komponist müsse ein Original sein, »die Copien werden weniger oder nichts geachtet.« Andererseits fand Mattheson im Kapitalismus eine wunderbar moderne Metapher für das Prinzip der aemulatio: »Entleihen ist eine erlaubte Sache; man muss aber das Entlehnte mit Zinsen erstatten, d.h. man muss die Nachahmungen so einrichten und ausarbeiten, dass sie ein schöneres und besseres Ansehen gewinnen, als die Sätze, aus welchen sie entlehnet sind.«

Die Grenzen zwischen Plagiat und legitimer Nachahmung waren schon damals nicht immer eindeutig. Wenn der Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger 1783 vorschlägt, man solle einen neuen Bass zu einer existierenden Melodie schreiben, um dann auf den gerade entstandenen Bass wieder eine neue Melodie zu komponieren – ist das dann noch ein Plagiat oder schon ein eigenes Werk?

Erst in der Romantik gewann die geradezu mythische Idee des von originären Ideen überwältigten genialischen Künstlers so richtig an Fahrt. Richard Wagner wollte das Vorspiel zu seiner Oper »Das Rheingold« in einem semi-bewussten, tranceähnlichen Zustand geradezu empfangen haben. Da wundert es nicht, dass zu Beginn des

20. Jahrhunderts in musikwissenschaftlichen Kreisen eine heiße Debatte um die zahlreichen Entlehnungen Georg Friedrich Händels entbrannte. Händel hatte sich ungeniert bei Zeitgenossen wie Graun, Telemann, Keiser, Kerll, Kuhnau, Erba, Stradella, Porta, Lotti, Legrenzi, Astorga, Bononcini, Clari, Cavalli, Muffat und Carissimi bedient. Für eine Analyse der Händelschen Entlehnungstechnik ist hier kein Platz, doch schon bei der flüchtigen Lektüre der damaligen Auseinandersetzung fällt dem heutigen Leser ins Auge, wie selbst die dem Komponisten wohlgesonnenen Autoren von einem Erklärungsnotstand angesichts der offensichtlich mangelnden Erfindungskraft des Genies geplagt wurden. Händel ist heute längst rehabilitiert. Seine Entlehnungen werden mittlerweile vor allem dazu benutzt, eigene und fremde Werke zu datieren und das komplexe Beziehungsgeflecht der damaligen europäischen Musikwelt zu entwirren.

Doch der Grundverdacht gegen alles schon einmal Dagewesene hat sich gehalten. Als sich die Pop-Produzenten Pharell Williams und Robin Thicke 2016 mit den Erben des Sängers Marvin Gayes vor Gericht darüber stritten, ob es sich bei ihrem Song »Blurred Lines« um ein Plagiat von Gayes' »Got To Give it Up« von 1977 handelt, ging es um viel Geld. Die stilistischen Gemeinsamkeiten der Songs hätte man im 18. Jahrhundert problemlos unter imitatio verbucht. Das Verfahren endete mit einer Zahlung von 5,3 Millionen Dollar an Gayes' Nachfahren. Diese hatten unter anderem argumentiert, der »vibe« der Lieder sei derselbe. Die Beweislage war keineswegs so eindeutig wie im Fall Henry Eccles.

**»Entleihen ist eine erlaubte Sache; man muss aber das Entlehnte mit Zinsen erstatten, d.h. man muss die Nachahmungen so einrichten und ausarbeiten, dass sie ein schöneres und besseres Ansehen gewinnen, als die Sätze, aus welchen sie entlehnet sind.«**

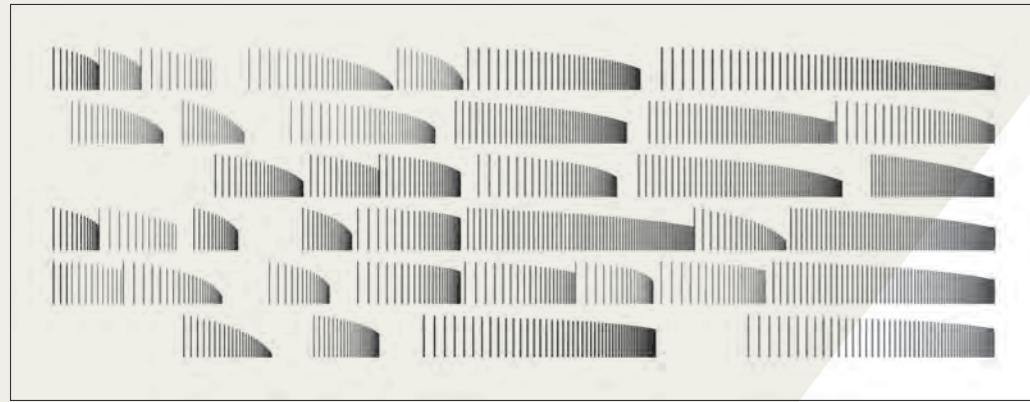


Michael Borgstede ist Professor für Cembalo und Generalbass an der HFMT-Köln. Sein liebstes und bestes Fach in der Schule war der Geschichtsunterricht. Studiert hat er dann doch lieber Musik. Neben der künstlerischen Tätigkeit hat er einige Jahre als Journalist gearbeitet und ein Sachbuch über Israel geschrieben, bevor ihn sein Weg nach Köln führte. Das Studium historischer Quellen ist seine Leidenschaft geblieben und führt manchmal zu handfesten Anregungen in der musikalischen Praxis – oder zu einem Artikel.

Don't  
stand  
so  
close  
to  
me

Komplimente sind zuweilen eine schwierige Sache und zwar potentiell für beide an der Komplimentübermittlung beteiligte Parteien. ...

**Amproprification #6.4.2:**  
**Hosanna, Missa Papae Marcelli, G. P. d. Palestrina** 96 x 37 cm.  
Die Uraufführung der gesamten Amproprification #6  
wird Ende Januar 2021 im HAU1 Berlin im Rahmen des Festivals  
Club Transmediale stattfinden



• • • Nach der Uraufführung des neunten Stücks meiner Werkreihe »Amproprifications« gratulierte mir ein Komponistenkollege sehr herzlich und fügte hinzu, dies sei sicher das bisher beste Stück der Reihe. Die von Paul Watzlawick in seiner »Anleitung zum Unglücklichsein« beschriebenen Techniken tief verinnerlicht, fragte ich mich natürlich sofort, was bei den anderen acht wohl schief gegangen war.

Allen »Amproprifications« ist gemein, dass sie sich jeweils ein vollständiges Werk eines anderen Komponisten oder einer Komponistin einverleiben, das dann als Grundmaterial meines Stücks unverändert aufgeführt und von mir mit auf die jeweilige Vorlage genau abgestimmter Verstärkungsautomation ausschließlich *überformt* wird. Auf mein vermutlich etwas unsicheres Lächeln hin begründete besagter Kollege seine Einschätzung mit der ästhetischen Nähe meiner Arbeit zu der von mir gewählten Vorlage, dem Ensemblestück »Schrift/Bild/Schrift« von Bernhard Lang.

Zwangsläufig schließt sich hier die Frage nach den Kriterien für die Auswahl einer bestimmten künstlerischen Arbeit für eine spezifische Art künstlerischer Appropriation an, die in oben beschriebener Situation durch die »ästhetische Nähe« vorschnell beantwortet worden war. Die Suche nach einer Antwort sollte Aspekte berücksichtigen, die sich auf die jeweils spezifische Art der Appropriation beziehen: Für unterschiedliche Formen davon mögen ganz unterschiedliche Eigenschaften als passend empfunden werden. Außerdem spielen hier die grundsätzlichen Beweggründe eine Rolle, die überhaupt zur Appropriation führten. Um sich den Kriterien zur Eignung fremder Werke als musikalisches Material zu nähern, könnte ein erster Schritt die Frage sein, ob man es vorzieht, mit Material zu arbeiten, das man mag, oder ob man lieber mit Material arbeitet, das man nicht mag.

Mit Material zu arbeiten, das einem zuwider ist, hat den großen Vorteil, dass man keine Skrupel haben wird, dem jeweiligen

Fremdwerk auf das Heftigste zu Leibe zu rücken. Davon ausgehend, dass die geringe Wertschätzung diesem gegenüber nicht bloß auf einem naiven Geschmacksurteil beruht, sondern informiert und begründet ist, repräsentiert die getroffene Wahl entweder den Wunsch, die angelegten Kriterien bewusst auf die Probe zu stellen, oder aber eine gewisse Herablassung gegenüber dem gewählten Werk. Die daraus resultierende Hierarchie, in der sich der/die Appropriierende über den Autor oder die Autorin des ausgewählten Vorlagen-Werks stellt, hat schwerwiegende Folgen. In der praktischen Arbeit ist man zunächst mit dem Problem konfrontiert, sich über möglicherweise sehr lange Zeiträume mit Dingen beschäftigen zu müssen, die einem den Spaß an der Arbeit höchstwahrscheinlich verhaseln werden. Das kann eigentlich nur etwas für Menschen mit entsprechend fundamental-protestantischer Gesinnung sein. Um allzu große Frustration zu verhindern, wäre es noch denkbar, Parodien zu fabrizieren, die aber zwangsläufig zu Überheblichkeit verdammten wären und nur sehr wenig Arbeit machen dürften – auch keine sehr attraktive Möglichkeit.

Bei der Arbeit mit *geliebten* Vorlagen liegt der größte Nachteil auf der Hand: Die eigene Unzulänglichkeit – insgeheim bereits vermutet, aber im direkten Vergleich zum »Meisterwerk« schließlich unbestreitbar – kann für ein integriertes Komponist\*innensubjekt ehrlicherweise nur zur sofortigen Selbstdisqualifikation führen. Zugegebenermaßen ein schwieriges Szenario.

Ist aber der Zugriff auf die Vorlage künstlerisch eigenständig genug, entfallen sämtliche Selbstverdachtsmomente einer vermeintlichen Anmaßung. Vor Sockeln sollte man außerdem grundsätzlich keine Angst ha-

ben. Doch wehe dem, der mit der Vorlage auch deren Verfahrensweisen übernimmt und sich dadurch in die Nähe ihrer Autorin oder ihres Autors rückt!

Und wie soll man umgehen mit den Hemmungen, dem geliebten Werk, diesem Schatz, etwas anzutun? Zumindest dieser Denkfehler lässt sich leicht ausräumen, basiert er doch auf der Annahme, man könne ein fremdes Werk durch eine Überformung, Re- oder Kontrakomposition verletzen oder zerstören. In der Musik, zumindest solange sie verschriftlicht oder anderweitig fixiert ist, bleibt »das Original« immer erhalten. Es ist zum Beispiel unmöglich, sämtliche Exemplare einer Partitur durch eine rekonstruierte Fassung zu ersetzen. In der Musik kommt man an Rauschenbergs ausradierte de-Kooning-Zeichnung einfach nicht heran. Hieraus lässt sich nebenbei auch eine Ermutigung zu gewagt-kreativen Interpretationen musikalischer Klassiker ableiten: Traut Euch! Es kann nichts kaputt gehen!

Im Gegensatz zu der eingangs zitierten Einschätzung hat sich für mich im Lauf der appropriierenden Arbeit gezeigt, dass sich die größte Freude am appropriierenden Umgang mit vollständigen, fremden Werken einstellt, wenn eine möglichst große historische und/oder ästhetische (nicht kulturelle!) Distanz besteht, wenn also das zu Appropriierende historisch/ästhetisch möglichst fremd ist und diese Fremdartigkeit auch erkennbar bleibt.

Da sich die eingangs behauptete ästhetische Nähe zu Bernhard Lang kaum leugnen lässt, drängt sich langsam der Verdacht auf, meine »Amproprification #9« sei – zumindest unter dem Aspekt der Vorlagenwahl – quasi von vornherein zum Versinken in kontrastlosem Grau verurteilt gewesen. Betrachtet man auch die Faktur des Stücks, stehe ich schon mit dem Rücken zur Wand, denn tatsächlich habe ich mich auch der oben bereits als Gefahr eingestuften Übernahme von Gestaltungsmitteln schuldig gemacht, stammt doch die wesentliche kompositorische Technik ganz unmittelbar aus dem Werkzeugkasten des Urhebers der Vorlage: Looping.

Der Verdacht erhärtet sich. Wenn das Sich-Zu-Eigen-Machen von Fremdem in *den* Fällen zu den interessantesten Ergebnissen führt, in denen das Fremde historisch und/oder ästhetisch möglichst fremd ist und bleibt, handelt es sich dann bei der »Ampro #9« aus demselben Grund, der sie für den eingangs erwähnten Kollegen an die Spitze meiner Reihe beförderte, nicht nur nicht um das beste Stück derselben, sondern vielleicht sogar um ein *gesamtappropriatives Fiasko*?

Ist aber der Zugriff auf die Vorlage künstlerisch eigenständig genug, entfallen sämtliche Selbstverdachtsmomente einer vermeintlichen Anmaßung.

Diese Frage wird hier unbeantwortet bleiben müssen. Allerdings sei es mir gestattet, einige Indizien anzuführen. Ich habe es mir zum Ziel gemacht, die Gestaltung aller »Amproprifications« aus Aspekten zu entwickeln, die in den Vorlagen selbst zu finden sind oder zumindest mit ihnen in sehr enger Verbindung stehen. Sie werden zwar äußerlich mit neuen (Verstärkungs-)Schichten überzogen, deren Ursprünge aber von innen kommen. Im Fall der »Amproprification #9« wird ein loop-loses Ensemblestück des Loop-Meisters Bernhard Lang mit loopender Verstärkung überformt. Ein Paradox, denn unter der loopenden Verstärkungsautomation bewegt sich die Musik natürlich unbeindruckt loop-los weiter.

Die kompositorische Entscheidung zum Loop entspricht hier einem Schuss ins Knie. Es war aber mit dem Setting der »Amproprifications« ja bereits ein Knieschuss gefallen, der mich zwingt, die klangliche und zeitliche Gestaltung eines Fremdwerks als meine anzunehmen, selbst gar keine Klänge zu komponieren, sondern »nur« durch Amplitudenveränderungen auf die fremden Einfluss zu nehmen. Übrig bleibt: Komponieren ohne Klang, mit Loops ohne Wiederholungen.



Maximilian Marcoll (\*1981), Komponist, lebt in Berlin. In seiner Arbeit beschäftigt er sich mit politischen Potentialen von Klang und Musik. Nächste Projekte sind: »Amproprification #6« (über Palestrinas gesamte »Missa Papae Marcelli«), »Control

Issues« (Musik für Motorfader) sowie ein neues Werk für großes Orchester.

# Verrückt, kreativ und stark María de Alvear im Gespräch mit Adya Khanna- Fontenla



»Man nannte uns die  
>Kagel Kellerkinder«, weil wir  
im Keller waren.«

**María de Alvear** (\*1960) gilt als eine der originellsten und innovativsten Komponistinnen unserer Zeit. Als Tochter eines spanischen Vaters und einer deutschen Mutter erlebte sie während der Kindheit in ihrer Heimatstadt Madrid eine hochkulturelle Atmosphäre. Durch die Eltern, die bildende Kunst sammelten, kam sie früh mit der spanischen Avantgarde in Kontakt. »Als ich jung war, gab's in Spanien mehr Avantgarde als sonstwo, auch musikalisch«, erinnert sie sich. Bald wollte sie auch selbst zur Avantgarde gehören und unternahm mit ihrem Lehrer Eduardo Polonio erste eigene musikalische Schritte. Doch war ihr dies irgendwann nicht mehr genug. Sie wollte nach Deutschland, in das »Land der Musik«.

»Ende der 1970er Jahre war in Spanien die Welle der Avantgarde schon vorbei. Ich wollte nicht in dieser Atmosphäre bei Standard-Komponisten sein, weil ich wusste, in Deutschland sind die wirklichen Avantgardisten.« María de Alvear ging nach Mainz zu ihrer Großtante, um am dortigen Konservatorium Geige, Dirigieren und Komposition zu studieren, unter anderem bei Günter Kehr, dem Dirigenten des Mainzer Kammerorchesters. Die Frage, ob sie damals in Deutschland einen Kulturshock erlebte, beantwortet sie mit einem kategorischen »Nein!« Sie war mit der deutschen Kultur und Sprache gut vertraut, nicht nur dank ihrer Mutter, sondern auch durch deutsche Erziehung, deutsche Schule und deutsches Abitur in Madrid sowie durch regelmäßige Besuche ihrer deutschen Großeltern. Doch stets blieb auch »die Sehnsucht nach Spanien«.

Wie kam sie schließlich nach Köln? »Die Musikhochschule Köln war damals ein weltweites Zentrum der neuen Musik. Ich wusste, dass alle Größen damals entweder in Darmstadt oder in Köln waren. Als ich in Mainz studierte, stand eines Tages in der Zeitung, dass Mauricio Kagel nach Mainz an die Universität kommen würde, um dort einen Kurs für Komposition zu geben. Ich bin da hingegangen. Und als Kagel meine Noten sah, schien er so fasziniert von mir zu sein – wahrscheinlich weil ich Spanierin bin und in meinen damaligen Kompositionen Themen verarbeitet

hatte, die ihm sehr nahe gingen –, dass er sagte: »Sie kommen zu mir nach Köln!«. Da habe ich natürlich ja gesagt.« Die musikalische Faszination war indes beidseitig: »Ich habe mich mit Kagel sehr identifiziert, weil wir uns sehr gut in Bezug auf Musiktheater verstanden haben und mein Denken auch visuell war. Ich fand, dass das Theatralische das Avantgardistische, Modernste und die einzige Lösung für die Musik weltweit sei.« Ein weiterer Grund für das gute Verhältnis zwischen Lehrer und Schülerin lag auch darin, dass Kagel ein wirklicher Surrealist war. »Die Lateinamerikaner und Spanier haben einen surrealistischen Punkt«. Nach meinem Studium habe ich Mauricio Kagel aus Dankbarkeit einen Stich von Eduardo Chillida geschenkt, weil ich wusste, dass ihn das begeistern würde.«

María de Alvear begann ihr Studium an der Kölner Musikhochschule im September 1979. Sechs Jahre war sie Schülerin von Kagel, zwei Jahre davon auch seine Assistentin. Wie bewertet sie im Rückblick ihre Zeit an der Hochschule? »Ich muss ehrlich sagen, das war die beste Zeit, die ich erlebt habe. Es war nicht einfach, aber toll, weil neben Kagel auch seine Schüler ganz großartig waren und wirklich Ahnung hatten. Es gab ein sehr hohes, intellektuelles Niveau in der Klasse. Wir sprachen über Politik, Soziologie, bildende Kunst, Philosophie... Das war sehr viel lehrreicher als mit anderen Lehrern.« Außerdem studierte María de Alvear damals an der Universität Köln zwei Semester Philosophie und zwei Semester Akustik. »Ich war auch in Darmstadt und an anderen Orten, aber fand dort alles mickrig im Vergleich zu dem, was bei Kagel passierte. Die ehemaligen Kölner Kommilitonen Carola Bauckholt und Manos Tsangaris sind für mich immer noch Referenzen. Wir waren damals Teil der Avantgarde, Köln war mitten im Sturm sozusagen, das war spannend.«

Die Kagel-Klasse traf sich in Raum 001. »Man nannte uns die »Kagel Kellerkinder«, weil wir im Keller waren.« Alle drei Monate mussten die Studierenden ein Musiktheater-Konzert aufführen, zu dem nicht nur Publikum kam, sondern auch die Presse. »Das hat uns



»Ich finde ein Lehrer ist erst dann ein Lehrer, wenn er den Schülern zeigt, wie man nachdenkt und selbständig eine eigene Struktur findet.«

- • • sehr geholfen. Wir waren dadurch wirklich in der Öffentlichkeit präsent.« Teil des Studiums war es, die Konzerte selbst zu organisieren, von der Beleuchtung und den Stühlen bis zum Bühnenbild, auch mit Video oder Film. »In einem Theater kann mir keiner etwas vormachen, weil ich genau weiß, wie so etwas funktioniert.« Auch Freundschaften mit allen möglichen anderen Studierenden, vor allem den »Jazz People«, erweiterten den Horizont. »Ich habe damals selber viel als Jazzsängerin gemacht, obwohl das Kugel nicht gefallen hat, keine Ahnung warum nicht. Aber das war mir egal. Ich habe ihm gesagt, ich mache es einfach.« Berühmt unter den Studenten wurde María auch wegen ihres Cocido Castellano, eines kastilischen Eintopfs. »Es ist wahr, ich konnte wirklich sehr gut kochen, was ich mir selber beigebracht habe«, sagt sie mit Stolz. »Ich habe sehr viele Freunde gewonnen, weil ich viel besser kochen konnte, als das, was in der Kantine serviert wurde.«

Wie hat sich die Musikhochschule seitdem entwickelt? Damals sei die Hochschule für alles offen und sehr international gewesen. »Wir konnten alles machen und alles ohne Probleme. Es gab eine große Freiheit!« Die Studenten bewegten sich unabhängig von den Lehrern und haben sich selbständig organisiert, um beispielsweise Reisen, Experimente und seltsame Aktionen zu unternehmen. Doch ab Mitte der 1980er Jahre sei es immer enger geworden, die Studiengänge wurden immer festgelegter, auch weniger und es gab kaum mehr Wechselwirkungen zwischen den Studiengängen. »Und die Studenten haben leider aufgehört zu protestieren und zu fragen. Ich finde ein Lehrer ist erst dann ein Lehrer, wenn er den Schülern

zeigt, wie man nachdenkt und selbständig eine eigene Struktur findet. Wenn man einem Lehrer nur aus Disziplin folgt, dann haben meiner Ansicht nach beide Seiten versagt, denn Musiksoldaten interessieren niemanden. Ich würde mir Schüler wünschen, die verrückt, kreativ und stark sind.«

María de Alvear lenkt die Aufmerksamkeit auf die Förderung von Studenten. »Wir brauchen Talente«, sagt sie mit Entschlossenheit, »um kein Potential zu verpassen. Du musst als Musiker jung anfangen. Wenn aber deine Familie nicht genug Geld hat und das nicht fördern kann, dann werden nur noch die Kinder von reichen Familien diejenigen sein, die Musik machen. Das wäre eine Verschwendung von Kraft, Fantasie und Potenzial.« Doch welchen Nutzen zieht die Gesellschaft aus der Förderung von Musik und aus Musikhochschulen? »Besonders Künstler müssen staatlich gefördert werden, weil aus der neuen Kunst auch die neuen staatlichen Formen geschaffen werden. Und weil staatliche Förderung aus dem Geld von Steuerzahlern geleistet wird, haben Künstler und Musiker auch automatisch eine Verantwortung in der Gesellschaft.«

Doch staatliche geförderte Kultur darf keine Kultur des Mittelmaßes werden. »Es soll nicht passieren, dass plötzlich niemand mehr stört und alle die politische Ordnung respektieren. Künstler müssen immer stören! Die Kultur einer »Musik-Soldatesca« ist peinlich, weil sie das Individuum und die Kreativität liquidiert und nicht zeigt, wie man in einer Gesellschaft vorankommt, gerade jetzt, wo die Gesellschaft wirklich etwas Neues braucht.«



Die Cellistin Adya Khanna Fontenla stammt aus Vigo (Spanien). Sie studierte Violoncello in Zaragoza und an der HfMT Köln, zudem absolvierte sie ein Diplom in Kunstgeschichte in Santiago de Compostela. Adya ist an Neuer Musik und der Arbeit mit lebenden Komponisten interessiert. Sie lebt seit

2016 in Deutschland und bringt derzeit ihr Studium Neue Musik an der HfMT Köln mit ihrer Konzerttätigkeit in Einklang.

## Ein »Hybrid-Semester« neu erfinden **Bemerkenswertes** aus dem Hochschulalltag



Mit der Rubrik »Bemerkenswert« sieht das Redaktionskonzept unseres neugestalteten Hochschuljournals einen regelmäßigen Beitrag der Hochschulleitung vor. Hier soll über aktuelle Entwicklungen von grundsätzlicher Bedeutung berichtet und der Blick auf Besonderes in unserem Hochschulalltag gerichtet werden.

Bemerkenswert ist zunächst, dass es in diesen Zeiten ein solches Journal überhaupt gibt – und dazu mit dieser inhaltlichen Schwerpunktsetzung. Hat »Corona« nicht auch bei uns alles überlagert, so dass andere Themen und Gedanken zwangsläufig auf der Strecke bleiben mussten? In der Tat hat die Pandemie auch uns und mich ganz persönlich schwer herausgefordert. Daher sollen im Folgenden auch einige Corona-Aspekte genannt werden, zumal uns – in Anspielung auf das Leitthema dieses Heftes – Covid-19 nicht nur befremdet hat, sondern auch ein bemerkenswert eigenartiges oder eigenwilliges Hochschulleben hervorbrachte.

Jedoch: Trotz der offenkundigen Notwendigkeit, uns den Herausforderungen der Pandemie zu stellen und praktische Lösungen für ein Hochschulleben »mit Corona« zu finden, war es der Hochschulleitung von Be-

•••

## »Nach Corona« werden wir neu zu schätzen wissen, was es bedeutet, Musik im unmittelbaren Kontakt von Publikum und Ausführenden zu erleben und welche existentielle Kraft diesem Erlebnis innewohnt.

ginn an wichtig, keinesfalls die Themen zu vernachlässigen, die uns bereits vor der Viruskrise beschäftigt hatten. Und zu diesen gehört ganz zentral das Thema Diversität, dem dieses Heft gewidmet ist. Auch die Digitalisierung, die zum scheinbar alles bestimmenden Gegenwartsthema geworden ist, beschäftigt die Hochschule schon seit vielen Jahren und wird über den aktuellen Hype hinaus nicht an Bedeutung verlieren. Vielleicht wird sich dem Thema eines der nächsten Themenhefte widmen. Des Weiteren hat es mit dem »Zukunftspakt Studium und Lehre« der Bundesregierung in diesem Jahr einen wahrlich bemerkenswerten Finanzschub für die Hochschulen geben, der uns ermöglicht, Personal in der Lehre zu sichern und neue inhaltliche Impulse zu setzen, über die bei nächster Gelegenheit zu berichten sein wird.

Doch zurück zur Corona-Thematik. In einer bislang nicht für möglich gehaltenen Dynamik hat sich unser Hochschulalltag im vergangenen halben Jahr ständig verändert. Ausgehend vom kompletten Lockdown im März und zu Beginn des Sommersemesters haben wir fast täglich neue Routinen entwickelt, um komplexe Situationen bewältigen zu können und Musik und Tanz lebendig zu halten. Als ein besonders eindrucksvolles Beispiel sei dafür das Ende Juni durchgeführte Berufungsverfahren Chorleitung genannt, das durch das große Engagement aller Beteiligten »coronakonform« durchgeführt werden konnte. Wir haben dabei übrigens festgestellt, dass unsere Publikumsreihen im Konzertsaal, in denen das mit gebührendem Abstand positionierte studentische Vokalensemble hochkonzentriert agierte, einen hervorragenden Klang haben, so dass sowohl die Kandidaten als auch die auf der Bühne platzierte Kommission nahezu perfekte Bedingungen voranden. Eine Erfahrung von »fremd und eigen« an einem scheinbar vertrauten Ort.

Eine Hochschule, in der Musik und Tanz im Zentrum von Studium und Lehre stehen, ist ganz zentral ein Live-Ort, an dem geübt, in Seminaren diskutiert, Einzel- und Gruppenunterricht erteilt und das Erarbeitete vor Publikum auf die Bühne gebracht wird. Ohne Üben, ohne Präsenzlehre im direkten Austausch mit den Lehrenden, ohne das gemeinsame Musizieren im Ensemble und ohne körpernahe tänzerische Arbeit ist eine Weiterentwicklung des Könnens im Grunde unmöglich und die Exzellenz eines künstlerischen Studiums als Beginn einer künstlerischen Karriere im Grunde nicht erreichbar. Vor diesem Hintergrund standen wir mit dem Beginn des Lock-Downs am 17. März 2020 vor der Herausforde-

rung, ein »Hybrid-Semester« gewissermaßen neu zu erfinden, da eine dauerhafte Verlagerung des Lehrbetriebs in Online-Formate, wie dies in den meisten universitären Studiengängen der Fall ist, für uns nicht in Betracht kommen konnte. Wir sind diesen Weg Stück für Stück gemeinsam gegangen und haben an allen drei Standorten in Köln, Wuppertal und Aachen sowie im Tanzzentrum sukzessiv eine vorsichtige Öffnung der Hochschule eingeleitet. Die Etablierung dieser »neuen Normalität« war oft mühsam. Und sie bleibt immer mit der Hoffnung verbunden, dass wir in nicht allzu ferner Zukunft zumindest annähernd die »alte Normalität« wiedererlangen können.

Wirklich bemerkenswert ist dabei, dass Lehrende und Studierende sich trotz aller Probleme auf (neue) digitale Formate eingelassen und hier ein erstaunliches Spektrum kreativer Ideen entwickelt haben. Zu den positiven Nachrichten des vergangenen Semesters gehört auch die Erfolgsgeschichte des Hilfsfonds für Studierende. Einschließlich der Unterstützungsgelder aus dem Härtefall-Etat des AStA, den Spenden aus dem Kollegium sowie von Privatpersonen, Stiftungen und Vereinen sind so fast 200.000 Euro zusammengekommen, die durch großzügige Zuwendungen der Ernst-von-Siemens-Musikstiftung weiter aufgestockt werden konnten. Viele unserer Studierenden konnten so eine bedrohliche materielle Patt-Situation überbrücken, die vor allem durch das Wegbrechen von Jobs und Auftrittsmöglichkeiten entstanden war.

Bemerkenswert erscheinen mir auch die Herausforderungen, die Hochschulleitung, Verwaltung und Lehre angesichts des Corona-Regelungsdschungels vor allem kommunikativ zu stemmen hatten: Warum wurden Grundschulen im Normalbetrieb geöffnet, während bei uns an der Hochschule nicht einmal minimales Publikum zu Prüfungen erlaubt war? Wieso gelten bei musizierenden Menschen grundsätzlich andere Abstandsgebote als zum Beispiel bei sprechenden Personen? Wieso verwechseln einschlägige Verordnungen den Aerosolausstoß bei Blasinstrumenten mit den akustischen Gegebenheiten der Schallausbreitung? Wie kann ich Bereitschaft für eine aufwendige Zettelwirtschaft bei der Nachverfolgung des Aufenthalts von Personen in den Hochschulgebäuden erreichen, wenn man sich im »wirklichen Leben« zunehmend spontaner und in größeren Gruppen treffen kann? Ich musste hier lernen, meine Alltagswahrnehmung als Bürger gegen die Sichtweise der Hochschulleitung zu tauschen, denn die Perspektive des individuellen Verhaltens im Einzelfall wird der Komplexität der Organisation eines ganzen Hochschulbetriebs oft nicht gerecht. Nicht zuletzt spricht der Erfolg unserer Vorsichtsmaßnahmen für uns alle, denn es ist in all den Monaten in den Hochschulgebäuden zu keiner Corona-Ansteckung gekommen.

Mit einer Mischung aus Sorge und Zuversicht blicke ich auf die Situation im Kulturleben insgesamt. Neben der Tatsache, dass die künstlerische Freiberuflichkeit derzeit mehr als je zuvor ein Armutsrisiko darzustellen scheint, ist zurzeit vollkommen un-

klar, wann überhaupt Konzerte, Tanz- und Musiktheateraufführungen wieder im gewohnten Rahmen stattfinden werden. Wie lange müssen wir noch auf die Aufführung einer Mahler-Sinfonie in der vollbesetzten Kölner Philharmonie warten? Wann kommen wir aus Behelfsprojekten wie kontaktlosen Tanzdarbietungen oder Konzerten mit im Saal verteilten Musiker\*innen in Kammermusikbesetzung und einem verstreut platzierten Mini-Publikum wieder heraus? Andererseits ermutigen mich die vielen Initiativen, alternative Aufführungsformate zu finden, sei es online oder an besonderen Locations und vor allem mit Programmen jenseits der eingefahrenen Konzertroutinen. »Audience Development«, seit jeher eine zentrale Anforderung in jedem EU-Projektantrag, bekommt so eine neue, existentielle Bedeutung. Im Übrigen bin ich sicher, dass der »Hunger« nach Konzerten noch wachsen wird. »Nach Corona« werden wir neu zu schätzen wissen, was es bedeutet, Musik im unmittelbaren Kontakt von Publikum und Ausführenden zu erleben und welche existentielle Kraft diesem Erlebnis innewohnt.

## Zu den positiven Nachrichten des vergangenen Semesters gehört auch die Erfolgsgeschichte des Hilfsfonds für Studierende.



Prof. Dr. Heinz Geuen studierte in Hannover Schulmusik, Politik und Französisch. Schuldienst in Niedersachsen und Hessen und Akademischer Rat an der Universität Kassel. 2002 Berufung an die HfMT Köln. 2009 Prorektor für Studium, Lehre und Forschung, seit 2013 Rektor. Publikationen im Bereich Musikdidaktik und Lehrerbildung sowie in musik- und medienwissenschaftlichen Schnittfeldern zur Musikpädagogik.



## Kreativ in der Krise Veranstaltungen im Sommersemester 2020 an der HfMT Köln

Die Coronavirus-Pandemie stellt die Kulturschaffenden vor enorme Herausforderungen. Konzerte und Veranstaltungen mussten abgesagt werden, Museen, Theater, Kinos und Ausstellungen blieben lange Zeit geschlossen und sind auch heute nur eingeschränkt geöffnet.

An der Hochschule für Musik und Tanz Köln, an der jährlich zirka 450 Veranstaltungen stattfinden, fanden im Sommersemester ebenfalls keine Aufführungen in den Sälen statt. Betroffen waren neben den großen Projekten, wie zum Beispiel unseren Orchesterkonzerten, Opernproduktionen oder dem Internationalen Gesangswettbewerb auch alle Klassenabende. Für eine Bildungseinrichtung wie die Hochschule hat das zwar keine großen wirtschaftlichen Folgen, wie dies bei den meisten Kulturveranstalter im Land der Fall ist, die mit dem Verlust der Einnahmen zum Teil um ihre Existenz bangen müssen. Aber der Schaden für die Ausbildung der Studierenden ist groß, dienen die Veranstaltungen doch dazu, sich in Konzerten und Projekten praktisch zu erproben, Bühnenerfahrungen zu sammeln, künstlerische Leistungen einem Publikum zu präsentieren und dabei direkte Resonanz zu erfahren. Musik und Tanz im stillen Kämmerlein ist nicht der Sinn und Zweck der Ausbildung. Persönliche Begegnung und direkter Austausch sind unerlässlich.

In dieser Notsituation zeigt sich an unserer Hochschule ein ganz neues Ideenreichtum, der von Lehrenden und Studierenden gleichermaßen ausgeht. Internet und digitale Tools werden mehr denn je genutzt, um kreative Inhalte nach außen zu tragen. Auch wenn diese Angebote die Atmosphäre eines Liveerlebnisses nicht ersetzen können, so machen sie doch deutlich: wir machen weiter, trotz Corona! Und trotz aller Einschränkungen treten wir in Kontakt mit unserem Publikum.

Unter dem Titel »#musikundtanzgegen corona« wurden diese verschiedenen Varianten auf unserer Homepage, auf Facebook und Instagram präsentiert. Sie reichen von Klassenprojekten, die sich einem speziellen Thema widmen über Konzertschnittschnitte, Tanzprojekte und wissenschaftliche Beiträge bis zu Clips über das Üben in Corona-Zeiten. So hat sich beispielsweise die Klasse von Sheila Arnold, Professorin für Klavier an der HfMT Köln, in sechs Folgen in ebenso amüsanten wie informativer Form mit der Frage »Kennen Sie Beethoven?« beschäftigt.

Unter dem Titel »Die Zukunft entfalten« erarbeiten Studierende – begleitet von Dr. Evelyn Buyken in einem künstlerischen Praxislabor unter anderem Konzepte, in denen die eigene künstlerische Praxis mit Sprache (Moderation), Text (Programmheft/Ausarbeitung et cetera), Bild oder Tanz (interdisziplinäre Projekte) verknüpft wird. »Zwischentöne aus Aachen« dokumentiert in unterhaltsamer Form die Arbeit der Klavierklasse von Prof. Andreas Frölich. Und Prof. Brigitta Muntendorf setzt sich mit Studierenden in der experimentellen Reihe »NULLNULLEINS«, wo verschiedenste Tryouts und Impulsgebungen für Komponist\*innen, Performer\*innen, Musiker\*innen und Tänzer\*innen stattfinden, mit Licht in musiktheatralen und performativen Bühnensettings auseinander.

Gleich mehrere herausragende Videoschnittschnitte ergänzen das digitale Angebot, unter anderem mit Prof. Ariadne Daskalakis, die im Rahmen der »Maikonzerte« und »Spitzentöne« Bach-Partiten für Violine-Solo in der Fronleichnamskirche der Ursulinen eingespielt hat, oder mit dem Asasello-Quartett, das in Kooperation mit dem Deutschlandfunk Beethovens »Große Fuge« B-Dur auf dem Programm hat. Zahlreiche Einspielungen von Studierenden sind ebenfalls auf der Internetseite der Hochschule zu finden.

Im Format »Open Space« erstellen Studierende des Zentrums für Zeitgenössischen Tanz in Eigenregie kleinere eigene Arbeiten: Performances, Work-in-Progresses, Werkschauen, Sharings et cetera. Dabei sind auch vier Beiträge der Ringvorlesung zum Thema »Beethoven unter der Lupe« sowie das studentische Projekt »Jazz against the machine«, das in Kooperation mit dem artheater digital realisiert wurde. Recht unterhaltsam kommen auch die kleinen Clips von Studierenden und Lehrenden daher, die kurze Einblicke in den Studien- und Lehralltag unter digitalen Bedingungen geben und zeigen, wie man ganz persönlich mit dem Corona-Alltag kreativ umgeht.

Seit Ende Juli konnte die Hochschule dann endlich auch wieder Live-Konzerte veran-



stalten. In Zusammenarbeit mit der Stadt Köln wurden unter dem Label »Sommer Köln« zweimal wöchentlich einstündige Konzerte im Innenhof der Hochschule durchgeführt, für zugelassene 70 Besucher\*innen. Neben Studierenden und Lehrenden der Hochschule gastierten bei diesen »Hofklängen« auch viele externe Musiker\*innen. Alle Konzerte wurden begeistert aufgenommen von einem Publikum, dem man die Freude an dem Live-Erlebnis jedes Mal von Neuem ansah.

Und wie geht es weiter? Ziel ist es, in eingeschränkter Form wieder öffentliche Veranstaltungen in den Sälen durchzuführen. Hier erarbeitet die Hochschule Konzepte, um unter Einhaltung aller Hygiene- und Schutzmaßnahmen und reduzierten Besucher\*innenzahlen im Herbst starten zu können. Die digitalen Angebote werden sicherlich auch über die Krise hinaus als ergänzendes Angebot weiterhin Bestand haben – aber Livekonzerte sind eben einzigartig.



Dr. Heike Sauer ist Musikwissenschaftlerin. Sie leitet die Stabsstelle für Kommunikation, Projektentwicklung und Fundraising an der HfMT Köln und ist Pressesprecherin der Hochschule. Als Vorsitzende der

Jeunesses Musicales, der Landesarbeitsgemeinschaft Musik und stellvertretende Vorsitzende der Landesvereinigung Kulturelle Jugendarbeit NRW engagiert sie sich in der kulturellen Jugendarbeit.

Herausgeber

Der Rektor der Hochschule für Musik und Tanz Köln  
Prof. Dr. Heinz Geuen

Chefredaktion

Prof. Dr. Rainer Nonnenmann

Koredaktion/Internet/Bild

Dr. Heike Sauer

Redaktionsbeirat

Prof. Michael Borgstede, Prof. Ariadne Daskalakis,  
Andrea Graff

Fotos

Titel, U1, U3, Seite 12, 49: depositphotos

Seite 5: Kathrin Bongartz, Christian Nielinger

Seite 6/24-27/49: Christian Nielinger

Seite 9: Anke Jacob

Seite 10/15/19/23/30/37/45/47/53: privat

Seite 11: www.christophruecker.com

Seite 16/18: Marius Buschmann

Seite 20/21: Martin Miseré

Seite 27: Constantin Drei

Seite 33: Marion Koell

Seite 34-36: Frank Schindelbeck

Seite 38-40: rawpixel, Johan Teyler (1648 - 1709)

Seite 41: Marco Borggreve

Seite 42/43: Christian Nielinger, Maximilian Marcoll

Seite 44: Maximilian Marcoll

Seite 46: Philip Lethen

Seite 52: Thomas Faehnrich

Gestaltung

cream-design.de

Druck

purpur.com



