



LUND UNIVERSITY

Dynamische Traditionen

Globale Perspektiven auf zeitgenössische Musik. Eine Textsammlung zu Donaueschingen Global

Erkelenz, Elisa; Heldt, Katja

2021

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):
Erkelenz, E., & Heldt, K. (Eds.) (2021). *Dynamische Traditionen: Globale Perspektiven auf zeitgenössische Musik. Eine Textsammlung zu Donaueschingen Global*. SWR.

Total number of authors:
2

Creative Commons License:
Ospecificerad

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Elisa Erkelenz, Katja Heldt
(Hrsg. / Eds.)

**Dyna-
mische**

Globale Perspektiven
auf zeitgenössische Musik

**Tradi-
tionen**

Eine Textsammlung zu
Donaueschingen global

**Dynam-
ic**

Global perspectives
on contemporary music

**Tradi-
tions**

A text collection on behalf of
Donaueschingen Global

Dynamische Traditionen
Dynamic Traditions

Dynamische Traditionen

**Globale Perspektiven auf zeitgenössische Musik.
Eine Textsammlung zu Donaueschingen global.**

Dynamic Traditions

**Global perspectives on contemporary music.
A text collection on behalf of Donaueschingen Global.**

Elisa Erkelenz & Katja Heldt (Hrsg. / Eds.)

- 4 Editorial
- 15 Es gibt Schwarze Komponist*innen in der Zukunft
Hannah Kendall, Harald Kisiedu und George Lewis
- 31 Ist ›Dekolonisierung‹ zu einem *weißen* Wort geworden, das benutzt wird, um Schwarze Kästchen anzukreuzen?
Lee Walters
- 43 Wie man Ohrendreck entfernt
Elaine Mitchener
- 53 Afrikanische Kunstmusik und die Herausforderung postkolonialen Komponierens
Kofi Agawu
- 65 Wissen in Bewegung
Kamila Metwaly und Du Yun
- 75 Ein Paralleluniversum
Cedrik Fermont
- 79 Das Omnibus Ensemble – eine Wiederbelebung aus Usbekistan
Lucille Lisack
- 87 Totenwache – ein Gespräch mit Memory Biwa und Robert Machiri
Dahlia Borsche
- 101 Ohne Zentrum – die Klanginstallationen von Em'kal Eyongakpa
Philipp Rhensius
- 109 Wirkmächtiger als ein bloßes Bedürfnis – der Komponist Nima Atrkar Rowshan
Franziska Buhre
- 115 Zeitgenössische Musik in Lateinamerika – eine fünf Jahrhunderte alte Tradition
María Alejandra Castro und Alonso Almenara

- 126 **Dissonant Intimacies:
Disentangling the Colonial Sonus
in Archives and Repertoires**
mêLe yamomo and Marc Zacus
- 143 **There Are Black Composers
in the Future**
Hannah Kendall, Harald Kisiedu,
and George Lewis
- 159 **Has ›decolonizing‹ become a *white*
word used to tick Black boxes?**
Lee Walters
- 169 **How To Remove Earwax**
Elaine Mitchener
- 179 **African Art Music and the Challenge
of Postcolonial Composition**
Kofi Agawu
- 189 **Knowledge in Movement**
Kamila Metwaly and Du Yun
- 199 **A Parallel Universe**
Cedrik Fermont
- 203 **The Omnibus Ensemble
– A Revival in Uzbekistan**
Lucille Lisack
- 209 **In the Wake – A Conversation with
Memory Biwa and Robert Machiri**
Dahlia Borsche
- 221 **Centreless – Em'kal Eyongakpas
Sound Installations**
Philipp Rhensius
- 229 **More Powerful Than Mere Essentials
– Composer Nima Atrkar Rowshan**
Franziska Buhre
- 235 **Contemporary Music
in Latin America – A Five Centuries
Old Tradition**
María Alejandra Castro
and Alonso Almenara
- 243 **Impressum / Imprint**

Liebe Leser*innen,

zu ihrem 100jährigen Jubiläum haben sich die Donaueschinger Musiktage vorgenommen, einen Impuls zur Öffnung des Festivals für globale Strömungen zu setzen. Das Projekt Donaueschingen global wurde 2018 zusammen mit einem Team von internationalen Kurator*innen initiiert, die über den Zeitraum von zwei Jahren hinweg Recherchereisen in verschiedene Regionen in Afrika, Lateinamerika, dem Mittleren Osten und nach Asien unternommen haben. Dabei gingen sie der Frage nach, welche zeitgenössischen Musikpraxen in den Regionen existieren, welche Komponist*innen, Musiker*innen, Klangkünstler*innen und Ensembles bisher gar nicht oder nicht genügend auf europäischen Bühnen vertreten sind, und wie eine dekoloniale Musikpraxis aussehen kann.

Die Ensemble-Konzerte, Klanginstallationen und elektronischen Sets und Vorträge, die im Rahmen von Donaueschingen global bei den diesjährigen Projekttagen präsentiert werden, sind jedoch nur ein fragmenthaftes Momentum der großen und zum Teil ambivalenten Streitfragen und Diskussionen, die das Projekt begleitet haben. Wie ist eine dekoloniale Neue Musik zu denken und was kann sie bedeuten? Wie kann sich ein Festival zum eigenen tradierten *weiß*-Sein verhalten? Ist die Frage, nach ›neuer Musik‹ des ›Globalen Südens‹ zu suchen nicht ohnehin schon falsch gestellt? Doch letztlich: Welche Möglichkeiten können sich durch ein multi-perspektivisches Umdenken eröffnen – und für wen?

Diesen Fragen widmet sich dieser Reader, der für das Projekt in Auftrag geben wurde. Die Autor*innen fragen selbst, fordern ein Umdenken und schlagen Möglichkeiten des Wandels vor. So benennen die Komponist*innen Hannah Kendall, Harald Kisiedu und George E. Lewis im Gespräch ihre eigenen Erfahrungen als BIPOC-Komponist*innen in einer weiß-geprägten Musikszene. Lee Walters fragt, warum momentan allorts ›Dekolonisierung‹ gefordert wird und ordnet dies aus ihrer südafrikanischen Perspektive kritisch ein. Elaine Mitchener, deren Stück *On Being Human As Praxis* im Jahr 2020 das erste Auftragswerk an eine Schwarze Komponistin in der Geschichte Donaueschingens ist, überlegt warum das so ist – und wie wir uns in Zukunft weniger langweilen. Kofi Agawu unternimmt einen Streifzug durch die afrikanische Musikgeschichte und öffnet unseren Blick für ihre Avantgarde.

Der Chronologie folgend nehmen die Texte auch konkret Bezug auf die Recherchen – etwa im Gespräch zwischen Du Yun und Kamila Metwaly – sowie auf die präsentierten Künstler*innen von Donaueschingen global. Die Musikwissenschaftlerin Lucille Lisack beschreibt die Entwicklung der neuen Musik in Usbekistan und bespricht das Omnibus Ensemble, das westliche Traditionen mit dem zentralasiatischen Musikgenre *Shashmaqam* verbindet und mit dem ›collective composing‹ eine eigene Kompositionsart entwickelt hat. Dahlia Borsche spricht im Interview mit Memory Biwa und Robert Machiri aus Südafrika und Namibia über Klangarchive, orale Historizität und wie man sich der 100-jährigen Geschichte eines deutschen Musikfestivals durch das Medium einer Klanginstallation nähert.

In seinem Essay über die Klanginstallationen von Em'kal Eyongakpa beobachtet Philipp Rhensius sein eigenes Hörerlebnis und konfrontiert sich selbst mit einer philosophischen Einordnung eines nicht-zentristischen Hörens. Franziska Buhre nimmt in ihrem Aufsatz eine historische Einordnung der neuen Musiklandschaft in Iran vor und beschreibt die Musik von Nima Atrkar Rowshan, dessen Stück bei den diesjährigen Musiktagen vom Klangforum Wien uraufgeführt wird. Wie komplex die postkolonialen Verwebungen in der musikalisch brodelnden Andenregion sind, reflektieren Alonso Almenara und Maria Alejandra Castro Espejo im Gespräch mit den Komponisten Miguel Llanque und Rodolfo Acosta.

Wir hoffen, dass der vorliegende Reader bei aller Lückenhaftigkeit dazu beiträgt, Fragen zu stellen – Fragen, die uns hoffentlich zum Handeln bewegen in Richtung einer Diversifizierung des Musikbetriebs. Wir hoffen auch, dass der Finger in die Wunde gelegt werden kann, um Impulse zu setzen, die uns nachhaltig bereichern.

Viel Freude bei der Lektüre wünschen wir im Namen aller Autor*innen sowie der beteiligten Redakteurinnen Sophie Emilie Beha und Louise Gray,

Elisa Erkelenz und Katja Heldt

Dear readers,

On the occasion of its 100th anniversary, the Donaueschinger Musiktage have set themselves the goal of opening up the festival to global trends. The project Donaueschinger Global was initiated in 2018 together with a team of international curators who undertook research trips to various regions in Africa, Latin America, the Middle East and Asia over a period of three years. In doing so, they explored the question of which contemporary music practices exist in the regions, which composers, musicians, sound artists and ensembles have not yet been represented at all or not sufficiently on European stages, and what a decolonial music practice might look like.

The ensemble concerts, sound installations, electronic sets and lectures presented in the context of Donaueschinger Global at this year's project days are, however, only a fragment of the large and animated controversial questions and discussions that have accompanied the project. How is a decolonial new music to be thought of and what can it mean? How can a festival relate to its own traditional *whiteness*? Isn't the question of searching for ›new music‹ of the ›Global South‹ already wrongly posed anyway? But ultimately: what possibilities can be opened up by a multi-perspective rethinking, and for whom?

These are the questions addressed in the collection of texts commissioned for the project. The authors themselves ask questions, call for a rethink and propose possibilities for change. The composers Hannah Kendall, Harald Kisiedu and George Lewis, for example, describe their own experiences as BIPOC – in a Western, white-dominated music scene. Lee Walters asks why at this moment everybody calls for ›decolonization‹ and critically assesses this from her South African perspective. Elaine Mitchener, whose piece *On Being Human As Practice* in 2020 is the first commissioned work to a Black composer in Donaueschinger's history, considers why this is so – and how we can be less bored in the future. Kofi Agawu undertakes a foray through African music history and opens our eyes to its avant-garde.

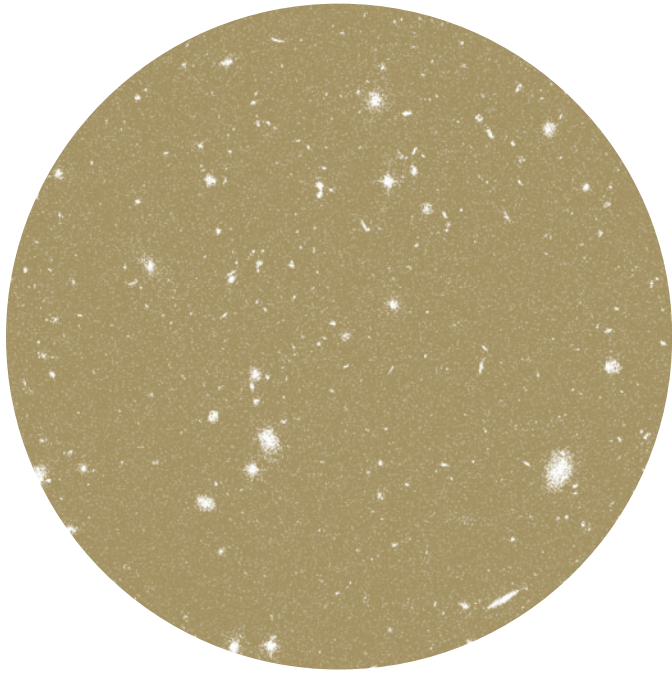
Following the chronology, the texts also make specific reference to the research – for example in the conversation between Du Yun and Kamila Metwaly – as well as to the artists presented at Donaueschinger Global. Musicologist Lucille Lisack describes the development of new music in Uzbekistan and discusses the Omnibus Ensemble, which combines Western traditions with local *Sashmaqam* and has developed its own compositional concept called ›collective composing‹. In an

interview with the duo Pungwe from South Africa and Namibia, Dahlia Borsche talks about sound archives, oral historicity and how to approach the 100-year history of a German music festival through the medium of a sound installation. In his essay on the sound installations of Em'kal Eyongakpa, Philipp Rhensius observes his own listening experience and confronts himself with a philosophical classification of a non-centrist listening. In another essay, Franziska Buhre undertakes a historical classification of the new musical landscape in Iran and describes the music of Nima Atrkar Rowshan, whose piece will be premiered by Klangforum Wien in Donaueschingen this year. Alonso Almenara and Maria Alejandra Castro Espejo reflect on the complexity of post-colonial forgiveness in the musically complex Andean region in a conversation with the composers Miguel Llanque and Rodolfo Acosta.

We hope that this reader, for all its incompleteness, will help to raise questions, questions that will hopefully move us to action in the direction of diversifying the music business. We also hope that we have been able to create discursive space in which we can reflect on these issues in a manner that will enrich us in the long term.

On behalf of all the authors and the editors involved, Sophie Emilie Beha and Louise Gray, we hope you enjoy reading it,

Elisa Erkelenz and Katja Heldt



Es gibt Schwarze Komponist*innen in der Zukunft

Hannah Kendall, Harald Kisiedu und George Lewis

Eine weitreichende Diskussion über die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der zeitgenössischen Musik.

Harald Kisiedu (HK): Hannah, George, vielen Dank, dass ihr an diesem Gespräch teilnehmt! Es ist toll, dass wir alle die Zeit gefunden haben, zusammenzukommen. Elisa Erkelenz und Katja Heldt baten uns, unsere Gedanken darüber zu äußern, wie zeitgenössische Musik diversifiziert werden kann. Unter anderem sollten wir uns vorstellen, wie die Donaueschinger Musiktage in den nächsten hundert Jahren aussehen könnten.

Hannah Kendall (HSGK): Diese Frage finde ich besonders interessant – also wie das Festival in den nächsten hundert, oder auch in nur zehn oder gar fünf Jahren aussehen könnte! Zunächst finde ich es großartig, und natürlich sehr wichtig und zeitgemäß, Musik von Schwarzen Komponist*innen aktiv in die Programme miteinzubeziehen. Aber was steckt hinter diesem Sinneswandel? Wie können wir uns sicher sein, dass dies eine langfristige Veränderung ist?

George Lewis (GL): Beim *Afro-Modernism*-Symposium des Ensemble Modern im November 2020¹ stellte Martina Taubenberger die ziemlich direkte Frage an Björn Gottstein: »Warum gibt es so wenige Composers of Colour, die tatsächlich in die Programme mit aufgenommen werden? Was sind Ihrer Meinung nach die Gründe dafür?« Björn gab zu, dass das Festival, das 2021 sein hundertjähriges Jubiläum feiert, in den letzten Jahrzehnten sehr wenige Composers of Colour im Programm hatte.²

HK: Tatsächlich war es so, dass sich vor der Premiere von Elaine Mitcheners *On Being Human as Praxis*³ in 2020 die Präsenz von Schwarzen Musiker*innen in Donaueschingen ausschließlich auf den Bereich des Jazz beschränkte.

GL: Das stimmt, und ich war ja sogar 1976 da, zusammen mit Anthony Braxton. Aber was die Komponist*innen betrifft, die als ›klassisch‹ identifiziert sind, was wir damals nicht waren: Vor dem Projekt von Elaine Mitchener gab es nicht nur »sehr wenige«, sondern tatsächlich gar keine. Es war also Björn, der diese hundert Jahre alte Barriere in Donaueschingen durchbrochen hat. Elaines Projekt hatte so eine Art



Hannah Kendall

Jackie-Robinson-Aspekt, da drei Schwarze Komponist*innen gleichzeitig da waren: Jason Yarde, Matana Roberts und ich. 2019 war das ähnlich; ich erinnere mich, wie ich zu Ilan Volkov sagte, dass das Ensemble *intercontemporain*⁴ mit Roscoe Mitchell, Tyshawn Sorey und mir vermutlich zum allerersten Mal Werke Schwarzer Komponist*innen aufgeführt habe. Das Ensemble spielte unsere Werke großartig, aber die PR für dieses Event stellte uns als Outsider dar im Verhältnis zu der Welt der ›Musique Contemporaine‹. Man sagte, dass wir uns unseren »zeitgenössischen Pendants gegenüber neugierig und interessiert zeigten« – das ist eine seltsame Art, jemanden zu beschreiben, der einen Lehrstuhl für Komposition an der Columbia University⁵ innehat. Aber über diese Art von Identitätspolitik werden wir ja vermutlich im Laufe dieses Gesprächs noch genauer diskutieren.

HSGK: Dieses Thema betrifft mich nicht nur als Komponistin. In Großbritannien habe ich auch sehr viele Jahre im künstlerischen Management gearbeitet, wo ich mich für Diversität in diesem Sektor einsetzte und auch viel Widerstand von sogenannten ›gatekeepern‹ gespürt habe. Gibt es jetzt ein wahres Erwachen? Was passiert, wenn die Leiter*innen der Festivals und der Veranstaltungsorte weiterziehen? Mich hat die *Keychange*-Initiative⁶ sehr beeindruckt, und mit welchem Einsatz sie sich für Gendergerechtigkeit bei Festivals starkmacht. Organisationen können sich dort anmelden und bleiben angemeldet, auch wenn jemand neues die Leitung übernimmt. Die *BBC Proms* haben sich zum Beispiel registriert, und dort herrscht jetzt grundsätzlich eine bessere Balance. Die PRS-Stiftung in Großbritannien launchte neulich *Power Up*⁷, eine »[...] neue, ambitionierte und langfristige Initiative, die Schwarze Musiker*innen, Branchenexpert*innen und Führungskräfte unterstützt, sowie anti-Schwarzen Rassismus und Ungleichheit im Musiksektor bekämpft.« Es wäre toll, wenn Festivals sich bei solchen Initiativen anmelden und



Harald Kisiedu

sich dazu verpflichten könnten, bis zu einem bestimmten Jahr einen gewissen Prozentsatz an Diversität und guter Repräsentanz in den Programmen zu erreichen.

HK: Ganz genau. Momentan gibt es in Deutschland Konflikte bezüglich des jüngst ins Leben gerufenen Deutschen Jazzpreis. Eine Musiker*innen-Initiative namens *Musicians For* lehnt sich dagegen auf, dass unter den Preisträger*innen fast keine einzige Person of Color ist.⁸ Viele deutsche Kulturinstitutionen sträuben sich dagegen, dieses Thema anzugehen, oder es überhaupt erstmal als Thema anzuerkennen.

GL: Georgina Borns berühmtes Buch über das IRCAM⁹ ist ein fantastisches Modell, anhand dessen sich die Komplexität der zeitgenössischen Musikwelt nachvollziehen lässt, und selbst dieses Buch bietet nur einen Ausgangspunkt. Aus ihrer Perspektive sieht die zeitgenössische Musik aus wie ein Tausendfüßler: Hochschulen, Verlage, Kurator*innen, Stiftungen, Wissenschaftler*innen, Kulturbehörden, Kritiker*innen, Journalist*innen, Musikhistoriker*innen, Professor*innen und viele mehr. Das Produkt aus den Tätigkeiten all dieser Gruppierungen, ob sie bewusst oder unbewusst an einem Strang ziehen, ist Wissen – oder das, was sich Wissen nennt. Und viel von diesem ›Wissen‹, das sich über die Jahrzehnte angehäuft hat, unterfüttert die Idee, dass es völlig richtig ist, Schwarze afro-diasporische Klänge, Arbeitsweisen, Geschichten und Perspektiven auszulöschen.

HK: Selbst die heutige zeitgenössische klassische Musik hält scheinbar daran fest, was der kritische Theoretiker Fred Moten hervorhob, nämlich daß es eine tiefere, vielleicht auch unbewusste Konzipierung gibt, daß die Avantgarde zwangsläufig nicht-Schwarz ist.¹⁰



George Lewis

GL: Es erscheinen sogar jetzt noch Bücher über ›Die Zukunft der Musik‹, in denen keine einzige Schwarze Person erwähnt wird, und da muss ich an die Künstlerin Alisha B. Wormsley denken. Alles was sie tun musste, um Zensur zu provozieren, war, eine große Plakatwand aufzustellen mit den Worten: »Es gibt Schwarze Menschen in der Zukunft.«¹¹ Vielleicht sollte ich Karten mit diesem Text drucken lassen, wie Adrian Pipers *Calling Cards*¹², und sie an diese Autor*innen schicken. Oder vielleicht könnte das mein Statement bei Fragerunden nach Vorträgen sein: »Wissen Sie, es gibt tatsächlich Schwarze Komponist*innen in der Zukunft.«

HK: Ja, und zwar deshalb, weil es in der Vergangenheit Schwarze Komponist*innen gab, die die axiomatischen Darstellungen der westlichen klassischen Musik als historisch und institutionell gesehen weißes Gebiet infrage stellten. Ich denke da an die afroamerikanischen Komponist*innen, die 1968 in New York die Society of Black Composers¹³ gründeten. Sie wollten einen institutionellen Raum schaffen, um Schwarze Komponist*innen und deren Werke und Ideen hervorzuheben, durch Konzerte, Symposien und Vorträge. Sie unterschieden nicht zwischen Genres. Sie waren überzeugt, dass Musik als Medium für den sozialen Wandel dienen könne, der das kulturelle Leben afroamerikanischer Communities bereichern würde.

HS GK: Ich sehe da gewisse Ähnlichkeiten mit der *Keychange*-Initiative, bei der es darum geht, aktiv die Quote der Komponistinnen bei Festivals zu erhöhen. In Großbritannien lag 2011 der Anteil von Komponistinnen landesweit noch bei 13 Prozent. Die Initiative hat es also geschafft, den Prozentsatz professionell arbeitender Komponistinnen zu erhöhen. Die *Power Up*-Initiative ist ganz ähnlich, befasst sich aber speziell damit, Schwarzen Komponist*innen, Musikschaaffenden und Songwriter*innen langfristig die Repräsentanz Schwarzer Komponisten zu erhöhen. Dafür kooperiert sie mit Festivals, Kunstzentren etc.

GL: Aber was bedeutet Gendergleichheit in diesem Zusammenhang? Als wir 2018 bei den Berliner Festspielen das Projekt *Defragmentation*¹⁴ vorstellten, war dort auch eine Gruppe namens *GRiNM – Gender Relations in New Music*¹⁵, die ihrerseits eine, wie soll man sagen, Art Gegendarstellung boten zu unserer These. Sie forderten hier und jetzt, dass 50 Prozent aller Festivalprogramme durch Frauen – Komponistinnen – bestritten werden sollten. Ist das die Definition von Gendergleichheit, in diesem Fall?

HSGK: Ja, ihr Ziel ist es, dass die Programme zu 50 Prozent aus Menschen bestehen, die sich als weiblich identifizieren oder einer Gender-Minderheit angehören.

GL: Okay, aber siehst du da keine Schwierigkeiten? Gibt es überhaupt genügend entsprechende Leute, dass man das einfach durchziehen kann?

HSGK: Ja, ich denke schon.

GL: Na, ich bin mir da nicht so sicher, und mir ist das ein Rätsel. Beispielsweise gelten ja die Kompositionsklassen der Hochschulen als Quelle für Neuzuwachs in dieser Branche. Die Lebensläufe sind in den Programmen abgedruckt und die Kurator*innen werfen einen Blick drauf: »Ah, diese Person hat an dieser oder jener Hochschule bei dem und dem Komponisten studiert.« Nach mehr als 30 Jahren Erfahrung als Jurymitglied an Universitäten, bei Stipendienvergaben oder Zulassungsprüfungen etc. kann ich jedoch sagen: Von den Bewerbungen auf Jobs oder auf Studienplätze im Fach Komposition kommen selten mehr als 20 Prozent von Frauen. Nun sollen also, trotz jahrzehntelanger Exklusion und Diskriminierung auf allen Ebenen, und trotz der Tatsache, dass es in vielen, ja sogar in den meisten Kompositionsklassen nach wie vor kaum Frauen gibt, die Frauen plötzlich da sein und Schlange stehen? Wo kommen denn all diese Frauen her, wenn sie nicht an den einschlägigen Hochschulen studiert haben?

HSGK: Wahrscheinlich machen sie ihr Ding im Alleingang. Meine Oper, *The Knife of Dawn*, wurde im Oktober 2020 auf der Hauptbühne der Royal Opera House uraufgeführt.¹⁶ Es war die erste Oper einer Person of Color, die dort jemals gezeigt wurde, und erst die dritte Oper aus der Feder einer Frau. Aber es war eigentlich ein selbst produziertes Projekt, das ich 2015/2016 begonnen hatte. Zu der Zeit war ich frustriert, dass es in Opern keine Rollen speziell für Menschen afro-karibischer Abstammung gab, und so dachte ich: Die einzige Möglichkeit, das zu ändern, ist, es einfach selbst zu machen. Auch habe ich damals im künstlerischen Management gearbeitet, und ein solches Auftragswerk schien erstmal nicht in greifbarer Nähe zu sein.

Was ich sagen möchte: Als dann 2020 das Royal Opera House ein Werk von mir aufführen wollte, stand dieses Stück schon in den Startlöchern. Das zeigt, dass vielleicht was dran ist an der Umverteilung von Fördergeldern für Künstler*innen. Denn auch wenn Künstler*innen von den einschlägigen Festivals und Veranstaltungsorten ausgeschlossen werden, heißt das ja nicht, dass sie nicht trotzdem

arbeiten und finanzielle Unterstützung brauchen, um ihre Werke zu schaffen. In der Finanzierungsphase für *The Knife of Dawn* kam es zu der Situation, dass mir die Fördermittel ausgegangen waren, zu denen ich in Großbritannien Zugang hatte, und glücklicherweise ist das restliche Geld aus einem Topf in der Schweiz gekommen. Ohne dieses Wunder, das durch einen Freund zustande gekommen war, würde das Werk heute nicht existieren. In Großbritannien fließen die Gelder meist an eingetragene Unternehmen und Wohltätigkeitsorganisationen, also genau an diejenigen, die, geschichtlich betrachtet, keinen Sinn für Inklusion haben, und ich denke mir: Indem man Komponist*innen die Möglichkeit bietet, ihre Werke zu ihren eigenen Bedingungen zu kreieren und aufzuführen, kann man doch zumindest sicherstellen, dass es mehr und mehr Werke gibt.

GL: Das ist ein sehr guter Punkt. Für mich bedeutet nämlich Gerechtigkeit auch Investition, nicht nur die Gleichheit unter dem Strich oder die Gleichheit der Proportionen bei der Repräsentanz auf Programmen. Anthony Davis, einer der herausragendsten Komponisten der USA, dem 2020 der Pulitzer-Preis verliehen wurde¹⁷ und dessen Musik in Europa fast gar nicht aufgeführt wird, ist nach wie vor der einzige Schwarze Komponist, der jemals große Produktionen an den bedeutendsten Opernhäusern und Theatern hatte. Wir dürfen uns also nicht darauf beschränken, die Komponist*innen zu zählen, sondern müssen auch in Betracht ziehen, wieviel die Branche in deren Arbeit investiert – z.B. bei der Frage: Orchesterwerk oder Trio? Wird ein neues Werk in Auftrag gegeben oder bedient man sich schon existierender Stücke? Jemand rief mich neulich an und fragte, ob ich ein Stück empfehlen könne, von einer Schwarzen Komponistin, 16 Minuten, Besetzung mindestens 12 Musiker*innen. Ich musste antworten, dass ich, in Anbetracht der ästhetischen Ausrichtung des Ensembles (die man ja mit bedenken muss), es nicht oft erlebt habe, dass Schwarze Frauen Aufträge dieser Größenordnung erhalten, und dass er es unbedingt in Erwägung ziehen sollte, ein Werk in Auftrag zu geben. Es wird so wenig investiert, also müssen neue und substanzielle Aufträge denen erteilt werden, die zuvor ausgeschlossen waren. Wenn die Low-Budget-Aufträge unverhältnismäßig oft an Komponistinnen und speziell an Schwarze Frauen vergeben werden, dann ist das ein Gerechtigkeitsproblem, eine Ungleichheit der Investitionen, die nicht aus den reinen Zahlen ersichtlich ist.

HSGK: Es ist interessant, sich ins Gedächtnis zu rufen, was Menschen in dieser Branche früher alles gesagt haben. Ich habe lange im künstlerischen Management gearbeitet, für eine Organisation, die versuchte, eine Wende herbeizuführen. Und mir wurde ständig gesagt: »Ach, weißt du, wir müssen einfach Programme fürs Publikum machen. Was die hören wollen, präsentieren wir ihnen.« Und jetzt, in den letzten Jahren, präsentieren sie endlich Artists of Color und schaffen Arbeitsplätze für eine Vielfalt von Künstler*innen. Aber was hat sich eigentlich genau verändert? Denn für mich ist es ein Unterschied wie Tag und Nacht. Ich könnte jede einzelne Absage zitieren, die mir früher erteilt wurde, als ich versuchte, bei Konzerthäusern, Veranstaltungsorten und Festivals für Diversität zu werben. Jetzt, seit einem Jahr, gibt es diesen neuen Drive. Ich bin mir nicht sicher, was es genau ist,

aber es ist ein interessantes Thema. Und jetzt weiß man nicht, was man denen sagen soll – sowas wie »Echt jetzt? Vor zehn Jahren war euch das alles scheinbar egal! Was ist denn jetzt plötzlich passiert?«

GL: Ich heiße es sehr willkommen, wenn Menschen ihre Unterstützung zum Ausdruck bringen, vor allem wenn sie an Fördermittel geknüpft ist. Was wir jetzt aber viel sehen, sind Standardformulierungen wie ›Black Lives Matter‹, und dass man seine Schwarzen Kolleg*innen unterstützen soll u.s.w., von Institutionen, die bis heute keine Schwarzen Komponist*innen in ihre Programme einbezogen haben.

HSGK: Du meine Güte, habt ihr die Geschichten über das Barbican Center gelesen? Das ist das größte Kulturzentrum in Europa, und ich habe dort früher als Pressesprecherin für die klassische Musik gearbeitet. Kürzlich wurde ein Buch veröffentlicht mit einer Sammlung von Aussagen Schwarzer Mitarbeiter*innen, die von Rassismus in Bezug auf die Programmzusammenstellung berichten, und auch von persönlichen rassistischen Übergriffen.¹⁸ Das war ein unglaublich mutiger Schritt, finde ich. Ich selbst habe keinen Beitrag geschrieben, aber es ist alles drin. Das gab eine riesige Kontroverse in Großbritannien. Die schreiben sich auf die Fahne, ein Ort von Gleichheit und Diversität zu sein, und die Künstler, die sie präsentieren, zu diversifizieren. Aber hinter der Fassade laufen all diese Dinge ab.

GL: Du warst jetzt schon in vielen dieser Gremien. Findest du, die Gremien sind in sich divers?

HSGK: Nein, nicht wirklich. Ich habe die Gremien verlassen, weil ich langsam frustriert war und mich gefragt habe, ob die mich nur dabeihaben wollten, um divers auszusehen, aber nicht wirklich hören wollten, was ich über die Realität dieser Branche zu sagen hatte. Also dachte ich, warum verschwende ich meine Zeit damit, wenn ich mich darauf konzentrieren könnte, die beste Musik zu schreiben, die ich überhaupt schreiben kann?

GL: Ja, so fühle ich mich auch langsam, vor allem, seitdem ich 69 Jahre alt geworden bin und mich frage, wieviel Zeit mir noch bleibt, um mich mit diesen Dingen zu beschäftigen. Ich war momentan Teil einer Jury, deren Regelwerk es erlaubte, zusätzlich zu den Bewerber*innen weitere Leute vorzuschlagen. Das ist ja an sich eine Möglichkeit, Diversität zu fördern. Aber ich war das einzige Jurymitglied, das Schwarze Menschen vorschlug, und diese waren dann die einzigen Schwarzen Menschen unter allen Bewerbungen. Diese drei Leute. Und ich war die einzige Schwarze Person in der Jury. Also begann ich mich zu fragen, was ich eigentlich hier mache. Sollte ich einfach aufhören, oder sollte ich als Fürsprecher bleiben? Würden die Leute den kulturellen Standpunkt dieser Werke genau so gut verstehen wie den der übrigen Werke? Da kommt die Frage auf, was für einen institutionellen Stempel die Anwesenheit einer Person of Color diesem Prozess eigentlich aufdrückt, in Bezug auf die Branche. Das fällt in die Rubrik ›systemisch‹. Aber letztendlich bin ich optimistisch hinsichtlich der Möglichkeiten, denn wir lernen uns

ja alle kennen. Und manchmal entsteht etwas Großartiges aus diesen Interaktionen. Du darfst nicht zynisch werden. Du findest heraus, dass auch weiße Menschen sich für ›Black Lives Matter‹ einsetzen können. Was ich jedoch sagen will, ist: Wir brauchen neue Kurator*innen, wir brauchen neue Gremien. Wir brauchen neue Menschen, die die Institutionen aufrütteln. Es ist ja nicht so, dass Schwarze Kurator*innen so schwer zu finden wären.¹⁹

HK: Wisst ihr, das war eine der Hauptforderungen von *Musicians For*: ein Gremium von größerer Diversität. Neulich war ich bei einer Podiumsdiskussion eingeladen, in Verbindung mit einem Jazzfestival, und das Thema war Gender und Diversität. Ich erinnere mich an eine Diskussionsteilnehmerin, sie war Mitglied einer Rundfunk-Bigband und erzählte von ihren Erfahrungen als einzige Frau in dieser Band. Die Diskussion dauerte ca. zwei Stunden, aber das Thema der Diversität im Hinblick auf Ethnizität und race kam nie wirklich auf. Die Leute sind sehr, sehr widerwillig. Ich glaube, manche Menschen denken sogar, dass sich Diversität auf Gender reduzieren lässt. Aber jenseits dessen gibt es etwas, das in Deutschland immer mehr hinterfragt wird, und das ist der Gedanke, dass die Debatte über race hierzulande nicht zu vergleichen ist mit dem, was in den USA los ist, als könne man sagen: Damit müssen wir uns doch hier nicht mehr befassen.

GL: Das bedeutet, dass man die verschleiernde Sprache der ›Diversität‹ hinter sich lassen muss. Bei der klassischen Musik gibt es viele Löcher im Dach, und der Regen kommt jetzt stark rein. Ich sah keine Notwendigkeit, zu versuchen, mich all dieser Löcher anzunehmen, nur ein paar, bei denen ich mich dazu qualifiziert gefühlt habe. In diesem Fall: die Tendenz unserer Branche, alles Schwarze auszuradiieren – etwas, worüber man nicht sprach.

HSGK: Was ich interessant fand: Die Umfrage, die *Power Up* mit Schwarzen Komponist*innen durchgeführt hat, ergab, dass hundert Prozent der befragten Komponist*innen in der klassischen Musikbranche schon einmal Rassismus erfahren haben.²⁰ 100 Prozent!

GL: Ich hoffe, es ist noch nicht so weit gekommen, dass Schwarze Komponist*innen bedroht und ausgebuht werden, so wie Lewis Hamilton oder Simone Biles, oder auch diese englischen Fußballer.

HSGK: Das Ausbuhen ist ja eher privat, das passiert hinter verschlossener Tür und offenbart sich in Form von Abwesenheit. Diese Abwesenheit zeigt, was die Prioritäten in der Szene sind. Mein Eindruck ist, dass Donaueschingen sich eigentlich als hochpolitisiertes Festival positioniert hat, als Raum, wo Künstler*innen und Komponist*innen hochpolitisierte Werke vorstellen und diskutieren können. Aber meine Kritik daran ist, dass diese Politik bis vor kurzem unglaublich engstirnig war. Erst jetzt habe ich das Gefühl, dass aktiv versucht wird, sich zu öffnen. Und natürlich hat Elaine Mitchener einen Teil zu dieser Öffnung beigetragen.

GL: Naja, was ist denn die Identität de Donaueschinger Musiktage? Ist es ein europäisches Festival? Ist es eine Darstellung von Europa? Und wenn Europa sich gerade ändert, sollte das Festival das nicht reflektieren? Oder wenn das Festival auch internationale Komponist*innen präsentiert, sollte diese Art von Veränderung auch reflektiert werden?

HK: 1957 stellte der deutsche Jazzkritiker Joachim-Ernst Berendt das Modern Jazz Quartet in Donaueschingen vor. Das war das erste Mal, dass afroamerikanische Musiker bei dem Festival auftraten. Dieses Konzert war in aller Munde und stellte sogar die deutsche Erstaufführung von Igor Strawinskys *Agon* in den Schatten. Anschließend verschwand plötzlich der Jazz für die nächsten zehn Jahre vom Festivalprogramm.

GL: Das ist absurd, war aber irgendwie zu erwarten.

HK: 40 Jahre nach diesem Konzert erschien ein Artikel von Berendt in einem Buch, das von Josef Häusler herausgegeben wurde. Dieser Artikel lieferte eine Erklärung für das Verstummen des Jazz auf dem Festival: Der Musikwissenschaftler Heinrich Strobel, der in Donaueschingen großen Einfluss hatte, hatte kurz vor seinem Tod gesagt, so sehr er den Jazz liebte – wäre er weiterhin Teil des Festivals geblieben, so hätte er im Laufe der Jahre vielleicht die zeitgenössische Musik in den Hintergrund gedrängt.²¹

GL: Wow! »Ihr werdet uns nicht ersetzen.« Das ist die wahre Identitätspolitik.

HK: Ein paar Jahre zuvor wollte Bernd Alois Zimmermann sein Trompetenkonzert in Donaueschingen zur Aufführung zu bringen. Er versuchte tatsächlich, einen Schwarzen Trompeter als Solist für sein Stück zu finden, welches vom Schwarzsein und von Unterdrückung handelte.²² Strobel riet Zimmermann davon ab, doch letztendlich wurde das eines seiner großartigsten Werke.²³

GL: Ich habe es 2015 bei den Ostrava Days mit Reinhold Friedrich gehört – fantastisch!²⁴

HK: In dem Buch von Häusler spricht Berendt auch über die Interaktion zwischen Jazzmusikern und Komponisten wie Stockhausen und Berio. Er sagt, sie haben sich mit den Musikern unterhalten und wollten gerne etwas über erweiterte Instrumentaltechniken lernen.²⁵ Ich habe mich gefragt: Hast du Erinnerungen an euren Auftritt 1976 in Donaueschingen, und wie war die Rezeption?

GL: Nun ja, das war vor 45 Jahren. Ich habe ein Duo mit Anthony Braxton gespielt. An die Rezeption erinnere ich mich kaum, vielleicht sollte ich da mal nachforschen. Aber es gibt einen Mitschnitt unseres Konzerts, der ca. 20 Jahre später veröffentlicht wurde.²⁶ Anthony verfolgte die zeitgenössische Musikszene. Ich selbst hatte damit gerade erst begonnen, hauptsächlich unter seiner Anleitung. Ich besuchte viele Konzerte, aber ich kannte natürlich niemanden. Wenn ich mir jetzt das Programm aus dem Jahr²⁷ anschau, sehe ich, dass ich Tristan Murails

Mémoire/Érosion hätte hören können. Ihn kannte ich damals auch nicht, habe ihn aber 1982 am IRCAM getroffen, und später waren wir dann Kollegen in der Fakultät für Komposition an der Columbia University. Der einzige Name, an den ich mich erinnere, ist Michael Finnissy. Sein Stück machte großen Eindruck auf mich, und ich fand es bemerkenswert, dass viel von dem Material, das wir nutzten, sich mit dem überschneidet, was er machte. Aber wir waren abgegrenzt, im Jazzbereich.

HK: Aha, so ähnlich wie bei Plessy v. Ferguson?²⁸ [Lachen]

GL: Separat, aber nicht ganz gleichberechtigt [lacht]. Aber das hatte auch seine Vorzüge, so habe ich zum Beispiel Albert Mangelsdorff und Zbigniew Seifert kennengelernt (Letzterer ist leider viel zu jung gestorben) und auch Michał Urbaniak und Urszula Dudziak. Doch mit dem Festival kam ich nicht wieder in Kontakt, bis Björn Gottstein mich 2017 einlud, um meinen *Creolization of Classical Music*-Vortrag zu halten.²⁹ Ich glaube, Anthony wurde auch nicht wieder eingeladen, außer vielleicht einmal auf der Jazz-Seite. Er ist einer der bekanntesten Komponist*innen unserer Zeit, aber seine Musik wird in Europa nie gespielt, es sei denn er bringt sein eigenes Ensemble mit. Was die ›Klassik-Seite‹ der Donaueschinger Musiktage betrifft, war er lediglich ein Name auf der superlangen Liste Schwarzer Komponist*innen, die bis 2020 ignoriert wurden. Ein wunderbarer Musiker von einem dieser großartigen deutschen Ensembles für zeitgenössische Musik sagte mir, es sei schwierig, Anthonys Musik in Europa zur Aufführung zu bringen, da die Kurator*innen sie eher in die Jazz-Ecke steckten, was dann vom Genre angeblich nicht zu ihrer Ausrichtung passte. Aber heute, in Zeiten des Internets, dauert es doch nicht länger als fünf Minuten, sich einen Überblick über Braxtons Musik zu verschaffen. Das Genre ist also nur ein Vorwand. Jeder weiß, wer Braxton ist, und wer das nicht weiß, sollte vielleicht nicht in der Position sein, kulturelle Entscheidungen zu treffen. Es gibt jetzt andere Leute da draußen.

HK: So wie ich das sehe, formuliert die Society of Black Composers eine Identität, die darauf basiert, was Guthrie P. Ramsey ›Afro-Moderne‹³⁰ nennt: »Die Reaktion von Schwarzen weltweit auf Moderne, Globalität und Antikolonialismus sowie auf mehr Experimentierfreude und die Sichtbarkeit schwarzer expressiver Kultur.«³¹ Durch die Nutzung einer ganzen Bandbreite ästhetischer Referenzen sowie durch weitgreifende kulturelle Beimischung hat die Society of Black Composers es geschafft, den Radius zeitgenössischer Musik wesentlich zu erweitern.

GL: Und nun gibt es immer mehr dieser neuen Populationen, neue Menschen, die neues Wissen, neue Geschichten, neue Ästhetiken mitbringen und dadurch nicht nur die Haltung Neuer Musik in Bezug auf race, Gender und ethnische Identität verändern, sondern auch auf einer fundamentalen Ebene den Klang Neuer Musik, und wie wir sie wahrnehmen. Das verhindert eine Erstarrung der Szene, führt aber auch zu einer Dekolonisierungs-Situation³², wo wir die Komfortzone verlassen und lernen müssen, ohne die bequemen Routinen der Vergangenheit zu leben, wie es Chinua Achebe in seinem Buch *No Longer At Ease*³³ beschreibt.

HK: Diese Bemühungen, die Welt der zeitgenössischen Musik und Kunst zu dekolonisieren, um dem entgegenzutreten, dass die Afro-moderne klassische und experimentelle Musik aus Konzertprogrammen und aus historischen Narrativen gelöscht wird, diese Bemühungen sind noch intensiver seit ›Black Lives Matter‹ und den dazugehörigen globalen Auswirkungen – aber man kann definitiv mit Widerstand rechnen. Ich habe einen Artikel des Historikers A. Dirk Moses gelesen, und dieser Artikel spielt eine zentrale Rolle in Zusammenhang mit einer Debatte, die momentan in Deutschland stattfindet. Er spricht von einer Wende hin zu einem illiberalen Nachkriegsliberalismus, der versucht, demographische, kulturelle, und letztlich auch politische und moralische Veränderungen einzudämmen, die mit Migration und Generationenwandel einhergehen.³⁴ Das fand ich extrem aufschlussreich, und auch sehr passend in Bezug auf das, worüber wir hier diskutieren.

GL: Das erinnert mich jetzt an eine merkwürdige Konzertkritik über das Ensemble Modern, das im Rahmen der MaerzMusik 2021 ein Konzert zum Thema Afro-Modernismus gegeben hat.³⁵ Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* schrieb, dass das Konzert sich um einen »Schwarzen Klang« bemüht habe, man jedoch keinen Unterschied habe ausmachen können zwischen dieser und anderer zeitgenössischer Musik. Aber wir haben ja nie behauptet, dass wir versuchen, einen ›Schwarzen Klang‹ zu definieren. Wir haben einfach sechs Schwarze Komponist*innen vorgestellt, die Musik geschrieben haben. Wir taten also etwas, das die Szene in Europa gerade nicht tat. Dieses Konzert vereinte afrodiasporische Perspektiven aus Europa, der Karibik, Großbritannien, den USA und Afrika, alles in einem Konzert, genauso vielfältig wie die afrodiasporische Musikveranstaltung, die Elaine Mitchener und ich mit der London Sinfonietta kuratiert haben.³⁶ Bei beiden Konzerten präsentierten wir Musik von Tania León, deren Oeuvre auf dem europäischen Festland selten gespielt wird, und die jüngst mit dem Pulitzer-Preis 2021³⁷ ausgezeichnet wurde. Es macht nicht wirklich einen Unterschied, ob man ein Konzert mit afro-diasporischer neuer Musik zusammenstellt oder mit französischer neuer Musik, aber dieser Typ wollte tatsächlich ›den‹ Schwarzen Klang definieren und dann beurteilen, wie Schwarz die jeweilige Musik ist. Das ist im Grunde ein Versuch, sich an Macht festzuhalten, während sich um einen herum alles ändert – so wie Moses sagt: demographischen Wandel einzudämmen, aber auch die Macht zu bewahren über die Art und über das Tempo, in dem sich Dinge wandeln.

HK: Dazu fällt mir ein: Vor einer Weile habe ich einen Artikel eines deutschen Musikkritikers in einer sehr konservativen deutschen Zeitung gelesen, in dem es um Lehrplanreformen in der Musikabteilung der Oxford University ging. Dort hatten sich Leute dafür ausgesprochen, beispielsweise Miles Davis oder Hip-Hop in den Lehrplan mit aufzunehmen. Der Kritiker war entsetzt und stellte die rhetorische Frage: »Will man wirklich einfach [...] Peter Tschaikowsky durch Miles Davis ersetzen?«³⁸

GL: Nun ja, ich persönlich würde das in Erwägung ziehen. Aber diese Bemerkung erinnert mich an die ›culture wars‹ der 1990er Jahre in den USA, wo Menschen

abschätzig behaupteten, auf der Suche nach dem Tolstoi der Zulus zu sein, um einen berühmten Romanautoren zu zitieren.³⁹ Es wurden künstliche Dichotomien geschaffen – Identität oder Qualität, Vielfältigkeit oder Vortrefflichkeit.

HK: Ich fand, die Bemerkung dieses Kritikers war ein gutes Beispiel dafür, worüber Moses spricht: der kulturelle Wandel, der mit Migration und Generationenwandel einhergeht.

GL: Sowohl physische als auch konzeptuelle Migration. Wir befassen wir uns gerade mit einer solcher Angelegenheit an der Columbia. Ihr habt ja beide dort den Kurs ›Masterpieces of Western Music‹ unterrichtet. Aktuell setzen Studierende die Fakultät unter Druck, um eine Dekolonisierung dieses Lehrplans durchzusetzen, so ungefähr wie das, was sie an der Harvard gemacht haben⁴⁰, und speziell in Bezug auf Schwarze Komponist*innen.

HSGK: Ich weiß, wovon du mit Blick auf den Lehrplan sprichst. Kürzlich gab es in Großbritannien Auseinandersetzungen, weil ein Werk von Courtney Pine – dem einzigen Schwarzen Komponisten, dessen Oeuvre Teil eines Lehrplans auf nationalem Hochschulniveau war – herausgenommen werden sollte. Der Grund: Wegen der Pandemie hatten die Lehrkräfte Schwierigkeiten, die Prüfungen zu benoten. Also sollte, um es den Lehrenden einfacher zu machen, der Stundenplan reduziert werden. Doch es gab landesweit eine starke Reaktion darauf, und das Werk von Pine wurde wieder aufgenommen.⁴¹ Ich merke, dass viele Leute nicht mal wirklich den Begriff des Kolonialismus verstehen. Die ganze Windrush-Situation, als Menschen, die in den 1960er Jahren die britische Staatsbürgerschaft bekommen hatten, deportiert wurden, weil kein Verständnis darüber herrschte, was es hieß, aus einer britischen Kolonie zu stammen, ein ›British subject‹ zu sein – all das wird gar nicht gelehrt.⁴² Was meine eigene Musik betrifft, so interessiere ich mich immer mehr für die Idee der Kreolisierung, denn diese vereint auf eine Weise all diese Aspekte, über die wir gerade sprechen, und schafft Raum für Veränderung.

GL: Ich musste gerade an noch etwas denken, das Björn Gottstein bei dem *Afro-Modernism*-Symposium sagte: »Wissen Sie, Sie müssen einfach mit den richtigen Leuten darüber sprechen.« Das sehe ich genauso. Ich stelle mir gerne vor, wie nach unseren afrodiasporischen Veranstaltungen mit dem Ensemble Modern bei der MaerzMusik 2021⁴³ in Berlin die Handys heiß liefen vor lauter interessanten Gesprächen. Zum Beispiel könnte jemand eine*n Kritiker*in, Musikwissenschaftler*in, Professor*in oder Kurator*in angerufen haben: »Wow, das war ein fantastisches Konzert. Hast du von diesen Komponist*innen schon mal was gehört? Nein? Warum nicht? Vielleicht sollten wir neue Leute suchen, die mehr wissen.« Wir sind an einem Punkt, an dem neues Wissen zu einer Bedrohung der etablierten Ordnung wird, und diese Bedrohung kann sehr schnell in eine rassifizierte oder genderbezogene Richtung gehen. Letztendlich bedeutet das, dass wir eine neue Generation von Kurator*innen brauchen, Leute, mit denen wir reden können und die sich dieser Thematiken bewusst sind. Wer wird der Okwui Enwezor⁴⁴ der zeitgenössischen Musik?

Übersetzt aus dem Englischen von Rebecca Beyer

-
- 1 <https://www.ensemble-modern.com/en/news/2020-11-05/afro-modernism-in-contemporary-music>
 - 2 Youtube Video des Afro-Modernism Symposiums: <https://www.youtube.com/watch?v=mJyWzuUCAHM>, 00:20:07, abgerufen am 17. November 2020. Jetzt auf privat gestellt. Auf Englisch sagte Gottstein: »(The festival) has programmed very few composers of color in the past decades, [and it] is going to be 100 years old next year.«
 - 3 <https://www.swr.de/swrclassic/donaueschinger-musiktage/elaine-mitchener-on-being-human-as-praxis-100.html>
 - 4 <https://www.ensembleintercontemporain.com/en/concert/grand-soir-free-style-2019-01-18-20h30-paris>
 - 5 <https://music.columbia.edu/academic-areas/composition>
 - 6 <https://www.keychange.eu>
 - 7 <https://prsfoundation.com/powerup>
 - 8 https://musiciansfor.org/?page_id=64
 - 9 <https://www.ucpress.edu/book/9780520202160/rationalizing-culture>
 - 10 Moten, Fred (2003): *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, Minneapolis, University of Minnesota Press, S. 32
 - 11 Sharp, Sarah Rose: »Artist's Billboard Declaring ›There Are Black People in the Future‹ Taken Down by Landlord«, in: *Hyperallergic*, 9. April 2018, <https://hyperallergic.com/436763/alisha-wormsley-the-last-billboard-pittsburgh-there-are-black-people-in-the-future>
 - 12 Steinhauer, Jillian: »Outside the Comfort Zone«, in: *The New Republic*, 30. Mai 2018, <https://newrepublic.com/article/148298/outside-comfort-zone-adrian-piper>
 - 13 Southern, Eileen (1975): »America's Black Composers of Classical Music«, in: *Music Educators Journal* 62, No. 3, S. 46-59, <https://www.jstor.org/stable/3394895>
 - 14 <https://internationales-musikinstitut.de/en/ferienkurse/defragmentation>
 - 15 <https://grinm.org>
 - 16 <https://www.youtube.com/watch?v=5UN4DktbFKQ>
 - 17 <https://www.pulitzer.org/winners/anthony-davis>
 - 18 Lanre, Bakare: »Barbican staff say it is ›institutionally racist‹ despite action plan«, in: *Guardian*, 10. Juni 2021, <https://www.theguardian.com/culture/2021/jun/10/barbican-staff-say-it-is-institutionally-racist-despite-action-plan>
 - 19 Durón, Maximiliano: »Bonaventure Soh Bejeng Ndikung to Lead Berlin's Haus der Kulturen der Welt«, in: *ARTnews*, 16. Juni 2021, <https://www.artnews.com/art-news/news/bonaventure-soh-bejeng-ndikung-director-haus-der-kulturen-der-welt-1234595924>
 - 20 <https://prsfoundation.com/power-up-evidence-of-need>
 - 21 »Wir müssen aufpassen, daß das, worauf es uns eigentlich ankommt, nicht in den Hintergrund gedrängt wird durch Dinge, die wir zwar auch lieben, die aber

- nicht im Mittelpunkt dessen stehen, was wir in Donaueschingen wollen.« Berendt, Joachim-Ernst (1996): »Jazz in Donaueschingen 1954-1994: Versuch eines Rückblicks«, in: *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen, Chronik, Tendenzen, Werkbesprechungen, mit Essays von Joachim-Ernst Berendt und Hermann Naber*. Hrsg.: Häusler, Josef, Kassel, Bärenreiter-Verlag, S. 409
- 22 Bernd Alois Zimmermann, Brief an Herbert Hübner, 17. Oktober 1954, zitiert in: Kisiedu, Harald (2020): *European Echoes: Jazz Experimentalism in Germany, 1950-1975*, Hofheim, Wolke Verlag, S. 91
- 23 <https://www.youtube.com/watch?v=sXFDPZk9Gfs>
- 24 <http://www.newmusicostrava.cz/en/ostrava-days>
- 25 Berendt, Joachim-Ernst (1996): *Jazz in Donaueschingen 1954-1994: Versuch eines Rückblicks*, S. 412
- 26 <https://www.youtube.com/watch?v=GLhn6nGQXGM>
- 27 <https://www.swr.de/swr-classic/donaueschinger-musiktage/programme/1976/-/id=2136962/did=3459938/nid=2136962/1lahrdf/index.html>
- 28 <https://www.ourdocuments.gov/doc.php?flash=false&doc=52>
- 29 <https://www.swr.de/swrclassic/donaueschinger-musiktage/event-swr-872.html>
- 30 Floyd Jr., Samuel A.; Zeck, Melanie; Ramsey, Guthrie (2017): *The Transformation of Black Music: The Rhythms, the Songs, and the Ships*, New York, Oxford University Press, S. 157
- 31 <https://omnia.sas.upenn.edu/story/afro-modernism-and-music>
- 32 Lewis, George E. (2020): »New Music Decolonization in Eight Difficult Steps«, in: *Outernational*, <https://www.van-outernational.com/lewis-en>
- 33 <https://www.penguinrandomhouse.com/books/565349/no-longer-at-ease-by-chinua-achebe>
- 34 Moses, A. Dirk: »Gedenkt endlich auch der Opfer kolonialer Gräueltaten!« in: *Die Zeit*, 14. Juli 2021, <https://www.zeit.de/2021/29/holocaust-singularitaet-dirk-moses-koloniale-verbrechen-historikerstreit>
- 35 Nyffeler, Max: »Festival Maerzmusik: Avantgarde weißer Machtkartelle«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. März 2021, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/festival-maerzmusik-sucht-den-black-sound-17263288.html>
- 36 <https://www.youtube.com/watch?v=MsnxYhFfXRc&t=770s>
- 37 <https://www.pulitzer.org/winners/tania-leon>
- 38 Brug, Manuel (2021): »Klassiker sind keine Kolonialisten«, in: *Die Welt*, 31. März 2021, <https://www.welt.de/kultur/plus229421873/Cancel-Culture-Klassiker-sind-keine-Kolonialisten.html>. Auch zu finden unter: Brug, Manuel (2021): »Schwarze Noten auf weißem Papier--Mozart auf den Index?«, 30. April 2021, <https://www.tonartmagazin.de/1056/Schwarze+Noten+auf+weissem+Papier+-+Mozart+auf+den+Index+tonart+magazin.html>
- 39 Coates, Ta-Nehisi: »Tolstoy Is the Tolstoy of the Zulus«, in: *The Atlantic*, 20. August 2013, <https://www.theatlantic.com/international/archive/2013/08/tolstoy-is-the-tolstoy-of-the-zulus/278789>
- 40 <https://nationalsawdust.org/thelog/2017/04/25/what-controversial-changes-at-harvard-means-for-music-in-the-university>
- 41 <https://www.theguardian.com/education/2021/jan/20/music-a-level-exam-board-wrong-drop-only-black-composer>

- 42 »Windrush generation: Who are they and why are they facing problems?«, in: *BBC News*, 31. Juli, 2020, <https://www.bbc.com/news/uk-43782241>
- 43 <https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/on-demand/2021/maerzmusik/afro-modernism.html>
- 44 Farago, Jason (2019): »Okwui Enwezor, Curator Who Remapped Art World, Dies at 55«, in: *New York Times*, 18. März 2019, <https://www.nytimes.com/2019/03/18/obituaries/okwui-enwezor-dead.html>

Hannah Kendalls Arbeit wurde von der *Sunday Times* als »komplex und gekonnt« bezeichnet. Werke sind u.a. *Disillusioned Dreamer* (2018), vom *San Francisco Chronicle* für ihr »reiches Innenleben« gewürdigt, sowie *The Knife of Dawn* (2016), eine Kammeroper, die wegen der klastrophobischen Darstellung des Gefängnisaufenthalts von Martin Carter, einem guyanischen politischen Aktivist, von Kritiker*innen gelobt wurde. Sie wurde 2020 an der Royal Opera House in London uraufgeführt. Ihre Werke werden ausgiebig und plattformübergreifend gespielt, von Ensembles wie dem London Symphony Orchestra, New York Philharmonic, Boston Symphony Orchestra, San Francisco Symphony, Ensemble Modern, und London Sinfonietta.

Der Musikwissenschaftler **Harald Kisiedu** hat an der Columbia University promoviert. Seine wissenschaftlichen Interessen sind u.a. Jazz als globales Phänomen, die Musik der afrikanischen Diaspora, Musik und Politik, und Wagner. Zu seinen Veröffentlichungen zählen Schriften über Peter Brötzmann, Ernst-Ludwig Petrowsky, Muhal Richard Abrams, über Jazz und Populärmusik im Konzentrationslager Theresienstadt sowie über schwarze Komponist*innen. Kisiedu ist auch Saxophonist und stand u.a. mit Branford Marsalis und Henry Grimes auf der Bühne. Er lehrt Jazzgeschichte und Jazzwissenschaft an der Hochschule Osnabrück. Sein Buch *European Echoes: Jazz Experimentalism in Germany, 1950-1975* erschien 2020 im Wolke Verlag.

Der Komponist, Musikwissenschaftler, technologische Künstler und Posaunist **George Lewis** ist Professor für amerikanische Musik an der Columbia University in New York. Er ist »Fellow of the American Academy of Arts and Sciences and the American Academy of Arts and Letters« und »Fellow of the British Academy«. Weiterhin wurde er ausgezeichnet mit dem MacArthur Fellowship, dem Guggenheim Fellowship und dem Doris Duke Artist Award. Zu seinen Büchern gehören *A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music* (University of Chicago Press, 2008) sowie das zweibändige *Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies* (Oxford University Press, 2016). Seine Kompositionen für Instrumente und Technik werden weltweit aufgeführt. Er ist Ehrendoktor an der University of Edinburgh, der New College of Florida, und der Harvard University.



Ist ›Dekolonisierung‹ zu einem *weißen* Wort geworden das benutzt wird, um Schwarze Kästchen anzukreuzen? Lee Walters

Lee Walters über die Komplexität und Aktualität der Dekolonisierung, die Schwierigkeit, darüber zu schreiben, und einen möglichen Ausweg.

Im Juli 2021 wurden auf der N3 mehr als zwei Dutzend Lastwagen in Brand gesteckt. Diese Nationalstraße ist die Hauptverkehrsader, die die Hafenstadt eThekweni (auch bekannt als Durban) mit Zentren im Landesinneren wie Johannesburg verbindet. Während sich Rettungskräfte um das Chaos kümmerten, wütete eine Reihe beispielloser Aufstände im Post-Apartheid-Südafrika durch mehrere Städte, von KwaZulu-Natal bis nach Johannesburg. Die visuellen und akustischen Bombardements der folgenden Tage waren unausweichlich. Sieht man einmal von den Banalitäten des politischen Übels ab, so haben die ›Plünderungen‹ ein Chaos offenbart: Südafrikas ökonomische Ungleichheiten. Seit den Tagen der Sklaverei, der Kolonialisierung und der legalen Apartheid ist Ungleichheit in diesem Land nicht neu. Es sind die Texturen der Reformen und die damit verbundene Gewalt, die den Anschein von Neuheit erwecken. In dieser Welt *[klammern]* wir, was wir fühlen. Bis das Zentrum überfließt.

[...Die Juli Aufstände waren wild...]

Lebensmittel-, Bekleidungs-, Haushaltsgeräte- und Elektrofachgeschäfte wurden auf jede erdenkliche Weise zerstört. Im Zuge dieser Revolte gegen Konzernmonarchien liegen jetzt Einkaufszentren und Lebensgrundlagen in Trümmern. Schätzungen zufolge starben bei den Unruhen mehr als 300 Menschen. Diese Zahl spiegelt die Todesfälle wider, die in direktem Zusammenhang mit den Unruhen stehen. Was jedoch unbekannt bleibt, ist die Zahl der indirekten Todesfälle – Fälle, in denen Menschen keinen Zugang zu medizinischer Hilfe, Versorgung oder Rettungsdiensten hatten, oder in denen sie unwissentlich zu ›Superspreadern‹ der Delta-Variante von COVID-19 wurden, die das Land verfolgen.

Seit den späten 1990er Jahren hat Südafrika ein rasantes Wachstum der ›Einkaufszentrums‹-Kultur erlebt. Die heutigen Unruhen, kombiniert mit den Beschränkungen aufgrund der dritten Welle von COVID, und den prekären Überlebensbedingungen in diesem Land, haben das neoliberale Versprechen des Konsums weitgehend

gestoppt. Dieses explosive Aufeinandertreffen hat darüber hinaus, zum Guten oder zum Schlechten, alle Hoffnungen und Möglichkeiten zunichte gemacht. Aber sie könnten auch den Raum geschaffen haben, um sich andere Möglichkeiten und um sich das Leben neu vorstellen zu können. Aus dieser Sicht stellen Trümmer und Verwüstung drängende Fragen an Künstler*innen und Kulturproduzent*innen. Jene könnten sich fragen:

Was und wie kann man Verwüstung und Tragödie kreativ neu interpretieren? Können die Reste des Chaos einem Wissensfragment, generativen Gegenimaginationen Ausdruck und Form verleihen? Und was könnten jene musikalischen Interventionen im gegenwärtigen Kontext bewirken?

Im Mai 2021 haben sich mehrere europäische Kulturinstitutionen zusammengetan, um ein zweiteiliges Online-Symposium für Klangkünstler*innen, Musiker*innen, Pädagog*innen, Forscher*innen, Festivalprogrammierer*innen und Kurator*innen unter dem Titel *What Does Freedom Sound Like?* zu veranstalten. Als Teil eines größeren *European-Curating-Diversity*-Projekts sollte die zweite Iteration im Mai unter anderem die Limitierungen von ›eurologischen Mustern‹ in Diskursen, die sich auf eine Beziehung zwischen Dekolonisierung und zeitgenössischer Musik beziehen, berücksichtigen.

Um diese Absichten zu demonstrieren, kooptierten die Organisator*innen ein beratendes Komitee, dem die Kulturschaffenden Du Yun, Memory Biwa, Candice Hopkins, meLê yamomo und diese Autorin angehörten. Wir diskutierten die oft volatile und risikoreiche Natur sowie die Wichtigkeit, die ›Dekolonisierungs‹-Debatten in afro-asiatischen Imaginationen annehmen. Und kurz darauf ersetzte *What does Freedom Sound Like?* den ursprünglichen thematischen Untertitel *Dekolonisierung zeitgenössischer Musik*. Diese Entscheidung ist aus zwei Gründen von Bedeutung: Diese Änderung situiert Klangkunst und Musik nicht nur in einem außermusikalischen, politischen Rahmen, sondern sie zwingt uns auch zu berücksichtigen und zu verstehen, wie bestehende Machtverhältnisse Künstler*innen und Institutionen beeinflussen — und die gesellschaftlichen Realitäten, in denen diese agieren und von welchen aus sie operieren. Für diejenigen, die mit Kultur innerhalb eines postkolonialen Schemas arbeiten, bedeutet dies, dass wir uns der verschiedenen Variationen der ›Situiertheit‹ bewusst bleiben. Mit anderen Worten, die Nähe zur europäischen Metropole oder wo sich (neue und doch nicht ganz so neue) kreative Zentren in der Postkolonie befinden, hat Einfluss darauf, wie wir in gesellschaftlichen Relationen auftreten.

[Es ist schon eine Weile her, seit ich mit europäischen Kolleg*innen zusammengearbeitet habe]

Es zeigte sich schnell, dass wir als gesellschaftliche Akteure, mit geteilten Möglichkeiten und sehr unterschiedlichen Geschichten ins Gespräch kamen. Was in diesem Fall offensichtlich war, ist, wie unsere Erfahrungen in der Postkolonie oder

Post-Apartheid, wie es in Südafrika der Fall ist, unweigerlich unsere konzeptionellen Formulierungen und praktischen Äußerungen darüber prägen, was es bedeutet, sich mit ›zeitgenössischer‹ oder ›moderner‹, oder sogar vielleicht ›postmoderner‹, Musik und Klängen zu beschäftigen. Diese Konfigurationen, die immer wieder aufs Neue auf Experimente und Improvisation zurückgreifen, sowie alle Klänge, die ›alternativ‹ zu einem ›westlichen‹ oder ›europäischen‹ Kanon stehen, zwingen uns ihre Situiertheit konsequent zu hinterfragen.

Darüber hinaus wäre es nachlässig zu ignorieren, was in der breiteren Gesellschaft passiert, und ihren Einfluss auf die Machtverhältnisse innerhalb der Felder, in denen Musik und Klang auftreten, auszuklammern: Ihr Schaffen von breiteren Befreiungskämpfen zu trennen, würde Musik und Klangkunst ahistorisch machen. Kurzum, Klangexperimente führen in ihrer Entstehung zu einer angenehmen Nähe, zu einem gewissen Gefühl der Auflösung – einer Entschlossenheit, die gleichzeitig dazu fähig ist zur Rückkehr zur ›Normalität‹ und, alternativ, zur Bekämpfung der globalen Strukturen gewaltsamer Ungleichheit.

Die Anerkennung dieser Komplexitäten ermöglicht es uns zu bedenken, wie persönliche und politische Erinnerungen und deren Formierung, spezifische Übersetzungen und Transformationen des Klanges beeinflussen. Es ist also auch eine Anerkennung dafür, inwieweit unterschiedliche Standpunkte spezifische Prägungen auf das Zuhören haben und was in Kunstinstitutionen und Kunstformen hinein transkribiert und verwoben wird. Unabhängig von dem Bedürfnis der Organizer*innen, das ›other‹ in ihre Präsentation von Klangkunstpraxis und Diskursen über dekoloniale kuratorische Prozesse einzubeziehen, kann man die Machtverhältnisse, welche oft gegen diese Ziele wirken, nicht ignorieren. Dies ist letztendlich der Stoff für kollaborative Versuche, die versuchen, das, was wir fühlen mit dem, was wir denken, zu verbinden.

Die von mir skizzierte Situation macht das Schreiben über Dekolonisierung nicht nur schwierig, sondern auch verzwickelt. Und wer mich (gut) kennt, weiß auch, dass ich nicht viel Wert auf Tricks lege. Es sei denn, es handelt sich um die Erinnerung an die Zauberkunststücke meines Vaters von früher oder an einen großartigen Straßenmagier, der den Überraschungsmoment findet und dadurch Freude hervorruft. Aber wie gesagt, ich halte nicht viel von Tricks. Dies führt mich zu einer beunruhigenden Tatsache: Über ›Dekolonisierung‹ zu schreiben ist eine schwierige und uneinige Angelegenheit.

[Dekolonisierung... Sollen wir die Harmonie zu ihr wiederherstellen, oder nicht?]

Ich stelle mir auch vor, dass das Denken, das sich mit Dekolonisierung befasst, oder das Denken durch ›Dekolonisierungs‹-Prozesse, sehr stark von bestimmten geografischen Orten abhängt und von diesen ausgeht, über und durch physische, psychische, intellektuelle und kreative Sinne. Walter Mignolos¹ Provokation der ›Grenz-Epistemologie‹ als Bedingung der ›Dekolonialität‹ wird hier zu einem

kritischen Marker, der sich mit der »Änderung der Gesprächsbedingungen und nicht nur ihres Inhalts« beschäftigt. Dies ist transformierend und daher entscheidend für jedes Denken einer zukünftigen Welt. Es besteht darauf, dass das Denken mit der affektiven Verwüstung der kolonialen Erfahrung, der neokolonialen Gewalt der imperialistischen kapitalistischen Expansion und der neoliberalen, globalen Apartheid rechnen muss.

Wie könnten wir demnach aus dieser Sicht in Gedanken fühlen? Wie können wir das, was wir fühlen mit dem was wir wissen, oder was wir zu wissen glaubten, und mit dem, was wir nicht wissen, in Beziehung setzen? Antikoloniale und anti-neokoloniale Liederbücher sind vollgestopft mit klanglichen Darstellungen dieser Formulierung: Variationen von *You Ain't Gonna Know Me ('Cos You Think You Know Me)*, komponiert von Mongezi Feza und aufgeführt von einer der größten improvisierenden Jazzbands Südafrikas, *The Blue Notes*, in den 1970er Jahren; oder das berühmte *Who No Know Go Know* von Fela Kuti und Africa 70; und Bob Marleys berühmte musikalische Phrasen wie »these sounds of freedom« und »who feels it knows it«.

Obschon es viele Beispiele gibt, werde ich mich hier nur auf ein neuinterpretierendes Klangbeispiel konzentrieren. *You Think You Know Me* ist ein Lied auf dem Album *Tolika Mtoliki*, welches am 16. Juli dieses Jahres von der Afro-Rock-Funk-Punk-Gruppe *The Brother Moves On* veröffentlicht wurde. Es schöpft aus der kraftvoll provokativen Quelle des Free Jazz, insbesondere vom Trompeter Mongezi Feza. In diesem jüngsten Werk der Gruppe präsentiert TBMO ein Stück, das von Trauer und Wut geprägt ist. In akustischer Prosa setzt sich das Stück mit allen möglichen sensorischen Spannungen auseinander, gefangen in einem Krieg zwischen kollektivem politischem Bewusstsein und der Wahrscheinlichkeit seiner Abwesenheit. Der melodische Refrain der Hörner, gespielt von Muhammad Dawjee am Tenorsaxofon und Mthunzi Mvubu am Altsaxofon, verkörpert eine klangliche Erinnerung an den anhaltenden Kampf, an die Tragödie, das heißt an den Krieg. Denn wie ihr melodischer Eingriff deutlich macht: Im Krieg gibt es keine Gewinner.

[Leid gewinnt Kriege... Wir wissen das]

Die metallische Konsistenz, die von Simphiwe Tshabalalas blitzschnellem Hi-Hat-Spiel erzeugt wird, und die rhythmische Dringlichkeit, die vom Bass von Ayanda Zalekile, der Gitarre von Zelizwe Mthembu und den Tasten von Bokani Dyer ausgeht, betonen die missliche Lage unserer Gesellschaft. In ihrer kombinierten Resonanz bleibt uns wenig Raum für Auflösung. Sie wird hier nahezu unmöglich. Dies ist Südafrika in seiner dialektischen Extremität. Jedes Gefühl der Gelassenheit ist ein ständiges Spiegelbild seines Gegenteils, des tödlichen, pulsierenden Medleys. Der Sound, der aus jeder einzelnen Klangphrase entsteht, die sich chaotisch zu *You Think You Know Me* zusammenfügt, spiegelt die Authentizität des Schwarzseins (prekär und arm) im heutigen Südafrika wider.

Der Text des Lieds, ein Gedicht von Siyabonga Mthembu und Thobeka Mthembu, ist auf dem sich verändernden Klangfundament aufgebaut. In rastlosen klanglichen und literarischen Skizzen wird der Wahnsinn als einzige Möglichkeit der Freiheit dargestellt, verstärkt durch den Wunsch, bei Verstand zu bleiben. Hier ist die Schleife »you think you know me« [»du denkst, du kennst mich«] lebendig, doch sie ähnelt dem Tod oder hallt bei Wiederholungen den Tod wieder. Hier bleibt das Ausmaß der Trauer und Enttäuschung spürbar. Die Wut des*der Sprechenden ist greifbar. Er macht diese historische Konstellation unhaltbar. Das Leben in dieser Welt, Südafrika, wird unerträglich... und doch, du, ja, du... »du denkst, du kennst mich!« Ein kurzer Blick in zwei der Strophen:

*You think you know me
You 5G fearing, liberation party cheering,
conspiracy theorist, vegan fascist,
purist, racist, classist, bigots that still run
with homophobic tendencies
You think you know me*

*Du denkst du kennst mich
Du 5G-Angst, Befreiungspartei-Jubel,
Verschwörungstheoretiker*in, vegane Faschist*in,
Purist*in, Rassist*in, Klassist*in, Fanatiker*in,
die immer noch mit homophoben Tendenzen
unterwegs sind
Du denkst du kennst mich*

*You think you know me
You think you know me
While you place Enoch Sontonga's prayer
next to Die Stem,² a Nazi war crime
next to a prayer, For God to save Africa,
maybe that's the problem,
God never saves Africa
You think you know me
You think you know me
You think you know me
You think you fucking know me,
that's the problem*

*Du denkst, du kennst mich
Du denkst, du kennst mich
Während du noch Sontongas Gebet
neben Die Stem platzierst, ein Nazi-Kriegsverbrechen
neben ein Gebet, dass Gott Afrika rettet,
vielleicht ist das das Problem,
Gott rettet Afrika nie
Du denkst du kennst mich
Du denkst du kennst mich
Du denkst du kennst mich
Du denkst du kennst mich, scheiße,
das ist das Problem*

In dieser (dritten Generation der) Interpretation von *You Think You Know Me* stehe ich vor einem klanglichen Sumpf. Während ich zuhöre, scheine ich im gleichen Zug losgelöst zu werden, in dem ich die Heftigkeit und Dringlichkeit, Freiheit zu schaffen, erkenne. Diese Interpretation erreicht dies in einem einzigen Schritt: Freiheit zu schaffen bedeutet, sich abseits, ›off‹ etablierter Beats und Routen zu bewegen. Dieses ›off‹ signalisiert Zeit, die nötig ist, um geistige und körperliche Räume zu öffnen, in denen klare Gedanken und Gefühle möglich sind.

In lyrischer Prosa bleibt scheinbar wenig Zeit zum Durchatmen. Ein nicht enden wollender Schwung, eine Unmöglichkeit, die nicht stillhalten kann, findet ein Echo in den autonomen Forderungen des Songs. An wen diese gerichtet sind, ist klar: Schluss mit deinem veganen Faschismus, weißes Südafrika; für deine Dummheit und Grausamkeit, gehen korrupte Politiker ins Gefängnis, denn wir können die Vergewaltigung von Frauen, Kindern und Land nicht ertragen. Für andere, einschließlich dieser Schriftstellerin, dessen Leben auf improvisatorischen Mitteln zum Überleben angewiesen ist, ist »Du denkst, du kennst mich« ein Anstoß darauf, sich mit der Tatsache auseinander zu setzen, dass Transformation eine innere Angelegenheit ist.

Wenn ich solche Musikstücke erneut anhöre, werde ich immer wieder daran erinnert, wie sich in der Klassenbildung veritable Formen von Rassendenken und Rassismus zeigen. Die Beispiele von Essen und Kunst geben einen klaren Einblick in die Funktionsweise dieser Formulierung. Meine Begründung in diesem Fall beruht darauf, dass sowohl Lebensmittel als auch Kunst Nahrungsquellen darstellen. Von wo aus ich schreibe, in Südafrika, ist Nahrung sowohl gut als auch schlecht. Nahrung ist umstritten. Nahrung ist, wie die Unruhen im Juli gezeigt haben, Krieg. Es wird sowohl als Krankheit und Last sowie als Recht auf ein gesundes Leben empfunden. Aber beide Positionen hängen vom eigenen Zugang zu Geld ab. Krankheiten in Südafrika hängen sehr stark mit der Ernährung zusammen, zu der wir gezwungen werden. Geld zu haben ist gleichbedeutend mit einem möglichen Kauf von (gesunden) Nahrungsmitteln; oder Land, oder Platz, um gutes Essen anzubauen.

Diese Realität hat zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Lebensmittelpolitik geführt. Podiumsteilnehmer*innen beim Online-Seminar *Centering African Feminism in Food Cultures and Politics*³ im Juli 2021 führten uns durch einige dieser Themen und was dabei auf dem Spiel steht. Ich werde hier einige hervorheben: Patricia MacFadden, Ökofeministin und Wissenschaftlerin, betonte die Ungleichheiten in Bezug auf Lebensmittel, die direkt aus der Art und Weise resultieren, wie Lebensmittelsysteme korporatisiert und monetarisiert werden. Für MacFadden sind es die wiederholten Leugnungen des Lebens und der Arbeit Schwarzafrikanischer Frauen, die den Kern dieser Situation bilden. Darüber hinaus erklärte die Vorsitzende der Frauenvereinigung *Rural Women's Assembly*, Mercia Andrews, wie die Juli-Unruhen im internationalen Kontext zu lesen sind, da sie nicht von Nahrungsmittelunruhen aus anderen Teilen der Welt, insbesondere Nigeria und Chile, getrennt werden können.

Die Gegenüberstellung von Kunst und Essen hilft uns aus dieser Sicht Einblicke in ihre Verbundenheit in dieser Phase der Entwicklung des Spätkapitalismus zu gewinnen, insbesondere unter den Bedingungen des neokolonialen und neoliberalen Patriarchats. Entlang dieses Kontinuums zeigt es, dass in der Freiheit zu klingen, Musik zu machen und zu hören, oder Lyrik zu schaffen und sich in den Beziehungen nach der Apartheid lebendig zu fühlen, anscheinend auch die Freiheit liegt, das Scheitern der Freiheit zu markieren. Bei den Essens-, Klang- und Lyrik-Experimenten, auf die ich mich hier stütze, sind der Preis und die Last der Freiheit

sehr hoch. Schwarz zu sein in dieser Welt, in Südafrika, und dementsprechend Afrikaner*in zu sein, in dieser Welt der Unternehmensglobalisierung, ist eine Tatsache der Unfreiheit.

Es ist in Bezug zu dieser Realität, dass ich gezwungen bin, zu fragen, worauf die heutige Faszination mit der ›Dekolonisierung‹ beruht. Es erscheint daher angebracht, sich mit Variationen der Verwendung dieses Konzepts auseinanderzusetzen. Dies fordert dann auch diejenigen auf, die sich als selbst als Kulturschaffende identifizieren, die Fähigkeit zu entwickeln, mit unserer Komplizenschaft in einem angeblich globalen ›Dekolonisierungs‹-Projekt zu rechnen. Eine solche Anerkennung verschafft uns nicht nur die Rückgewinnung des politischen Raums, sondern fordert uns auch auf, uns der möglichen und wahrscheinlichen Kommodifizierung des Konzepts zu stellen – damit wir nicht vergessen, wer und was die letztendlichen Gewinne aus diesen kommerziellen und monetären Austauschbeziehungen sichtbar und hörbar macht. In dieser Formulierung hat ›Dekolonisierung‹ eine Währung. Über ihre Art(en) und ihrem Maße kann ich nicht sicher sein.

Zum Beispiel wünscht sich ein Teil von mir, ich könnte auf das versprochene Honorar für die Präsentation dieser Worte verzichten, den jetzigen Redakteur*innen sagen, dass sie sich keine Sorgen um die Bezahlung machen müssen. Aber ich kann nicht. Denn auch wenn es bedeutet, dass der*die Finanzbeamt*in ein wenig Geld in Form von Steuern erhält, weiß ich, dass ich am Ende ein gewisses Einkommen haben werde, mit dem ich arbeiten kann. Das ist die Unmöglichkeit intellektueller Arbeit unter prekären Bedingungen. Die Früchte der eigenen Arbeit in dieser materiellen Welt sind oft bitter und nur selten – wenn überhaupt – süß; aber für immer werden sie durch sichtbare Formen und Zeichen geschärft, die an Finanzen oder deren Mangel hängen. Erleichterung und Unglaube bleiben spürbar; Wut und Groll, hartnäckig; und Schmerz und Freude immer ungewiss. Ein Cocktail aus zurückbleibenden Emotionen grübelt, spiegelt sich in Zahlen wider, die gleichzeitig tot und lebendig sind, wenn sie auf einem Kontoauszug sichtbar werden. Das Statement selbst nimmt verschiedene Formen an: Elektronische Post, Ausdrücke oder, in großer Not und Form, die offene Handfläche. Kann ich noch einen Tag, Monat, Jahr leben oder nicht? Kann ich in dieser beispiellosen Zeit leben?

Was könnte es in diesem Zusammenhang bedeuten ›zeitgenössische Musik zu dekolonisieren‹? Warum, – wie ich aus Kapstadt, Südafrika, schreibe – ruft solch ein Vorschlag ein erkennbares Maß an Skepsis hervor? So kann ich zum Beispiel aus dieser Geografie berichten, dass nicht mehr als eine Handvoll von Tausenden südafrikanischer Highschools Kunst als Abiturfach anbieten. Warum und wie ist dies möglich, wenn man die unschätzbare Rolle der Künste im Befreiungskampf dieses Landes bedenkt? Ist es erneut die Frage, wie der Neoliberalismus, in seinen illusionären und patriarchalen Codes, das Versprechen von Freiheit und Spiel, dass das Schaffen von Kunst, Kindern und Erwachsenen gleichermaßen, bieten sollte, beeinflusst? Maurizio Lazzarato⁴ greift über eine eurologische und biopolitische Analyse der Gouvernementalität hinaus und erinnert uns daran, dass

»[...] das Ziel neoliberaler Politik die Wiederherstellung der Macht des Kapitals, die Verteilung des Reichtums zu bestimmen und das Unternehmen als dominierende Form zu etablieren ist; dies erfordert, dass sie die Gesellschaft als Ganzes für einen grundlegenden Wiederaufbau ansetzt und neue Mechanismen zur Kontrolle des individuellen Verhaltens einführt.«

Aus dieser Sicht scheint bei den internen und externen Elementen der Dekolonisierung viel auf dem Spiel zu stehen. Wie und in welchem Ausmaß wirkt sich eine solche Rekonstruktion und Kontrolle auf das aus, was ich als Mensch wünsche? Die Anweisung ›Dekolonisiert Euch!‹ als Prozess nimmt scheinbar ein Aussehen und ein Gefühl an, das berühren kann, das riechen kann, das seine Unzulänglichkeiten und Möglichkeiten artikulieren kann. Der Punkt ist jedoch, ob ich diese aus dem Ort und Raum, in dem ich lebe, artikulieren kann oder nicht. Kann ich artikulieren, was Dekolonisierung für mich oder jeden, der Musik macht, spielt oder hört, ausdrückt – aus gleichzeitig weit entfernten Geographien, aber gelenkt und abhängig von den unberechenbaren Wendungen des globalen Kapitals. Wie bewegt sich die Dekolonisierung in und durch diese komplexe Konstellation? Tanzt es mit dem Kapital? Oder streckt es seine Hand aus und bewegt sich durch das Reale? Wohin könnte es führen? Fördert es Öffnungen und Relationen? Oder führt es zu einem überwältigenden Gefühl von Angst und Abschottung, das die sensorischen Möglichkeiten kurzschließt und abschaltet?

Ich kann mir vorstellen, dass jene Entscheidungen, die jetzt, in diesem heiklen Moment getroffen werden, die Formen, welche die Dekolonisierung annimmt, bestimmen werden. Es stellt sich also die fundamentale und unvermeidliche Frage, wer hinter diesen Artikulationen der Dekolonisierung steht. Was können wir aus dem Prozess der Dekolonisation als konzeptionelle Methode und Praxis lernen? Darüber hinaus, was ist dieser ganze Aufruhr aus Europa, diese scheinbar dringende Notwendigkeit, die ›Vielfalt‹ anzuerkennen; zu ›dekolonisieren‹; ›Menschenrechte‹ zu fördern? Für wen ist diese Dringlichkeit? Wieso? Und warum jetzt?

[Die Juli Aufstände waren wild; ist Dekolonisierung weiß geworden?

Ist es zurück und schwarz?

Ist es ein Echo liberaler Reformen?

Worüber? [what about]]

Bevor ich irgendwelche Annäherungen oder Antworten auf diese Fragen versuche, möchte ich einen Schritt zurücktreten. Ich habe das Gefühl, dass man sich mit dieser Frage nicht beschäftigen kann, wenn man sich nicht auch mit der Frage beschäftigt, wie die Musik überhaupt kolonisiert wurde. Explizit sind Begriffe, die sich auf Identität, Fragment und Form beziehen – nicht zu verwechseln mit Stilen, Genres oder Arten des Musizierens, des Hörens und der Bewegung zur Musik. Diese Eigenschaften und Potenziale der Musik machen Mittel möglich zur Beseiti-

gung der Macht kolonialer Vorstellungen und Weltanschauungen und machen gleichzeitig auch darauf aufmerksam, was Dekolonisierung nicht tut. Implizit sind hier Fragen dazu, was die Wissensproduktion, in einem kontinuierlichen Prozess der Dekolonisierung, in einer Zeit der globalen Apartheid und der globalen Finanzwelt, bestimmt.

Was sollen wir also in dieser Hinsicht mit den irreversiblen Gründungsprinzipien des Kolonialismus, den verbleibenden Wiederholungen, die in ihrer Beharrlichkeit Kategorien der Kategorisierung, Klassifizierung und Funktion aufzwingen, verfahren? Dies ist für mich eine wichtige Frage. In der Musik geht es nicht mehr um Äußerungen von Gleichheit, Anerkennung oder Differenzen (als Öffnungen). Wäre dies der Fall, würden sich Musik und Klang nicht – wie die vorliegende Diskussion zeigt – um die eigene Achse drehen, und sich dabei in Richtung einer externen Perspektive neigen. Denn von dieser externen Ansicht aus wären Musik und Klang, wie so oft, von einer langanhaltenden Wirkung kolonialer Versäumnisse geprägt: wie Fehlinterpretation, Fehleinschätzung, Missverständnis, Misogynie, Missmanagement usw. und würden weiterhin die inneren Aussagen und Provokationen, die aus internen emanzipatorischen Ausdrucksformen hervorkommen, als ›other‹ darstellen.

Diese Aussagen implizieren, dass die Produktion von epistemologischem und musikwissenschaftlichem Wissen Öffnungen zu generativen Auseinandersetzungen sind. Das bedeutet, dass die Klänge, Bilder und Bewegungen, die für die Umgebungen, in denen sie entstehen, spezifisch sind, in gegenseitiger Beziehung zueinander stehen müssen und nicht unterdrückt werden dürfen. Auf dieser Grundlage erkennen wir die Bedeutung von Spezifikation und wie jene in Beziehung zu dem stehen, was ›anderswo‹ auf dem Planeten geschieht. Dies ist Bewegung als dialogischer Prozess, über die zuvor erwähnten Geografien hinweg. Auf dieser Grundlage muss man davon ausgehen, dass ein verkörperter Standpunkt Klänge erzeugt und so seine Form der Freiheit bewegt oder imaginiert. Hier kann uns die ›afrologische‹ Perspektive von George E. Lewis⁵ eines starken Gegenbildes behelfen.

»[...] Meine Konstruktion von ›afrologischer‹ und ›eurologischer‹ Systeme improvisativer Musikalität, bezieht sich auf soziale und kulturelle Verortung und wird hier eher als historisch emergent denn als ethnisch wesentlich theoretisiert, wodurch die Realität der transkulturellen und transrassischen Kommunikation zwischen Improvisatoren berücksichtigt wird...Meine Konstruktionen Versuchen nicht ethnische Zugehörigkeit oder Rasse abzugrenzen, obwohl sie darauf ausgerichtet sind sicherzustellen, dass der Realität der ethnischen oder rassischen Komponente einer historisch aufstrebenden soziomusikalischen Gruppe direkt und ehrlich begegnet werden muss.«

Wie geht man dann mit den Auswirkungen der Kolonisation um, in einem Moment, der von neuen Formen globaler Apartheid durchdrungen ist? Im Geiste und Wunsch nach gemeinsamer Solidarität überlasse ich es unseren europäischen

Mitarbeiter*innen, Antworten auf diese Frage zu finden. Erlauben Sie mir jedoch, in dem mir hier zur Verfügung stehenden Raum kleine Ansatzpunkte und mögliche Interventionen aufzuzählen: Ein visuelles digitales Pamphlet zu entwickeln, das Musikinstrumente mit außereuropäischem Ursprung illustriert. Sorgen Sie dafür, dass die Grenz- und Sicherheitsbeamten Ihres Landes die Liste griffbereit haben. In der Tat, sorgen Sie dafür, dass die Liste viral geht. Das digitale Format ermöglicht sogar regelmäßige Aktualisierungen. Innovation ist echt. Setzen Sie sich auf und hinter der Bühne für die Rechte und die Anerkennung aller Einwanderer und Geflüchteten ein; geben Sie ihnen, ihrer Musik und ihrer Kunst einen Raum. Greifen Sie ein. Erstellen Sie unabhängige digitale Archive, um den Zugang zur Geschichte von afroasiatischen, südamerikanischen und allen indigenen Völkern zu erleichtern, die dann auch von indigenen und kolonisierten Völkern genutzt werden können. Und wenn Sie sich vergewissern, denken Sie daran, sich für eine effiziente Bandbreite für alle einzusetzen. Zu guter Letzt ist es entscheidend, dass Sie sich Rassismus, wo und wann immer Sie ihn sehen, hören, berühren oder auch nur den kleinsten Hauch seiner Präsenz und Hässlichkeit spüren, entgegenstellen.

Hinsichtlich der Frage, ob die »Dekolonisierung« weißgewaschen wurde oder nicht, wird dem*der Leser*in von nun an empfohlen, genau dies herauszufinden. Ich bitte den*die Leser*in, das Spektrum der Gewalt anzuerkennen, mit dem die Meisten auf dieser Welt konfrontiert sind. Denken ist die Arbeit der Leser*innen: Arbeiten bedeutet sich auf Nahrung zu verlassen. Genährt zu sein bedeutet sich lebendig zu fühlen.

Übersetzt aus dem Englischen von Jessie Cox

-
- 1 Mignolo, Walter D. (2011): »Geopolitics of Sensing and Knowing: On (de)Coloniality, Border Thinking and Epistemic Disobedience«, in: *Postcolonial Studies* 14, (3), S. 273–83
 - 2 Die Nationalhymne des demokratischen Südafrikas ist »eine gekürzte, kombinierte Version von *Nkosi Sikelel iAfrika* und *The Call of South Africa*«. Enoch Sontonga komponierte die erste Hymne, die übersetzt »Gott segne Afrika« heißt, im Jahr 1897. *Die Stem* (Die Stimme), eine Afrikaans-Version des letzteren, wurde 1957 zur Nationalhymne des Apartheid-Südafrika. <https://www.sahistory.org.za/article/national-anthem>
 - 3 Das Critical Food Studies Knowledge Commons Projekt veranstaltete das Seminar, das einem Cyberangriff ausgesetzt war. <https://www.criticalfoodstudies.co.za>
 - 4 Lazzarato, Maurizio (2009): »Neoliberalism in Action: Inequality, Insecurity and the Reconstitution of the Social«, in: *Theory Culture and Society*, 26:6, S. 109–133
 - 5 Lewis, George E. (1996): »Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives«, in: *Black Music Research Journal*, 16:1, S. 91–122

Lee Walters promoviert zum Thema Arbeitsdynamik und Subjektbildung in der südafrikanischen Kulturindustrie in der Fakultät für Frauen- und Geschlechterstudien der University of the Western Cape. Walters ist außerdem Stipendiatin am UWC Centre for Humanities Research. Sie war in verschiedenen Kunstinstitutionen als Kuratorin und Managerin tätig, darunter Pro Helvetia Swiss Arts Council, Southern Africa, und UJ Arts an der Universität Johannesburg. Im Jahr 2021 war Lee als Gastwissenschaftlerin in virtueller Residenz am Interdisciplinary Center for Global Change der University of Minnesota tätig.



Wie man Ohrendreck entfernt

Elaine Mitchener

Die Sängerin und Performerin Elaine Mitchener erklärt in einem Essay, wie man vor seiner eigenen Tür kehrt, die längst nötige Auseinandersetzung sucht und sich gleichzeitig kindliche Offenheit bewahrt.

»Der Kampf unseres neuen Jahrtausends wird derjenige sein zwischen dem fortwährenden Imperativ, das Wohlergehen unserer gegenwärtigen ethnoklassischen (d.h. westlich-bürgerlichen) Konzeption des Menschen zu sichern, der sich selbst überrepräsentiert, als wäre er der Mensch selbst, und dem der Sicherung des Wohlergehens und damit der vollen kognitiven und verhaltensmäßigen Autonomie der menschlichen Spezies selbst/unseres Selbst.«

– Sylvia Wynter, 2006.¹

Als ich gebeten wurde, über die Frage der Dekolonisierung in der westlichen ›Kunst‹-Musik nachzudenken und schriftlich zu antworten, dachte ich, dass es mir nicht allzu schwer fallen würde. Tatsächlich hat es sich als eine Herausforderung herausgestellt, denn ich bin Interpretin, keine Schriftstellerin oder Essayistin. Ich habe auch ein Problem mit dem Wort ›Dekolonisierung‹, das in diesem Zusammenhang verwendet wird, weil so viele Reaktionen darauf eher negativ sind, anstatt die Universalität der klassischen Musik zu feiern.

Ich habe beschlossen, diese Gelegenheit zu nutzen, um auf andere Weise einige persönliche Ideen und Gefühle zu diesem aktuellen Thema zum Ausdruck zu bringen. Es existiert nach wie vor ein aktives Eingeständnis *von* und den Wunsch *nach* Veränderung, um Ungleichheiten, das Schweigen darum und generelle Vorurteile in der westlichen klassischen Musik zu beseitigen. In den letzten fünf Jahren lag der Schwerpunkt auf der Unterrepräsentation von Komponistinnen, was zu vielen hitzigen Debatten, Versprechungen einer 50/50-Programmierung und dem Verdacht geführt hat, dass die Qualität unter der Anpassung an Quoten leidet. Im Jahr 2015 schrieb Damian Thompson, Mitherausgeber des *Spectator*, einen Artikel mit der Überschrift »Es gibt einen guten Grund, warum es keine großen Komponistinnen gibt.«² Ob man mit ihm übereinstimmt oder nicht, es gibt keinen guten Grund, warum wir immer noch der Musik mittelmäßiger weißer männlicher Komponisten

ausgesetzt sind, die nach wie vor mehrheitlich den Äther und die Konzertprogramme beherrschen. Komponistinnen wollen als ›Komponistinnen‹ akzeptiert und nicht in eine Schublade gesteckt werden. Die gleichen Aspekte betreffen Komponist*innen und Performer*innen, die BIPOC – Black, Indigenous and People of Colour sind. Wir wollen nicht in eine Schublade gesteckt werden; was wir wollen, ist Chancengleichheit. Doch bevor Sie nun Ihre Verteidigung hochfahren gegen das, was Sie für einen weiteren ›Angriff‹ auf Bach, Mozart, Beethoven und ihre Freunde halten, möchte ich Sie bitten, innezuhalten und nachzudenken. Denken Sie darüber nach, was Sie verteidigen – und warum.

»Eine Zivilisation, die sich als unfähig erweist, die von ihr geschaffenen Probleme zu lösen, ist eine dekadente Zivilisation. Eine Zivilisation, die sich entscheidet, die Augen vor ihren wichtigsten Problemen zu verschließen, ist eine angeschlagene Zivilisation. Eine Zivilisation, die ihre Prinzipien für Betrug und Täuschung nutzt, ist eine sterbende Zivilisation.«³
– Aimé Césaire, *Discourse on Colonialism* (1950)

»Schwarze Menschen auf der ganzen Welt sind von westlichen Menschen zu jahrhundertlangem Schweigen verurteilt worden... Es ist Zeit für sie zu sprechen. Die westlichen Menschen haben ihre eigene Geschichte geschrieben, als wäre sie die Geschichte der gesamten Menschheit.«⁴
– John Oliver Killens

Veränderungen können nicht stattfinden, ohne die Wahrheit der bestehenden Probleme anzuerkennen, herauszufinden, warum sie existieren, und darüber nachzudenken, wie wir zusammenarbeiten können, um positive Veränderungen zu bewirken. Im Bereich der klassischen Musik müssen die verschiedenen Organisationen ihre Selbstverleugnung überwinden und akzeptieren, dass sie ein Problem mit dem haben, was ich ›Ohrendreck‹ nennen möchte. Es kann schwer zu identifizieren sein, denn wie bei allen Hörproblemen beginnt die Dumpfheit nur allmählich und kann jahrelang unbemerkt bleiben. Dieses hartnäckige Ohrendreck hat sich gebildet, nachdem man jahrelang gelehrt und geglaubt hat, dass die westeuropäische klassische Musik der Inbegriff und die Apotheose der musikalischen Exzellenz ist, an der alle andere Musik zu messen ist. Alles, was außerhalb des Kanons der westlichen klassischen Musik liegt, ist ein Zusatz, exotisch und ohne intellektuelle Grundlage. Diese rückständige, reduktionistische Sichtweise ist gefährlich und hat die Programmgestaltung von Festivals und Konzerten, Musiklehrpläne usw. schon zu lange dominiert. Das Resultat ist eine Verengung der Erfahrungen mit der Klangwelt. Diese lang gehegten Ansichten untermauern die Vorstellung von musikalischen Hierarchien und dienen dazu, alles oder jeden zu untergraben, der nicht so aussieht oder ›klingt‹ wie gewohnt. Jeder Versuch, Werke, die normalerweise ›außerhalb‹ des Kanons verortet werden, in ein Programm aufzunehmen, birgt das Risiko, sowohl bei den Spieler*innen als auch beim Publikum große Unruhe auszulösen. An diesem Punkt ist das Ohrendreckproblem so schwerwiegend, dass die Betroffenen unfähig zu sein scheinen, etwas anderes zu hören,

und – schlimmer noch – Angst haben, es entfernen zu lassen, weil diese neuen Klänge ihre Sinne völlig überwältigen und sie ihrer vermeintlichen musikalischen Überlegenheit berauben könnten – zusammen mit den Machtstrukturen, die ihren Anspruch erst ermöglicht haben.

Als Musikerin, die in westlicher klassischer Musik ausgebildet wurde, die aber auch mit einem Fuß fest in der brillanten und wunderbaren Musik meines Schwarz-britisch-afrikanisch-karibischen kulturellen Erbes steht, habe ich nie Hilfe gebraucht, um all diese musikalischen Unterschiede miteinander in Einklang zu bringen. Es gibt keine musikalischen Hierarchien. Ich interessiere mich für Musik, die meine Vorstellungskraft anregt, zu der ich eine emotionale Reaktion haben kann und die mir eine Erfahrung beschert, die nach dem ersten Hören weiter wirkt. All das ist subjektiv, das ist mir bewusst und das ist auch gut so. Was ich damit ausdrücken will, ist, dass es sich für mich natürlich anfühlt von (und ich bleibe an der Stelle relativ im Mainstream verhaftet) J. S. Bach zu Burning Spear zu Diamanda Galás zu Umm Kulthum zu Christian Wolff zu The Specials zu springen; von The Fall zu Liza Lim zu Jimi Hendrix (die übrigens beide ein Stück namens *Voodoo Child* haben). Ich könnte die Liste fortsetzen und ich lerne auch immer noch. Ich lerne von anderen, die ebenso musikalisch neugierig sind und die Bewunderung für all dieser Klänge teilen. Vielleicht nicken Sie jetzt zustimmend, was toll ist, aber was machen wir mit dieser gleichberechtigten musikalischen Erfahrung?

Taten sprechen lauter als Worte

Am 2. Juni 2020, dem *#BlackoutTuesday*, posteten Millionen Menschen auf den Sozialen Netzwerken schwarze Quadrate als Solidaritätsbekundung mit dem Kampf für soziale Gerechtigkeit im Zusammenhang mit dem Mord an George Floyd, Breonna Taylor und Ahmaud Arbery. Westliche Institutionen für klassische Musik, mitgerissen vom Moment und gezwungen, Geschehnisse des realen Lebens zu konfrontieren, zogen ihren Kopf aus dem Boden und schüttelten den Sand aus den vormals verstopften Ohren, um via sozialer Medien schwarze Quadrate zu teilen, Schweigeminuten abzuhalten, die entsprechenden Hashtags zu platzieren und ihre aufrichtige Loyalität zu bekunden.

Diese öffentlichen Gesten der Unterstützung für ›BLM – Black Lives Matter‹ wurde mit viel Skepsis und hochgezogenen Augenbrauen von denjenigen begleitet, die viele Jahre im Umfeld der westlichen klassischen Musik gearbeitet haben. Und seien wir ganz ehrlich: Viele weiße Kolleg*innen aus dem Bereich der klassischen Musik haben im Januar 2020 noch nicht über die Problematik rassistischer Vorurteile, der Ungleichheit und der mangelnden Repräsentation in der Programmgestaltung nachgedacht. Nach dem 2. Juni 2020, als das Thema nun ganz oben auf der Tagesordnung stand, gab es viel Händeringen und den Ruf nach Zeit zum Nachdenken, Lernen und Verändern.

Diese Aufmerksamkeit hat dazu geführt, dass Musikhochschulen, Kunstorganisationen, Konzertorte und Opernhäuser auf der ganzen Welt einen ernsthaften Blick

auf das richten müssen, was sie in der Vergangenheit zu lange ignoriert haben. Jetzt müssen sie überlegen, wie sie jetzt mit ihren Lehrplänen und sonstigen Programmen umgehen müssen, um Arbeiten zu präsentieren, die die Bandbreite der reichhaltigen und vielfältigen musikalischen Stimmen in der klassischen Musik von heute abbilden. Wie können die Institutionen diese Stimmen stärker repräsentieren? Wie können die Institutionen die Dekolonisierung der klassischen Musik annehmen und ermöglichen, dass sich das Genre zum Wohle aller öffnet?

Es reicht nicht aus, ein paar neue Werke ins Programm zu quetschen und damit einen Haken an die Sache zu machen. Wir müssen komplett ehrlich sein, denn damit diese Veränderungen effektiv sind, müssen sie Bedeutung haben – und das verlangt ein hohes Maß an Selbstreflektion und Demut. Es wird immer Widerstände gegen neue Ideen und die Notwendigkeit für Veränderung geben. Und es wird viele Stimmen geben, die nicht einverstanden sind und die aktiv daran arbeiten, den Status Quo unangetastet und unhinterfragt zu lassen, aber wir sollten diese Andersdenkenden nicht zu Hindernissen für den Fortschritt werden lassen. Tatsächlich müssen wir sie überrumpeln.

»Die Universalität liegt in der Entscheidung, den gegenseitigen Relativismus verschiedener Kulturen anzuerkennen und zu akzeptieren, sobald der koloniale Status unwiederruflich ausgeschlossen ist.«⁵
– Frantz Fanon

Ich würde also gerne vorschlagen, dass wir damit anfangen, die absurde Vorstellung von ›genialen‹ Komponist*innen/Künstler*innen/Künstlerischen Leiter*innen, etc. pp. zu verbannen. Entlasten wir diese Individuen von den schweren Aufgaben, die ihren genialen Schultern auferlegt wurden und ersetzen sie mit ›Zusammenarbeit‹. Wenn wir zusammenarbeiten, beziehen wir die Expertise von allen Beteiligten mit ein und erweitern damit automatisch den Kreis der künstlerischen Erfahrung. Wie ist es mit Positions- und Stellenbeschreibungen? Was sagt so ein Titel aus? Ich verstehe, warum sie in großen Organisationen notwendig sind, aber ein*e künstlerische*r Leiter*in zu sein bedeutet nicht automatisch, dass man über die besten Ideen verfügt – geschweige denn die besten Führungsqualitäten. In meiner Erfahrung haben die besten Direktor*innen keine Angst davor, Meinungen oder Ratschläge von ihren Kolleg*innen einzuholen; sie würden die Ideen ihrer Kolleg*innen öffentlich kenntlich machen; und wenn sie in schwierigen Zeiten gefordert sind, übernehmen sie die Verantwortung für die Kritik und teilen den ›Ruhm‹ mit dem Team. Tiefe Arbeit. Innere Arbeit. Tiefe Arbeit. Innere Arbeit. Innhalten und nachdenken:

Übung: ›Kindliches‹ Verhalten

Lassen Sie uns die Uhr zurückdrehen und uns für einen Moment ›kindlich‹ verhalten. Kinder sind völlig sorglos. Sie sind wissbegierig und haben keine Angst davor, zuzugeben, dass sie etwas nicht verstehen oder Hilfe benötigen. Wenn sie Musik hören, reagieren sie darauf unmittelbar, direkt und aufrichtig. Mit anderen Worten:

sie drücken aus was sie mögen und was sie nicht mögen. Analyse und sogenannte ›tiefere‹ Fragen danach, ob Musik gut ist oder schlecht, kulturell aneignend, kolonisiert/dekolonisiert, usw., sind keine Hindernisse für das pure Vergnügen am Hörerlebnis. Die Musik, die sie erfahren, erfahren sie als Sache an sich. Eine ›kindliche‹ Herangehensweise an das Hören kann ein Portal zu unglaublichen musikalischen Reisen sein. Also: Seien Sie kindlich.

Übung: Das könnte weh tun

»Scheiß' auf klassische Musik«: diese vier Worte eines Freundes haben mich für eine Weile aus dem Konzept gebracht. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte ich selbst nicht realisiert, dass ich das Genre auf einen sehr hohen Sockel gestellt hatte. Ich war stolz darauf, keinen ›Entweder/Oder‹-Zugang zu Musik zu haben und alle Musik als egalitär und gleichgestellt zu betrachten. Trotzdem fühlte sich »scheiß' auf klassische Musik« wie ein Angriff an. Das führte mich zu viel Selbstreflexion darüber, ›warum‹ ich die Notwendigkeit empfand diese Institution zu verteidigen, die gebaut ist auf Kolonisierung, Imperialismus, Eroberung und aggressiver Globalisierung auf Kosten indigener Kulturen. Diese Institution ist nicht zu verteidigen. Zusätzlich nimmt die Bedeutung und Relevanz von westlicher klassischer Musik zunehmend ab, ein Trend, der anhalten wird solange diejenigen in einflussreichen Positionen weiterhin keine anderen Stimmen im Kanon sichtbar werden lassen und es nicht schaffen, einen neuen Kanon aufzubauen, der an das 21. Jahrhundert anschließt.

Die Gegenbewegung gegen die Dekolonisierung der klassischen Musik gibt es nun schon seit einiger Zeit. Dahinter steckt ein Missverständnis darüber, was Dekolonisierung eigentlich bedeutet sowie die Angst vor einem vermeintlich notwendigen ›Jahr Null‹ für die westliche klassische Musik. Diese Situation wird befeuert von alarmistischen Diskussionsbeiträgen in den Medien, die ihr Bestes dafür tun, das Feuer gegen die ›Sprech- und Denkverbote‹ der politischen Korrektheit am Brennen zu halten. Ein Beispiel: »Musikalische Notation wurde von Oxford-Professor*innen als ›kolonialistisch‹ bezeichnet, weil sie hofften, damit einen weniger starken Fokus auf die weiße europäische Kultur zu legen.«⁶ Das war keineswegs erfolgreich.

Was kann also getan werden?

Wir brauchen eine Plattform für Veränderung. Und welche bessere Plattform kann es geben als die Bühne? Künstler*innen und Komponist*innen: Werdet euch eurer Privilegien bewusst und nutzt die damit zusammenhängenden Möglichkeiten, um einen positiven Wandel auszulösen. Künstlerische Leiter*innen und Kurator*innen: Werdet euch eurer Privilegien und eurer Egos bewusst und vertraut den Ideen und Vorschlägen der Künstler*innen, die ihr einladet. Unterstützt sie in ihren Vorhaben. Lasst euch nicht von der Angst vor Verkaufszahlen, leeren Sitzplätzen oder verstimmten Gönner*innen an das Fegefeuer von durchschnittlichen, mittelmäßigen, immer gleichen Programmen ketten. Damit beziehe ich mich nicht auf den Mainstream-Kanon, es geht ebenso um das Repertoire zeitgenössischer neuer

Musik. Und bevor Sie jetzt widersprechen: Ich lasse Julius Eastman explizit außen vor, weil er sich nach mehr als 30 Jahren in der Wüste seinen Platz in der Neue-Musik-Familie wahrlich verdient hat (ein Lob an der Stelle an diejenigen, die sich für ihn eingesetzt haben, lange bevor er ›in Mode‹ kam – ihr wisst, wer ihr seid!). »Was können wir ins Programm nehmen, das kein Werkauftrag ist und trotzdem zeigt, dass wir ›woke‹ sind?«, ist der verzweifelte Ruf, auf den ich antworte: Stellt Nachforschungen an, recherchiert und fragt nach Rat. Macht euch an die Arbeit.

Ein Beispiel aus den Archiven:

Hans Werner Henze komponierte *El Cimarrón* während seines Aufenthalts in Kuba 1969-70 nach der Lektüre von Miguel Barnets *Autobiographie eines geflohenen Sklaven* über Esteban Montejo. Montejo wurde in Kuba in die Sklaverei geboren und konnte schließlich fliehen. Er war außerdem Veteran des kubanischen Unabhängigkeitskrieges. *El Cimarrón* wurde 1970 in Berlin uraufgeführt. Beteiligt waren der afro-amerikanische Avantgarde-Bariton William Pearson als El Cimarrón sowie die Solisten Karlheinz Zöllner (Flöte), Leo Brouwer (Gitarre) und Stomu Yamash'ta (Schlagzeug), unter der Leitung des Komponisten selbst. Zu meiner Überraschung fand ich heraus, dass die Premiere in Großbritannien im Juni 1970 beim Aldeburgh Festival mit der gleichen Besetzung stattfand. Diese Information ist von großer Bedeutung für das Erbe und das Verständnis dafür, wie Künstler*innen mit Unterstützung von Institutionen an der Dekolonisierung der Musik arbeiten können und gearbeitet haben. Ich verstehe nicht, warum *El Cimarrón* nicht häufiger aufgeführt wird. Das Stück wurde 2019 mit Davóne Tines (Bassbariton) in der Titelrolle wiederbelebt – als Teil einer von der Sopranistin Julia Bullock kuratierten Reihe während ihrer eine Saison dauernden Residenz an der MET. Wie Henze und Pearson vor ihnen, sind Bullock und Tines Künstler*innen, die ihr Privileg auf eine effektive Art nutzbar machen, um politische Arbeiten zu präsentieren und den Kanon zu hinterfragen, ohne das Gefühl zu haben, sich für ihre Wahl entschuldigen zu müssen.

Natürlich ist Henze nicht der einzige Komponist, der sich in seiner Musik frei politisch geäußert hat, aber ich führe sein Werk als Beispiel eines weißen Komponisten an, dessen »künstlerisches Credo war, dass Musik etwas über menschliche Emotionen zu sagen hat und zur Gesellschaft unserer Zeit beitragen kann.«⁷ In einem Gespräch mit George E. Lewis sprach Georg Friedrich Haas über sein Stück *I Can't Breathe* von 2014, das er als direkte Reaktion auf die Tötung von Eric Garner durch die Polizei in New York komponiert hatte: »... es ist nicht meine Aufgabe, auf den Straßen zu protestieren. Es ist meine Aufgabe, in der Kunst zu protestieren.«⁸ Mit anderen Worten: man muss nicht selbst BIPOC sein, um rassistische Diskriminierung anzuprangern.

Ein Hinweis an Menschen, die Werkaufträge vergeben: Die Lebenserfahrung von BIPOC Komponist*innen ist ebenso reich und vielfältig wie diejenige von weißen Komponist*innen, und generell sollte Komponist*innen Raum für kreativen Ausdruck gelassen werden. Ist dies gegeben, hat das Publikum die Möglichkeit,

sich mit den Werken an sich direkt auseinanderzusetzen, ohne den Stress:
 ›versteckte Bedeutungen/Botschaften‹ des*der [hier Ethnizität einfügen]
 Komponist*in zu entschlüsseln

- das Stück ›falsch‹ zu verstehen
- sich aufgrund als unangenehm empfundener Themenauswahl ›unwohl‹ zu fühlen.
- Nur als Nebengedanke: ich frage mich, ob die oben genannten Stücke von Henze und Haas auch in Auftrag gegeben worden wären, wenn die Komponisten BIPOC wären?

Kehren wir zu William Pearson zurück, dem Bariton der die Hauptrolle in *El Cimarrón* gesungen hat: Wie sein Kollege und Kollaborationspartner Ben Patterson hatte er eine solide Karriere, hauptsächlich in Europa. Peinlicherweise waren mir die Arbeiten der beiden während meiner Studienzeit in der Musikhochschule völlig unbekannt, und auch 2021 bleiben sie weitgehend unbeachtet. Das weiß ich aus meiner eigenen Unterrichtserfahrung an der Musikhochschule. Es ist natürlich unmöglich, alles zu wissen, aber es gibt keine Entschuldigung für musikalische Agnosie. Keiner der beiden Künstler war eine Randerscheinung in der zeitgenössischen Neue-Musik-Szene ihrer Zeit: Patterson (gestorben 2016) war einer der Gründer der Fluxus-Bewegung, Pearson (gestorben 1995) war ›der‹ Bariton für die von europäischen Komponist*innen ausgerichteten ›Dada Abende‹. Seine stimmliche Expertise und sein erweiterter Stimmumfang, der auch Falsett umfasste, war zentral für die Entwicklung dessen, was später als Vokales Theater bekannt wurde.⁹ Gemeinsam mit Henze arbeitete er mit Neue-Musik-Koryphäen wie Mauricio Kagel, György Ligeti und Silvano Busotti. Also kaum am Rande der Szene, sondern tatsächlich mittendrin. Und als Schwarze britische Vokalistin, die vor gefühlt tausend Jahren an einer Hochschule studierte, wäre es für mich sehr inspirierend gewesen, von solchen Ikonoklasten wie Pearson, Patterson, Julia Perry, und ja, auch Julius Eastman zu erfahren. Die Tatsache, dass sie verschwiegen wurden und werden, spricht Bände.

Es geht nicht um entweder/oder, gut/schlecht, akzeptieren/verwerfen. Es geht um Ausgewogenheit und Chancengleichheit. Es geht auch darum, dass die Verantwortlichen ›gatekeeper‹ ihre eigenen Unzulänglichkeiten eingestehen und erkennen, wie kurzsichtige, engstirnige Sichtweisen den Kanon falsch dargestellt haben. Es ist nicht alles verloren. Es kann berichtigt werden. Ausgehend von meinen eigenen bescheidenen Erfahrungen mit dem Kuratieren und Präsentieren von Arbeiten habe ich das Fachwissen, die Kenntnisse und die Erfahrung meiner Kolleg*innen begrüßt, die ihre Zeit darauf verwendet haben, mit meinen Ideen für die Durchmischung und Diversifizierung von Programmen zu arbeiten. Die jüngste Gelegenheit dazu hatte ich im April 2021, als ich mein Debüt in der Wigmore Hall in London gab und Werke von Charles Mingus, Louise Bourgeois, Christian Wolff, Jeanne Lee, Ben Patterson, Katalin Ladik und mir selbst aufführte. Ich musste lachen, als ich die Ankündigung im *Telegraph* las, der das Konzert als »Jazz« kategorisierte. Es war

sicherlich kein Jazz – aber das ist in Ordnung, die Leute finden einen Zugang. Ich bin dankbar für die Offenheit und die Unterstützung des künstlerischen Leiters der Wigmore Hall, John Gilhooly, der mein Programm angenommen hat und von Anfang an enthusiastisch war. Das gleiche habe ich mit Björn Gottstein (SWR, Donaueschinger Musiktage) erlebt, der mich in meinem Vorhaben unterstützt hat, eine Performance basierend auf Texten von Sylvia Wynter zu realisieren, mit einer Sängerin (mir selbst), einem Quintett, zwei Tänzer*innen, einem*r Choreograph*in sowie fünf darin enthaltenen Auftragswerken (von Jason Yarde, Tansy Davies, George E. Lewis, Matana Roberts und Laure M. Hiendl). Das Resultat ist *On Being Human As Praxis*,¹⁰ das während der Pandemie bei den Donaueschinger Musiktagen im Oktober 2020 uraufgeführt wurde. Ich glaube, es war das erste Mal in der 100-jährigen Geschichte des Festivals, dass es Werke von Angehörigen aus der afrikanischen Diaspora in Auftrage gab. Meine Idee für das Stück war es, das zu präsentieren, was ich unter zeitgenössischer neuer Musik verstehe, wobei die vielen Stimmen gleichberechtigt nebeneinander stehen und die Universalität der menschlichen Erfahrung die treibende Kraft ist. Vor drei Jahren führte ich ein Programm namens *Vocal Classics of the Black Avant-Garde* beim London Contemporary Music Festival auf. Die Reaktion des Publikums auf dieses Konzert mit experimenteller Musik und Free Jazz aus den 1960er und -70ern war unglaublich und hat bewiesen, dass es möglich ist, diese Art von Werken (die normalerweise innerhalb eines Jazz-Kontextes gehört werden) in einem Programm mit zeitgenössischer neuer Musik und experimenteller Performance- und Sound Art zu präsentieren. Das LCMF ist bekannt für sein provokatives und kontroverses Programm und wird dafür gleichermaßen geliebt und gehasst. Seine schelmische ›Scheiß' drauf‹-Sensibilität ist erfrischend in der zunehmend risikoaversen Atmosphäre des klassischen Sektors.

Wenn es eines solchen ›Scheiß' drauf‹-Ansatz bedarf, um das Gleichgewicht wiederherzustellen und einen überlegteren, wahrhaftigeren und repräsentativeren Ansatz für den Kanon in Schulen und Hochschulen, den Konzertsälen und Opernhäusern zu präsentieren, dann soll es so sein. Wenn Menschen ihre Institutionen verlassen, weil sie sich dem Wandel nicht stellen können, weil sie spüren, dass ihnen die ›Macht‹ entgleitet, weil sie die Fähigkeit zu kindlicher Offenheit verloren haben, weil sie ihre Ohrenschmalzprobleme nicht in den Griff bekommen oder weil sie sich am Rande der Gesellschaft fühlen – dann ist das auch in Ordnung. Es ist eine einfache Wahl: zur Seite treten oder Teil der Veränderung sein.

Übersetzt aus dem Englischen von Patrick Klingenschmitt

Dieser Essay erschien zuerst in *Listen*, dem ersten einer Reihe von jährlichen Heften, die von Sounds Now herausgegeben werden, einem europäischen Netzwerk, das sich der Förderung von Vielfalt und Integration in der zeitgenössischen Musik und Klangkunst widmet. Kofinanziert durch das Creative Europe Programm der Europäischen Union.

-
- 1 Wynter, Sylvia (2006): »On How We Mistook the Map for the Territory, and Re-Imprisoned Ourselves in Our Unbearable Wrongness of Being, of *Désêtre: Black Studies Toward the Human Project*«, in: *A Companion to African-American Studies*, ed. by Gordon, Lewis R.; Gordon, Jane Anna, Blackwell Publishing, New Jersey
 - 2 <https://www.spectator.co.uk/article/there-s-a-good-reason-why-there-are-no-great-female-composers>
 - 3 Césaire, Aimé (1950): *Discourse on Colonialism*, übersetzt von Joan Pinkham, mit neuer Einführung von Robin D. G. Kelley, Monthly Review Press, NYU Press, New York
 - 4 Lloyd, Tom (2000): *Black Art Notes*, Primary Information, Brooklyn, New York
 - 5 Lloyd, Tom (2000): *Black Art Notes*, Primary Information, Brooklyn, New York
 - 6 Simpson, Craig (2021): »Musical Notation Branded ›Colonialist‹ by Oxford Professors hoping to ›Decolonise‹ the Curriculum«, *The Telegraph* (27 March 2021). Archiviert unter <https://www.amren.com/news/2021/04/musical-notation-branded-colonialist-by-oxford-professors-hoping-to-decolonise-the-curriculum>
 - 7 Service, Tom (2012): »A Guide to Hans Werner Henze's Music«, in: *The Guardian* (29 October 2012)
 - 8 Lewis, George E.; Haas, Georg Friedrich; Blaauw, Marco (2020): »*I Can't Breathe: A Virtual Dialogue*«, *New Music USA*, November 12, 2020). <https://nmbx.newmusicusa.org/i-cant-breathe-a-virtual-dialogue/>
 - 9 Anonyme Quelle (1995): »Avant-Garde U.S. opera singer dies in Germany at 61«, in: *Deseret News*, July 15, 1995). <https://www.deseret.com/1995/7/15/19182375/avant-garde-u-s-opera-singer-dies-in-germany-at-61>
 - 10 <https://www.elainemitchener.com/on-being-human-as-praxis>

Elaine Mitchener ist eine zeitgenössische Sängerin, Bewegungskünstlerin und Komponistin, die zwischen den Welten zeitgenössischer neuer Musik, experimentellem Jazz, freier Improvisation und bildender Kunst arbeitet. Mitchener ist Wigmore Hall Associate Artist und eine von 50 ausgewählten ausstellenden Künstler*innen, die in der Wanderausstellung *British Art Show 9 21/22* gezeigt werden.



Afrikanische Kunstmusik und die Herausforderung postkolonialen Komponierens

Kofi Agawu

In diesem Essay werden Geheimnisse enthüllt: Warum die wichtigsten Informationsquellen afrikanischer Musik die Tradition der Kunstmusik routinemäßig ignorieren, warum der postkoloniale Staat ausgeblendet wird, aber die Katze längst aus dem Sack ist.

Manchmal spiele ich ein Spiel mit meinen Student*innen. Ich frage sie: Was kommt euch in den Sinn, wenn ihr an afrikanische Musik denkt? Dann spiele ich ihnen drei kurze Ausschnitte aus Aufnahmen vor, um herauszufinden, welche Assoziationen sie bei ihnen auslösen. Meistens empfinden sie die erste und dritte Aufnahme als vertrauter als die zweite. Bei der ersten Aufnahme handelt es sich um ein Lied aus Guinea. Es heißt *Kalefa ba* und wird gespielt bzw. gesungen von dem Kora-Spieler M'Bady Kouyaté und seiner Frau, der Sängerin Diaryatou. Mit klangvoller Stimme und deutlicher Aussprache singt sie eine ergreifende Melodie, die ganze Darbietung scheint den Mande-Kosmos heraufzubeschwören. Die dritte Aufnahme ist ein bei den Ewe im Süden Ghanas sehr beliebter Tanz, der als *Agbadza* bezeichnet wird. Er ist ein Musterbeispiel für ihr Gemeinschaftsethos und ihre polyrhythmische Ausdrucksweise, in der sich Sänger*innen, Tänzer*innen und Trommler*innen zu einer kollektiven Handlung verbinden.¹

Aber was ist mit der zweiten Aufnahme, einem Stück für Piano solo, das wie eine Frage wirkt? Es hat keinen durchgängigen Puls, enthält viele Momente der Stille und zeichnet sich insgesamt durch einen fragmentarischen Gestus aus. Hör genau zu, scheint es dem Hörer sagen zu wollen, mit dieser Musik muss man sich auseinandersetzen. Ist das auch afrikanische Musik? Viele meiner Studierenden reagieren mit Ratlosigkeit auf dieses Stück, aber tatsächlich ist es afrikanische Musik, Musik des nigerianischen Komponisten Joshua Uzoigwe (1946-2005), eines Komponisten von großer Originalität und Unternehmungsgeist, dessen Werk bereits Züge postkolonialen Komponierens aufweist.

Ein Geheimnis preisgeben

Wenn Sie mit Musik wie der von Uzoigwe nicht vertraut sind, stehen Sie damit nicht alleine da, denn die Existenz eines bedeutenden und umfangreichen Oeuvres afrikanischer Kunstmusik ist ein gut gehütetes Geheimnis: von selbstbewussten

Individualist*innen komponierte, oft präzise ausgeschriebene Musik, die für gewöhnlich von gut ausgebildeten Musiker*innen einstudiert und für ein nicht-partizipierendes (oder minimal partizipierendes) Publikum in dafür vorgesehenen modernen Räumlichkeiten (Kirchen, Konzertsäle, Gemeindetheater, private Aufführungsräume) aufgeführt wird. Das Stück, das ich in meinem Spiel verwende, trägt den Titel *Ilùlù* und ist ein Beispiel für das Genre des ›afrikanischen Pianismus‹. Der Komponist beschreibt es als atonal und expressionistisch, und in der Tat mag es den einen oder die andere Hörer*in an die Musik der europäischen Moderne des frühen 20. Jahrhunderts erinnern. Aber *Ilùlù* wurde 1991 komponiert – und nicht etwa 1911 – und 2003 von dem ghanaisch-amerikanischen Pianisten William Chapman Nyaho aufgenommen.²

Warum wird diese Tradition der Kunstmusik, die bereits seit dem 19. Jahrhundert existiert, in den maßgeblichen Informationsquellen für afrikanische Musik und sogar in den entsprechenden Fachzeitschriften gewohnheitsmäßig ignoriert? Woran liegt es, dass sie in den Arbeiten führender europäischer Wissenschaftler (Rouget, Kubik, Arom, Erlmann), die ihr ganzes Leben dem Studium der afrikanischen Musik und der oralen Literatur gewidmet haben, unterrepräsentiert oder gar nicht vertreten ist?

Lassen Sie mich das Problem anders formulieren. Wenn ich Ihnen Namen wie Ngugi, Armah, Soyinka, Achebe und Adichie nenne, werden viele von Ihnen sie wahrscheinlich als bedeutende afrikanische Schriftsteller*innen identifizieren können. Jeder hat den Roman *Things Fall Apart* gelesen, ein kanonisches Werk der afrikanischen Literatur. Ja, er ist in der Sprache unserer kolonialen Unterdrücker geschrieben (nun ja, irgendwie), aber er beschreibt Erfahrungen, Werte und Überzeugungen, mit denen sich viele Leser leicht identifizieren können; er zeugt von einer postkolonialen Weltsicht.

Wenn ich Ihnen hingegen eine andere Liste vorlege, diesmal mit den Namen Sowande, Euba, Tamusuza und Labi, werden viele von Ihnen wahrscheinlich ratlos sein. Es sind die Namen von afrikanischen Komponist*innen. Wie ihre literarischen Kolleg*innen versuchen sie, die afrikanische Vorstellungskraft auszuleben, nur eben im Medium des Klangs. Gibt es etwas an ihrem Klang, das die Verbreitung ihrer Werke behindert? Das scheint unwahrscheinlich, schließlich ist es Künstler*innn wie Fela Kuti, Angélique Kidjo, Youssou N'Dour, Burna Boy und Davido gelungen, mit ihrer Musik ein großes internationales Publikum zu erreichen. Natürlich bewegen sie sich im Bereich der leicht zugänglichen und in den Medien gut repräsentierten urbanen Populärmusik, und nicht im Bereich der Kunstmusik. Was also macht die Besonderheit der afrikanischen Kunstmusik aus?

Seien Sie versichert, dass dieser Aufsatz kein Klagelied ist; ich werde auch nicht darüber jammern, was Euro-Amerika über bestimmte afrikanische Musikpraktiken weiß, nicht weiß oder, genauer gesagt, nicht wissen *will*. Vielmehr möchte ich die Existenz dieses Geheimnisses nutzen, um über die Implikationen einer Kunstmusik-



Kofi Agawu

Tradition zu reflektieren. Ich werde argumentieren, dass gerade das Versäumnis, vielleicht sogar die Weigerung, sich mit den postkolonialen Realitäten zu arrangieren, die Wertschätzung für eine Musiktradition verhindert hat, deren historische Entstehung unvermeidlich war, deren kreatives Potential beträchtlich ist und deren symbolischer Wert für die afrikanische Moderne in der Tat sehr hoch ist.

Die Tradition

Die Geschichte der Schwarzafrikanischen Kunstmusik kann hier nicht vollständig erzählt werden, daher möchte ich kurz auf zwei Länder eingehen, in denen die Tradition blüht: Nigeria und Ghana. Die Kunstmusik verdankt ihre Entstehung den ›Zwillingskräften‹ der Missionierung und der Kolonialisierung. Bekanntlich spielte die Musik eine wichtige Rolle bei der Verwirklichung der Ziele des Missionsprojekts, während die koloniale Erziehung Wege für die Kultivierung des musikalischen Interesses durch Singen, das Spielen von Instrumenten und in einigen Fällen auch durch Komponieren eröffnete. In seinem 1995 erschienenen bahnbrechenden Buch über die nigerianische Kunstmusik listet Bode Omojola – neben eigenen Werke – Werke von Komponist*innen wie Achinivù, Akpabot, Bankole, Ekwueme, Euba, Ndubuisi, Nzewi, Sadoh, Sowande und Uzoigwe auf und diskutiert sie. Und obwohl es keine vergleichbare singuläre Informationsquelle für die ghanaische Geschichte gibt, waren bekannte Persönlichkeiten wie Ephraim Amu, Kwabena Nketia, N.Z. Nayo, Gyimah Labi, Kenn Kafui und George Dor Gegenstand von Studien, einschließlich Eigenstudien.³

Über welche Art von Erbe verfügen diese Komponist*innen? Zunächst einmal ist festzustellen, dass ihr Erbe vielfältig und eklektisch ist. Es stammt aus der gemein-

schaftsbasierten traditionellen Musik (der Musik, die am stärksten den Anspruch erheben kann, vor-europäischen Ursprungs zu sein – wie der bereits erwähnte Agbadza-Tanz), aus Umwandlungen dieser Tradition in neo-traditionelle Formen, aus der allgegenwärtigen populären Musik kubanischer, amerikanischer und britischer Herkunft und, was für die Zwecke dieses Aufsatzes vielleicht am wichtigsten ist, aus bestimmten Bereichen des europäischen Repertoires, z.B. Hymnen, einfache Klassiker, Gilbert und Sullivan-Opern und, in geringerem Maß, die Musik von Komponist*innen des 20. Jahrhunderts.

Lassen Sie mich kurz auf den europäischen Teil dieses Erbes eingehen, indem ich eine wenig bekannte, aber aufschlussreiche Quelle anführe: die sogenannten *Seminary Tunes*, die 1907 von der Basler Mission in Ghana veröffentlicht wurden und sich an Twi sprechende Tutor*innen und Studierende des Akropong-Seminars richteten. Diese Zusammenstellung von 125 Melodien diente als eine Art musikalische Bibel, die Persönlichkeiten wie Amu, Nketia und R. O. Danso, die alle das Seminar besuchten oder dort unterrichteten und später zu bekannten Komponist*innen wurden, tiefgreifend beeinflusste.

Drei Dinge fallen an diesem Dokument der Missionierung auf. Erstens haben die Basler Missionare in diesen musikalischen ›Speiseplan‹ für die Afrikaner*innen, deren Seelen ebenfalls erlöst werden sollten, nicht nur Werke einiger bekannter europäischer Komponist*innen (wie Händel, Mozart, Beethoven und Mendelssohn) aufgenommen, sondern vor allem Werke weniger bekannter Komponist*innen (wie Klein, Nägeli, Becker, Stern, Voigtländer, Kreutzer und viele andere) berücksichtigt. Zweitens besteht das musikalische Material aus Chorälen, Opernchören und Auszügen aus Oratorien, die alle mit Wörtern aus der Twi-Sprache versehen wurden und nicht unbedingt Übersetzungen der Originaltexte sind. Eine interessante Ausnahme ist der *Hallelujah Chorus* aus *Messiah*, bei dem Händels englischer Text beibehalten wurde. Der interessanteste Aspekt dieser Zusammenstellung ist jedoch die Adaption weltlicher Instrumentalmelodien für diesen religiösen Kontext. Auf den Seiten 235-237 der *Seminary Tunes* findet sich das Thema aus dem langsamen Satz von Beethovens *Appassionata* Sonate, hier als vierstimmiger Choral arrangiert, von der Originaltonart Des-Dur nach F-Dur transponiert und mit den Twi-Worten »Nyame pa, yen s'ro agya« (Guter Gott, fürchten wir den Herrn) versehen.

Drittens ist das harmonische Idiom strikt tonal im üblichen Sinn dieses Begriffs. Hierarchische Strukturen, die in einer Tonika-Dominante-Polarität verankert sind, kontrollieren die Bewegung auf Phrasenebene; Zwischendominanten kommen gelegentlich zum Einsatz, aber es gibt kaum ausgedehnte Modulationen. Chromatik spielt in keinem der *Seminary Tunes* eine große Rolle. Afrikanische Komponist*innen, die in einem solchen Milieu aufwuchsen, fanden es später unmöglich, den von dieser Musik auferlegten Regeln der Syntax und des Vokabulars zu entkommen – Regeln, die, das muss gesagt werden, anfangs denen der einheimischen musikalischen Ausdrucksweise widersprachen. Das Ergebnis war eine Form der Kolonialisierung, eine Kolonialisierung des musikalischen Bewusstseins.⁴

Klangwelten samplen

Ich habe mich so intensiv mit den *Seminary Tunes* beschäftigt, weil ich davon überzeugt bin, dass das tonale Denken der meisten Komponist*innen Schwarzafrikanischer Kunstmusik stark von dieser oder anderen Anthologien europäischer Musik geprägt ist. Diese Prägung und die Ausbildung der Komponist*innen erzählen jedoch nicht die ganze Geschichte; wir müssen auch die individuellen Entscheidungen berücksichtigen, die jede*r Komponist*in für sich trifft. Aus Platzgründen werde ich mich auch hier auf einige ausgewählte Partituren und Aufnahmen beschränken, um zunächst den visuellen und dann den akustischen Nachweis für meine Thesen zu erbringen.

Die folgenden vier Partituren erlauben einen Einblick in die ›Notationsumgebungen‹, in die die afrikanische Kunstmusik eingebettet ist:

1. Gyimah Labi, *Timpani Concertino* (1993)
2. Busolaséun Owoaje, *Expansions on Ajantala* (2015)
3. Ephraim Amu, *Asem yi di ka* (This talk has got to be spoken, 1944)
4. Joshua Uzoigwe, *Ilùlù* (1991)

Ein Blick auf ihr Framing deutet auf eine Auseinandersetzung mit Titeln, Instrumentierung, Rhythmus, Harmonik, Melodik und Stil hin, die alle eine Vielzahl von Bedeutungen haben können.⁵

Was den akustischen Nachweis betrifft, geben die folgenden drei Werke aus dem Genre des ›afrikanischen Pianismus‹ einen Hinweis auf das tatsächliche klangliche Umfeld (zu finden auf Spotify):

1. Gyimah Labi, *Earthbeats* aus *Five Dialects for Piano* (1988)
2. Bongani Ndodana-Breen, *Flowers in the Sand, I* (2001)
3. Akin Euba, *Igba Kérín* (1964)

Alle drei Stücke haben einen ganz unterschiedlichen Charakter. Die pochende Wut zu Beginn von Labis *Earthbeats* weicht einem lyrischeren, mit Akan-Ingredienzien aromatisierten Material. Aber das Drama dieser Eröffnung wird nicht aufgelöst, und der Komponist wird im Verlauf des Stücks immer wieder darauf zurückkommen. Ndodana-Breen bietet eine andere Art der Zeiterfahrung, vielleicht eine nicht-lineare Erfahrung, als ob Klänge in den Raum projiziert würden. Verhaltene Äußerungen bilden sich inmitten eines ruhigen und kreisförmigen ›Gekritzels‹. Und in Eubas *Igba Kérín* serviert der Erfinder des ›afrikanischen Pianismus‹ selbst ein energiegeladenes Liedchen mit einer riesigen choreographischen Beilage. Tatsächlich sind derartige Ergänzungen Bestandteil vieler Kompositionen der westafrikanischen Kunstmusik, auch wenn sie in erster Linie zum Hören gedacht sind, und nicht zum Tanzen. Ich möchte an dieser Stelle keine komplexe Diskussion über technische Fertigkeiten, kompositorische Intentionen, musikalische Werte und ästhetische Resultate anstoßen, aber eines möchte ich doch sagen: Ich glaube nicht,

dass ein*e unvoreingenommene*r Kritiker*in diese Musik kurzerhand ablehnen oder anderen davon abraten würde, sie sich anzuhören, oder sie in Umfragen über afrikanische Musik herabsetzen würde.

Warum also ist so wenig bekannt über die Tradition afrikanischer Kunstmusik?

Widerstand gegen die afrikanische Kunstmusik

Ein berühmtes Zitat von Saul Bellow lautet: »Sobald die Zulus ihren eigenen Tolstoi hervorbringen, werden wir ihn lesen.« Hinter dieser scheinbar harmlosen Äußerung verbirgt sich ein grundlegender Zweifel an den Fähigkeiten anderer – und diese ›Anderen‹ sind Schwarze, Farbige, nicht-westliche Menschen, und so weiter. Wenn wir Bellow wörtlich nehmen, kann der Standard für die Bemessung des Werts einer Komposition wohl nur von einem Angehörigen der europäischen Avantgarde gesetzt werden (ich wage es nicht, hier Namen zu nennen). In dieser Sichtweise mag beispielsweise die Tonhöhen-Organisation der afrikanischen Kunstmusik konservativ oder veraltet erscheinen; Aspekte dieser Musik mögen der Euro-Moderne entrückt erscheinen, als ob das Jahrhundert zwischen 1820 und 1920 einfach nicht stattgefunden hätte. Mit diesem Argument implizieren Kritiker*innen, dass afrikanische Komponist*innen Musik schreiben, die gewissermaßen bereits geschrieben worden ist; dass sie lediglich die Errungenschaften des Westen wiederholen und sich in die Vergangenheit und nicht in die Zukunft bewegen. Aber um diese Behauptung einer zeitlichen Verschiebung aufrechtzuerhalten, müsste man der europäischen Musikgeschichte eine Linearität unterstellen, die einfach nicht existiert. Ja, die konventionellen Narrative besagen, dass beispielsweise die tonale Harmonik im 19. Jahrhundert zunehmend chromatisch wurde und in der atonalen Musik der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichte. Aber ein großer Teil der nach den 1920er Jahren entstandenen Musik zeichnet sich eben nicht durch eine Komplexifizierung der Harmonik aus, und dies gilt nicht nur für den Blues, die Popmusik und bestimmte Spielarten des Jazz, sondern auch für einige Genres der klassischen Musik (z.B. Minimalismus oder Post-Minimalismus). Was wir stattdessen beobachten, sind neue Muster der Kopräsenz in den Parametern eines Werks. Und die Neuartigkeit der afrikanischen Kunstmusik ist, zumindest teilweise, auf diese Rekontextualisierung zurückzuführen.

Die postkoloniale Situation verbergen

Wenn das Qualitätsargument sozusagen durchlässig ist, müssen wir anderswo nach einer Erklärung für unser Geheimnis suchen. Könnte es an einem mangelhaften Verständnis der Bedingungen liegen, unter denen postkoloniale Musik entsteht, z.B. der komplexen Schichten sedimentierter kultureller und stilistischer Einflüsse und der Werte, die die subjektiven Entscheidungen einer*s jede*n Komponistin*en prägen? Falls ja, brauchen wir eine*n Anthropolog*in, der*die uns eine präzise Beschreibung der Welten liefert, in denen jede*r einzelne Komponist*in lebt. Aber dies würde den Rahmen eines kurzen Aufsatzes wie diesem sprengen. Wir können jedoch einen Einblick in diese Welten gewinnen, indem wir über zwei Begriffe nachdenken, die zu Hauptpfeilern der postkolonialen Kritik geworden sind: Hybridität und Essentialismus.

›Hybridität‹. Im Zentrum der postkolonialen Ausdrucksweise, so heißt es, steht die Hybridität, das Zusammenspiel von Elementen unterschiedlicher – manchmal radikal unterschiedlicher – Herkunft. Auf den ersten Blick mögen Kompositionen wie die von Labi, Euba oder Uzoigwe aufgrund der doppelten Herkunft (europäisch und afrikanisch) ihrer Materialien und Verfahren hybrid erscheinen. Es gibt jedoch Probleme bei der Verwendung dieses Begriffs. Hier sind drei davon.

Erstens wird impliziert, dass andere (europäische oder afrikanische) Kompositionen nicht hybrid oder sogar ›rein‹ sind (was vermutlich die entgegengesetzten Begriffe sind). Ist die Musik von Uzoigwe ›hybrid‹ in einer Weise, wie es die Werke von Brahms oder Strawinsky nicht sind? Diese Frage zu stellen bedeutet, die fragilen Grundlagen dieser Zuschreibung zu entlarven, denn wenn man die verschiedenen Topoi, die die Musik eines Mozart oder Mahler, eines Debussy oder Britten, eines Strawinsky oder Kurtág beleben, erst einmal ausgegraben hat, wird man wahrscheinlich beginnen, daran zu zweifeln, ob es überhaupt nicht-hybrides musikalisches Material gibt (oder den Glauben daran gänzlich aufgeben).

Zweitens ist es nicht gelungen, Hybridität zu historisieren, anstatt sie zu hypo-stasieren. Die Veränderungen der Muster und Bedeutungen der interagierenden Elemente machen deutlich, dass etwas, das zu einer bestimmten Zeit als hybrid eingestuft wurde, diese Aura in einer späteren Periode verlieren kann. Das dritte Problem betrifft die abwertenden Assoziationen, die mit dem Begriff Hybridität verbunden sind, einschließlich der Implikation, dass er eine Art von gespaltenem Bewusstsein verrät. Es ist keineswegs klar, dass ein*e Komponist*in, für die*den es normal ist, Drei-gegen-Zwei-Rhythmen mit authentischen Kadenzten und asymmetrischer Phrasenkonstruktion zu kombinieren, von einer Art gespaltenem Bewusstsein geplagt wird. Im Sprachgebrauch ist ›code switching‹ für Sprecher einer kreolischen Sprache ganz selbstverständlich. Das musikalische Äquivalent zum sprachlichen ›code switching‹ ist jedoch ein schwer fassbares Konzept, da die Codes selbst an ihren Rändern ausbluten und jede Autonomie aufgeben, die sie besitzen könnten. Die Unterstellung, dass afrikanische Komponist*innen aufgrund der unterschiedlichen Herkunft ihres Materials unter konkurrierenden Loyalitäten arbeiten, würde diesen Aspekt musikalischer Kreativität falsch charakterisieren; sie würde Grenzen errichten, wo in Wirklichkeit keine existieren.

›Essentialismus‹. Eine weitere Herausforderung für die Rezeption afrikanischer Kunstmusik ist der manchmal offene, manchmal verdeckte Rückgriff auf essentialistische Attribute. Ich möchte mich diesem Problem anhand einer Anekdote nähern. Einer meiner ghanaischen Studenten erzählte mir von einem europäischen Gastkomponisten, der nach Ghana gekommen war, um einen Kompositionsworkshop zu leiten. Der Komponist forderte die afrikanischen Studenten ständig auf, sie selbst zu sein. Wenn ein*e Europäer*in sagt: »Sei du selbst«, wenn sie*er im Voraus zu wissen scheint, welche klangliche Form dieses Selbst annehmen sollte, dann sollte man auf eine drohende ideologische Zumutung gefasst sein. Für diesen Komponisten war der essenzialisierte afrikanische Klang offensichtlich rhythmischer

Natur, und »Sei du selbst«, konnte für ihn in diesem Kontext nur bedeuten, rhythmisch komplexe Musik zu schreiben, wobei Komplexität natürlich aus einer europäischen Perspektive zu beurteilen ist, einer Perspektive, die gewohnheitsmäßig die subtilen Ablagerungen von Sprache in der afrikanischen rhythmischen Ausdrucksweise ignoriert. Ein Hindernis für die vorurteilsfreie Rezeption afrikanischer Kunstmusik entsteht also aus dem Bedürfnis, Afrikaner*innen afrikanische musikalische Gedanken denken zu sehen. Eine postkoloniale Perspektive würde den Essentialismus als strategische Entscheidung neu positionieren. Sie würde die Muster musikalischer Investitionen, die Geschichte und Anthropologie als gültig erwiesen haben, nicht leugnen, aber sie würde dagegen ankämpfen, unsere gelebte Erfahrung als »unterkomplex« zu betrachten und diese Sichtweise ablehnen.

Dekolonisieren oder nicht?

Ich dränge auf ein differenzierteres Verständnis der Postkolonie, aber da Kolonialität und Missionierung wichtige historische Voraussetzungen für die afrikanische Kunstmusik sind, muss ich abschließend noch einen Kommentar zu den immer wieder erhobenen Forderungen nach Dekolonisierung abgeben. Dekolonisierung bezieht sich hier vermutlich nicht auf den Diskurs über Musik (die Schriften von Musikwissenschaftler*innen und Kritiker*innen), sondern auf den Diskurs der Musik selbst, einschließlich der Strukturen, die das Komponieren ermöglichen. Was würde es also bedeuten, afrikanische Kunstmusik zu dekolonisieren?

Historisch gesehen hat die Dekolonisierung in der Regel zwei Arten von Reaktionen hervorgerufen: eine Hinwendung nach innen und eine Hinwendung nach außen. Man wendet sich nach innen, um indigenes Territorium, einschließlich Wissen und Ausdrucksweise, zurückzuerobern, vermutlich aufgrund einer realen oder als real wahrgenommenen Bedrohung durch äußere Kräfte. Die Sprache und die mit ihr assoziierten Gedankensysteme sind die wichtigsten Vehikel, um diese Hinwendung nach innen zu vollziehen. Es gibt jedoch auch eine reziproke Hinwendung nach außen, wobei dieses Außen sowohl eine räumliche als auch eine zeitliche Valenz hat. Denn wenn es bei der Hinwendung nach innen darum geht, etwas Verlorenes zurückzugewinnen, dann besteht der ultimative Test dieser Rückgewinnung darin, dass sie neue, vermutlich grundlegendere Formen der Kreativität hervorbringt. Diese neuen Formen wiederum sind auf ein zeitgenössisches Publikum ausgerichtet. Indem er*sie sich mit dem auseinandersetzt, was wir als postkoloniale Zeitgenossenschaft bezeichnen könnten, befasst sich der*die Künstler*in also gleichzeitig mit den Rückständen der Vergangenheit und den Aussichten für die Zukunft sowie mit der lokalen und translokalen Rezeption.

Einige afrikanische Komponist*innen haben bereits Schritte in diese Richtung unternommen. Uzoigwe beispielsweise beschäftigte sich in den 1980er Jahren, also zu einem Zeitpunkt, als er längst als Komponist etabliert war, wieder mit den *Ukom*, den gestimmten Trommeln der Igbo, und leitete daraus Elemente und Verfahren für seine kompositorische Tätigkeit ab. Auf diese Weise wollte er seine Arbeit in einem afrikanischen Klangfeld verankern, und zwar nicht nur affektiv,

sondern auch strukturell. In ähnlicher Weise ließ sich Nketia in den 1940er Jahren von den Klageliedern inspirieren, die seine Großmutter in Asante Mampong sang, um eine neue Musik zu erschaffen, eine Musik, die nicht nur das Lokale transzendieren, sondern auch etwas in Angriff nehmen sollte, was er als zeitgenössische Notwendigkeit betrachtet. Es wäre also keine Übertreibung zu sagen, dass afrikanische Komponist*innen bereits bescheidene ›dekolonisierende‹ Schritte unternommen haben. Diese Schritte, so zaghaft sie auch sein mögen, gehen in der Regel von einer integrativen und nicht von einer separatistischen Haltung aus. Anstatt uns also eine von vermeintlichen europäischen Einflüssen gereinigte Kunstmusiktradition vorzustellen – das ist einfach eine Chimäre –, sollten wir besser anerkennen, dass und wie afrikanische Komponist*innen den Wandel von innen heraus gesucht haben, indem sie bestehende Materialien und Praktiken (die Dinge, mit denen sie vertraut sind) als Reaktion auf ein neues ›Erwachen‹ und neue Stimuli umgestalteten. Natürlich ist das ein langfristiger Prozess, der schrittweise voranschreitet.

Abschließend sei noch einmal darauf hingewiesen, dass Europas Wunsch nach Dekolonisierung von der europäischen Geschichte und den Erfahrungen ihrer Akteure geprägt ist. Auch wenn die zugrunde liegenden Impulse mit denen Afrikas übereinstimmen, dürfen wir nicht davon ausgehen, dass wir die gleichen Ziele verfolgen. Anstatt beispielsweise Europas Neurosen bezüglich seiner einflussreichen Persönlichkeiten in die ehemaligen Kolonien zu importieren, könnten wir Komponist*innen, die sich auf kreative Weise Dinge aneignen wollen, die mit dem Etikett ›kolonial‹ versehen sind (einschließlich Beethoven!), dazu ermutigen, ihren Impulsen zu folgen, insbesondere wenn eine solche Aneignung offensichtlich ermächtigend wirkt. Indem wir dieses Zugeständnis machen, werden Konzepte wie ›Weiß-Sein‹ oder ›Europäertum‹ nicht als selbstverständliche Kategorien im Zusammenhang mit Kreativität verwendet. Kreative Praktiken sind Möglichkeitsfelder, Felder, die je nach Bedürfnis und Kontext mit verschiedenen Farben – schwarz, braun oder gelb – versehen werden können. Auf diese Weise werden afrikanische Komponist*innen nicht in die Defensive gedrängt, wenn es darum geht, ihre Arbeit zu rechtfertigen; sie werden nicht auf eine aussichtslose Suche nach ›nicht-weißen‹ oder ›authentischen‹ oder ›afrikanischen‹ Räumen geschickt, die ihnen von außen als ihre eigenen zugeschrieben werden. Alle Räume sind ›potenziell‹ afrikanisch, und so werden die Komponist*innen die Aufforderung, ›sie selbst zu sein‹, pragmatisch und opportunistisch interpretieren.

Kurzum: Die Katze ist mittlerweile aus dem Sack. Aktualisierte Listen von Komponist*innen, Werken und Aufführungen bestätigen die Existenz einer afrikanischen Kunstmusiktradition. Zwar hat die afrikanische Kunstmusik noch nicht den Bekanntheitsgrad der populären Musik und der traditionellen Musik erreicht, aber ihre Komponist*innen gedeihen in einer pluralistischen Klanglandschaft. Das Potenzial dieser Musik ist enorm und im Prinzip vergleichbar mit dem Potenzial der afrikanischen Literatur- und Theaterproduktion, die sich als wegweisend für die Diskurse der postkolonialen Theorie und der Weltliteratur erwiesen hat. Es mag sein, dass der Postkolonialismus als Aufruf zum Handeln andere Prioritäten setzt

als die Dekolonisierung. Die von der Postkolonialität imaginierten Zukünfte neigen dazu, Euro-Amerika zu provinzialisieren, während diejenigen, die mit der Dekolonisierung in Verbindung gebracht werden, auf die von Europa verleugneten Vergangenheiten fixiert bleiben. Diese Unterscheidung ist natürlich nicht absolut, aber sie legt ein anderes Prioritätenschema nahe.

Die Tradition der afrikanischen Kunstmusik, die ich in diesem Essay beschrieben habe, steht für eine Modernität, die sich ständig neu definiert. Sie ist eine dynamische Tradition. Unter den aktuellen Erfordernissen ist ihre Anerkennung längst überfällig.

Übersetzt aus dem Englischen von Michael Steffens

-
- 1 *Kalefa ba* ist Track 19 einer CD-Beilage, von Brandilly, Monique, (1997): *Introduction aux musiques Africaines*, Arles, cité de la musique, Acts sud. *Agbadza* ist Track 2 der CD *Ghana: Rhythms of the People*. Aufgenommen von Yao Younge, Paschal; Billing, Maria A., (2000): *Ghana: Rhythms of the People*, Barre, VT, Multi-cultural Media
 - 2 Chapman Nyaho, William (2003): *Senku: Piano Music by Composers of African Descent*, Musicians Showcase Recordings, Track 2
 - 3 Omojola, Bode (1995): *Nigerian Art Music, with an Introductory Study of Ghanaian Art Music*, Ibadan, Institut Français de Recherche en Afrique, University of Ibadan. Eine frühe allgemeine Diskussion über die Frage, ob es überhaupt eine Kunstmusiktradition in Afrika geben kann, findet sich in Irele, Abiola (1993): »Is African Music Possible?«, in: *Transition* 61, S. 56-71. Scherzinger, Martin (2004): »Art Music in a Cross-Cultural Context: The Case of Africa«, in: *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, ed.: Cook, Nicolas; Pople, Anthony, S. 584-613 ist eine informative und umfangreiche Diskussion der afrikanischen Kunstmusik
 - 4 Zur Kolonialisierung des Bewusstseins siehe: Comaroff, Jean; Comaroff, John (1991): *Of Revelation and Revolution: Christianity, Colonialism and Consciousness in South Africa*, Chicago, University of Chicago Press. Siehe auch: Agawu, Kofi (2016): »Tonality as Colonizing Force«, in: *Audible Empire*, ed. Radano, Ronald; Olaniyan, Tejumola, Durham, Duke University Press, S. 334-355
 - 5 Gyimah Labis Werkverzeichnis findet sich im Anhang seines Buchs Labi, Gyimah (2003): *Theoretical Issues in African Music: Exploring Resources Creatively*, Bayreuth, Bayreuth African Studies; Owoaje's score, *Expansions on Ajantala*; Die Partitur zu Owoajes *Expansions on Ajantala* ist unveröffentlicht; Amus Chorwerk wurde in St. Louis von E. C. Schirmer veröffentlicht und von Felicia Sandler editiert; Uzoigwes Werk ist immer noch unveröffentlicht

Kofi Agawu ist Distinguished Professor am Graduate Center der City University of New York und außerordentlicher Professor am Institut für Afrikastudien der Universität von Ghana in Legon. Sein jüngstes Buch ist *The African Imagination in Music* (2016) (französische Übersetzung: *L'Imagination africaine en musique* [2020]).



Wissen in Bewegung

Kamila Metwaly und Du Yun

Für das Projekt Donaueschingen global wurden die polnisch-ägyptische Kuratorin Kamila Metwaly aus Berlin und die chinesische Komponistin und Performerin Du Yun aus New York gebeten, verschiedene Regionen im Nahen Osten sowie in Südost- und Zentralasien zu bereisen. Gemeinsam sprechen sie über ihre Erfahrungen während der Recherchen, über ihre Forschungsfragen und Möglichkeiten dialogischer Kuration.

Kamila Metwaly: Wohin bist du für deine Recherchen gereist? Wie war der Prozess und wie blickst du jetzt auf deine Reisen zurück?

Du Yun: Ich bin in Shanghai geboren und aufgewachsen, und ich habe laufende Projekte und Engagements in China. Für Donaueschingen global entschied ich mich, die meiste Zeit in Regionen zu verbringen, in die ich normalerweise kaum reise, wie Zentralasien, Sri Lanka, die Mongolei und andere Orte. Ich wollte als ›Fremde‹ in das Land und zu den Menschen gehen. Das war mein Forschungsansatz: Ich wollte sehen, wie das Leben der Menschen aussieht und welche politischen und sozioökonomischen Hindernisse sie zu überwinden haben. Und dann wollte ich ihre Praktiken kennen lernen und mehr über sie erfahren. Diese Forschung begann also nicht zuerst mit dem musikalischen Repertoire. In gewisser Weise begann sie mit dem Land. Ich hatte bereits vom Omnibus Ensemble aus Usbekistan gehört, aber sobald ich in Taschkent war, reiste ich auch in die umliegenden Gebiete, wie Kirgisistan und Kasachstan. In diesem Zusammenhang habe ich das Ensemble auf eine ganz andere Art und Weise erlebt: ein Kollektiv, das etwas Neues macht, mit neuen Infrastrukturen, das unabhängig ist, das nicht mit der Regierung verbunden ist, das ist wirklich faszinierend.

KM: Interessant war für mich, dass es mir schwerfiel, den Nahen Osten geografisch zu lokalisieren. Ich fühlte mich in gewisser Weise aus der Realität herausgerissen, ein Raum, der meiner Meinung nach ziemlich imaginär und doch sehr real und sehr lebendig ist. Diese Beziehung zur Lokalität der Recherche, die auf dem Landweg durch den Nahen Osten stattfinden sollte, und dann der Versuch, sie zu verorten, war interessant: Wo ist der Nahe Osten heute, wenn wir an die riesige Diaspora denken, die auch außerhalb dieser Region lebt? Ich hatte das Gefühl, dass wir über

diese Orte nachdenken müssen, auch aufgrund der sozio-politischen Situation der Gemeinschaften, die außerhalb dieses Landes leben. Hier denke ich zum Beispiel an Ägypten, Palästina, den Libanon oder Iran, da konnte ich mich nicht auf die gezogenen Grenzen beschränken.

DY: Natürlich gibt es diese riesige Diaspora-Gemeinschaft, die aus der Migration von Geflüchteten und der zweiten Generation von Menschen, die in einem anderen Land geboren wurden, ergibt. Ich bin auch sehr neugierig darauf, wie wir auch für diese Menschen Orte schaffen können. Was war deine Forschungsmethode für dieses spezielle Forschungsprojekt?

KM: Was ich bei dieser Forschung interessant fand, war die Beziehung zwischen dem Prozess selbst und dem, was tatsächlich als Ergebnis herauskommt. In gewissem Sinne bin ich an dem interessiert, was wir als die ›Performativität‹ von Forschungsprozessen betrachten können, die ich oftmals als ziemlich statisch empfinde. Für mich begann dieser Forschungsprozess nicht mit einem leeren Blatt; er entstand vielmehr aus dem ständigen Dialog mit Künstler*innen, mit denen ich weiterhin im Gespräch bleiben wollte, oder mit einigen, mit denen ich einen Dialog beginnen wollte, aber nie die Gelegenheit dazu hatte. Ich hatte das Gefühl, dass der Forschungsprozess selbst, bei dem wir Forscher*innen uns mit Regionen oder Geografien befassen haben, die größte Herausforderung für mich war. Ich hatte nämlich das Gefühl, dass ich eine Forschungsfrage finden musste, um den Dialog, den ich führen wollte, in Gang setzen zu können. Das hat mich dazu veranlasst, weiter darüber nachzudenken, welches verkörperte Wissen wir eigentlich außerhalb dieser formalen forschungsähnlichen Settings erwerben. Wir haben uns viel über die Frage unterhalten: Was ist zeitgenössisch genug für ein Festival wie die Donaueschinger Musiktage? Das ist eine der Fragen, auf die ich in den anderthalb Jahren unserer Arbeit immer wieder zurückkam. So breit gefächert die Recherche auch war, so sehr war sie auch mit Freundschaften zu Menschen verwoben, die ich kenne und deren Arbeit ich für diese Ausgabe des Festivals wichtig fand.

DY: Wohin bist du gereist?

KM: Ich war etwa einen Monat lang in Kairo. Es wichtig für mich, dort Zeit zu verbringen, da die Szene dort breit gefächert ist und in hohem Maße mit einigen Teilen der Levante, dem Arabischen Golf, mit anderen nordafrikanischen Ländern und dem Rest des afrikanischen Kontinents verbunden ist. Interessant waren manchmal gerade die Momente des musikalischen Austauschs, in denen das, was als ›zeitgenössische Musik‹ gilt, durch einen bestimmten Bereich der europäischen neuen Musik und ihre Beziehung zu zeitgenössischen arabischen Musikmodalitäten in Frage gestellt habe. Oft hatte ich den Eindruck, dass die europäische Tradition die außereuropäische Tradition überlagert und wenig Raum dafür lässt, dass diese Art von neuer Musik überhaupt als neu gelten kann. Die Materialisierung dieser Beziehung fand ich ziemlich interessant: Bei einigen der Werke, die ich gehört habe, hatte ich das Gefühl, dass sie ständig dem europäischen Ohr gefallen wollten,

und so in gewisser Weise mit einer Art Konservatismus auf beiden Seiten – der europäischen und der arabischen – spielen. Dann bin ich auch in Iran gereist, das war sehr interessant. Warst du schon einmal dort?

DY: Nein, ich wünschte, es wäre so. Das liegt daran, dass ich einen amerikanischen Pass habe. Die Amerikaner*innen haben ja die Freiheit, fast überall sonst hinzu-reisen (*lacht*). Ich würde gerne einmal nach Iran reisen, aber ich kann es nicht. Aber zurück zu dem, was du eben angesprochen hast und worüber ich auch nachgedacht habe: Wie können wir als Forscher*innen, nicht nur im Festival-Kontext, sondern auch im Kontext als Bürger*innen, das Experimentieren fördern? Ich denke hier viel über meine eigene Verantwortung nach, wie wir mit Modalitäten des Experimentierens in der Musik weiterarbeiten können, die nicht in eine bestimmte Kategorie fallen, z. B. die mündliche Tradition. Also wie wir diese Tür öffnen können, so dass die Ausübenden der mündlichen Tradition spüren, dass man ihre Tradition und ihre Kultur respektiert, und sie sich tatsächlich für mehr Arten neuer Experimente öffnen. Im Moment hinken wir da leider ein wenig hinterher, und es muss noch viel getan werden, weil es an Vertrauen zwischen bestimmten Praktiken, zum Beispiel ›Inhaltskontrolle‹, und ihrer institutionellen Präsenz mangelt.

Die Vorstellung von ›Uraufführungen‹ als Teil eines Musikfestivals ist etwas, das mit einem Gefühl von Luxus in der westlichen klassischen Musik verbunden ist. Die meisten Konzertbesucher*innen verfügen bereits über ein Grundwissen über die musikalischen Begriffe und Fachausdrücke. Wenn es die Aufgabe eines Festivals für zeitgenössische Musik ist, das Experimentieren zu fördern, dann frage ich mich, ob wir dem Publikum, das vielleicht noch nicht auf diese Ebene des Experimentierens eingestimmt ist, nicht das Experimentieren und Forsuchen nach solchen Ideen vorstellen sollten. Für mich ist ein Experiment eine neue Art der Annäherung. Das Experimentieren ist kontextabhängig. Ein Festival für Neue Musik ist ein fruchtbarer Boden, der zum Experimentieren ermutigen sollte, und dieses Experimentieren ist kein zufälliges Ergebnis. Man hat vielleicht noch keine ausgefallenen Worte und Redewendungen dafür gefunden, aber der Geist und die Bereitschaft, mit diesen Praktiken zu experimentieren, sind für mich das, was ich als bahnbrechend betrachte. Wie können wir die Ebenen des Experimentierens für Menschen sichtbar machen, die mit diesen Praktiken nicht wirklich vertraut sind?

KM: Und wie könnte das aussehen?

DY: Es geht wirklich nicht nur darum, darüber nachzudenken, wie wir dem Festival nützen können, sondern auch, wie wir einen tiefgreifenden Dialog untereinander schaffen können – so wie du in deiner Forschungsarbeit. Wenn wir von einem Dialog sprechen, ist es interessanter, einen horizontalen Dialog zu führen, als von oben herab zu diktieren, was die Idee sein könnte und was die Ästhetik sein sollte, um dann Leute zu finden, die diese Anforderungen erfüllen. Für mich bedeutet ein Dialog, dass man redet und gleichzeitig zuhört, und dass man sich der Möglichkeit öffnet, dass man sich auch verändert. Mir gefällt die von dir angesprochene



Gurminj Museum of Musical Instruments

Modalität, dass sich alle Beteiligten, also Künstler*innen, Komponist*innen, Veranstalter*innen, das Festival und wir alle, für die Möglichkeit des Lernens und Umlernens öffnen.

KM: Dem stimme ich voll und ganz zu. Ich dachte, dies sei eine der Möglichkeiten, dieses Projekt zu co-kuratieren. Der Kuratierungsprozess findet oft hinter verschlossenen Türen statt oder ist etwas, das in der Auswahl zu einseitig wird. Für mich ist diese Arbeit auch deshalb interessant, da es ziemlich offensichtlich ist, dass es – wenn man über die enorme Vielfalt der sogenannten arabischen Kultur in Bezug auf ihre Geografie nachdenkt – keine Möglichkeit gibt, ein Programm mit diesem einseitigen Verständnis von Kultur und Raum zu kuratieren. Ägypten zum Beispiel ist ein Land, das auf zwei Kontinenten liegt, sodass es viele kulturelle Verbindungen gibt, die im Laufe der Zeit in diesen Raum hinein- und wieder herausführen. In solchen Momenten, in denen aus der europäischen Kartographie als Wissensraum heraustreten, können wir möglicherweise etwas über die anderen Einflüsse lernen, die die zeitgenössische Musik in diesen Räumen prägen.

DY: Ich denke an Intersektionen: Überschneidungen sind für mich kein fester Punkt, denn sie verschieben sich ständig. Im Fall des Omnibus Ensembles ist das wirklich interessant, denn das Ensemble kommt aus Usbekistan und gehört zu Zentralasien, ist also Teil eines größeren regionalen Kontexts. In dieser Region gibt es so viele Berührungspunkte, Assimilierungen, Begegnungen und Radikalisierungen über Jahrhunderte hinweg. Daher unterscheidet sich zum Beispiel das zentralasiatische Musikgenre *Shashmaqam* stark vom arabischen *Nahawand* oder *Hijaz maqam*.

KM: Das Omnibus Ensemble hat auch mit verschiedenen Komponist*innen zusammengearbeitet, die im Rahmen dieser Forschung aufgetaucht sind, was ich sehr interessant fand, um die verschiedenen Modalitäten des Komponierens zu erweitern, vor allem wenn man an die Möglichkeiten der vielen Überschneidungen denkt.

DY: Ja, Piyawat Louilarpprasert aus Thailand zum Beispiel. Er hat in den USA studiert und wird jetzt auch mehr in Europa aktiv. Mittlerweile ist er auch in seiner Heimat sehr präsent, wo er musikalischer Leiter des Thailand New Music and Art Symposium (TNMAS) und derzeit Vorsitzender der Thailand Music and Art Organization (TMAO) ist. Qin Yi, ebenfalls aus China, hat sich in den letzten Jahren mehr mit Technologie beschäftigt, nicht nur mit elektronischer Musik, sondern auch mit der Frage, wie Technologie im täglichen Leben eingesetzt wird. Sie forscht viel im Bereich des maschinellen Lernens, einige ihrer Forschungsarbeiten liegen auch außerhalb des Musikbereichs, was ich sehr interessant finde.

KM: Um das Gespräch hier vielleicht auf etwas anderes zu lenken: Was ich während des Prozesses sehr interessant fand, ist das Gefühl, dass viele Künstler*innen ihre eigene Geschichte in der Region untersucht haben. Sie haben versucht, musikalisch gesehen verlorene Verbindungen zu finden und neue Formen des Komponierens zu schaffen, indem sie zum Beispiel Gesprächen zwischen verschiedenen Generationen Raum gegeben haben. Obwohl ich das Gefühl habe, dass viele Komponist*innen sich selbst mit ihrer Forschung auseinandergesetzt haben, ist ihre Einladung an eine bestimmte Ebene der Performativität gebunden, die ihre eigene Forschung nicht unbedingt durchscheinen lässt. Wie kann also ein Festival für zeitgenössische und neue Musik sowohl die Komponist*innen als auch ihre Geschichten zeigen?

DY: Ja, wie können wir diesen Fokus und die gründliche Recherche beibehalten und nicht eine verwässerte Herangehensweise bei der Programmierung und Kuration fördern? Ich glaube, wenn die Leute in unserer heutigen Welt ›Diversität‹ hören, wird das manchmal ganz anders oder oft als Höflichkeitsformel verstanden. Ich finde, dass die Donaueschinger Musiktage in dieser Hinsicht wirklich gute Arbeit geleistet haben; aber natürlich auch, weil sie eine gute Finanzierung hatten. Ich bin auch froh zu sehen, dass das Festival versucht, sich zu verändern, obwohl es ein schwieriger Prozess war, da viele der Forscher*innen so viele verschiedene Arten von neuer Musik mitgebracht haben, darunter auch EDM oder sogar Hip-Hop. Das war für mich sehr interessant zu hören.

KM: Das ist wahr. Manchmal habe ich das Gefühl, dass das Verständnis dessen, was ›zeitgenössische‹ oder ›neue Musik‹ ist, eigentlich sehr alt ist, zurückgehalten von einer Art Museumsvitrine. Wie können wir also dieses Genre selbst oder dieses spezifische Verständnis von neuer Musik vorantreiben, und wie weit kann sich dieser spezifische Kontext für das Öffnen, was vor Ort geschieht?

DY: Ich habe zum Beispiel das Gefühl, dass es in Deutschland oder in den USA, insbesondere in wohlhabenden Gegenden, eher eine persönliche Entscheidung ist. Im Gegensatz zu anderen Regionen ist es nicht nur eine persönliche Entscheidung, sondern auch eine politische, wirtschaftliche und klassenbedingte Einschränkung. In vielen Fällen haben die Menschen keine Wahl - es ist die Inkulturation, die es den Menschen erlaubt, bestimmte Dinge zu tun oder nicht zu tun. So werden beispielsweise in bestimmten Regionen Frauen und jungen Mädchen keine religiösen Musikpraktiken beigebracht. Außerdem werden Musiker*innen, die elektronische Musik machen, in verschiedenen Regionen unterschiedlich betrachtet. Ganz zu schweigen von der neuen Musik und ihrem westlichen Wohlstandsansatz...

KM: Das ist sehr richtig. Außerdem wird – wie du vorhin gesagt hast – die Klassenfrage in solchen Konstellationen sehr oft nicht berücksichtigt, weil es ein ganz anderes Verständnis von Zugänglichkeit gibt.

DY: Absolut. Vor allem in den Vereinigten Staaten, aber auch in Thailand bestimmt der wirtschaftliche Faktor den Geschmack und den Zugang zu Wissen. Und dieser Zugang zu Wissen hat auch ein sehr ungleiches Verhältnis dazu, wie Wissen konsumiert wird. Ein Festival wird von der unmittelbaren Gesellschaft und Gemeinschaft konsumiert, aber die Menschen, die zu diesen Festivals gehen und diese Ideale und Praktiken konsumieren, sind auch ein Spiegelbild dieser Gesellschaft. Wir dürfen nicht vergessen, dass auch die Regierung ihre Ressourcen in die deutsche Kultur steckt, auf die wir stolz sind und die wir mit unserem Geld unterstützen. Ich habe das Gefühl, dass man als Publikum sehr blind ist, wenn man nicht über Geld spricht. Wohlhabende Menschen sagen oft: »Oh, wir reden nicht über Geld« – und ich sage dann: »Ja, weil ihr Geld habt!«

Ich denke, wenn man über Vielfalt spricht, müssen wir wirklich alles auf den Tisch legen, um zu sehen, wie viele Nuancen und Schichten es gibt. Es geht nicht nur darum, Namen von weit entfernten Orten zu kuratieren, man muss wirklich verstehen, wie die Dinge konsumiert werden, wie die Dinge in Beziehung zueinander stehen.

KM: Ich bin es auch ein bisschen leid, dass diese ›Diversitäts‹-Gespräche irgendwie frontal waren, weil ich denke, wir können nicht einfach ›Diversität‹ kuratieren. Das ist so, als würden wir sagen, wir kuratieren Feminismus. Hier fehlt eine Verbindung zwischen der Art und Weise, wie manche Menschen leben, und der Art und Weise, wie manche Menschen durch solche konsumierende Programmstrategien instrumentalisiert werden. Das lässt mich an das *Tehran Contemporary Music Festival* denken, das fast jedes Jahr in Teheran stattfindet. Als ich die Ausgabe 2019 besuchte, war das Programm musikalisch gesehen recht vielfältig, und es wurden auch viele Musikerinnen und Komponistinnen in das Programm aufgenommen, wie zum Beispiel Kellariz Keshavarz oder das Tehran Festival Bläserensemble (das hauptsächlich aus Instrumentalistinnen und Komponistinnen besteht). Es war erfrischend, so ein Festival zu erleben, das fast jedes Jahr stattfindet, und zwar wirk-

lich als unabhängiges Festival, das auch von öffentlichen oder privaten Mitteln unabhängig ist und diese Art von Stellung hat. Wir dürfen nicht vergessen, dass diese Unabhängigkeit nicht einmal eine Entscheidung ist, sondern eine Tatsache. Es ist also eine ganz andere Art, wie neue iranische und internationale Musik konsumiert wird. In Kairo, wie auch in Iran, hat man das Gefühl, dass neue Musik von der gesamten Gemeinschaft gefeiert wird. Ich habe das *Tehran Contemporary Music Festival* so erlebt, dass es neugierig macht, zuzuhören, aber auch sich sozial, kulturell und politisch zu engagieren. Ich habe jedoch das Gefühl, dass es uns mit unserer Arbeit auch gelungen ist, die Donaueschinger Musiktage in der Art und Weise zu verändern, wie wir uns mit internationalen Komponist*innen auseinandersetzen und wie das Festival selbst in seiner Position bescheiden sein kann; wie es aufhören muss, über programmatische Vielfalt zu sprechen, und sich stattdessen mit dem Werk selbst, den musikalischen Traditionen, verschiedenen Experimenten und einfach den Werken von Komponist*innen zu beschäftigen, deren Arbeit auch eine Realität ist – politisch und gesellschaftlich gesehen.

DY: Ich glaube, der Wandel vollzieht sich. Ich denke, dass vor allem bei bestimmten Organisationen, die den Luxus hatten, schon früh über Vielfalt zu sprechen, nach ein paar Ergänzungen nichts anderes übrig bleibt, als tiefer zu gehen. Ich habe das Gefühl, dass in den letzten Jahren auch in der Gesellschaft ein sehr gesunder Wandel stattgefunden hat. Ich bin auch bereit, meine Ideen zu ändern, aber manchmal habe ich das Gefühl, dass Leute, die sich nur auf die radikale Revolution konzentrieren, nur auf Zorn und Wut aus sind. Ich höre sehr oft, dass Leute sagen: »Es ist nicht meine Aufgabe, euch beizubringen, wie ihr eure Arbeit machen sollt.« Ich höre das, und ich weiß, dass das, was ich sage, umstritten klingt. Zorn und Wut sind mächtig, damit muss man rechnen. Nach dieser Phase denke ich mir, wenn alles still ist, wer soll dann die schwere Arbeit machen? Zuhören ist wichtig, Kommunikation auch. Ich denke, es muss noch viel mehr getan werden, um auf pädagogischer Ebene zu kommunizieren und zu lehren. Und wer sind dann die Leute, die diese Arbeit machen? Dieses »weg mit dem alten System, um neu zu beginnen« – ich persönlich habe so viele Misserfolge erlebt, dass ich nicht genug Vertrauen habe, um zu sagen, dass sowas funktionieren würde. Denn was passiert, ist, dass man den anderen Teil einfach unterdrückt. Wer sagt denn, dass ich nicht Helmut Lachenmann lieben und gleichzeitig ein Sprecher für andere Praktiken sein kann? Lachenmann ist einer meiner Lieblingskomponisten. Die mündliche Tradition ist genauso streng wie Lachenmanns Praktiken, wenn nicht sogar noch strenger. Wir müssen diesen Raum für die Menschen schaffen, damit sie in diesem neu entdeckten Raum koexistieren können. Denn diese Räume sollten nicht exklusiv sein. Nach all dem kann ich nicht genug betonen, dass dieser Raum auf einer strengen und gründlichen Forschung beruhen muss.

KM: Dem stimme ich zu, aber für mich hat das auch damit zu tun, dass es eine gewisse Unkenntnis darüber gibt, was auf der ganzen Welt passiert ist. Diese Art des Gedankenaustauschs hat bereits in den 50er, 60er und 70er Jahren stattgefunden. Ich denke hier an das *Shiraz Arts Festival*, das von 1967 bis 1977 in Shiraz, Iran,

stattfand. Zusammen mit dem Kurator Bonaventure Soh Bejeng Ndikung habe ich mit dem Kurator Vali Mahlouji zusammengearbeitet, der bei SAVVY Contemporary in Berlin eine sehr lange und ausführliche Recherche über dieses Festival präsentiert hat. Das ist ein Beispiel für den Ideenaustausch, den Informationsfluss und die Experimente, die in Iran stattfanden und einen Raum der Umwandlung in einer ganz bestimmten Zeit schufen. Die Idee eines solchen Festivals und Austauschs, bei dem die Werke vieler internationaler Künstler*innen wie Iannis Xenakis, Krzysztof Penderecki oder Karlheinz Stockhausen zu hören waren, ist das, wofür der Westen das Festival hauptsächlich kennt. Doch Mahlouji erinnert uns daran, dass die mit der Kolonialität verbundene Gewalt vergessen wurde und dass Wohlstand und Modernität fehlen. Die politische und postkoloniale Dringlichkeit besteht darin, sich daran zu erinnern, dass das Festival auch Künstler*innen wie Ravi Shankar, Tadeusz Kantor, Max Roach, Abbey Lincoln und viele andere eingeladen hat, sodass diese Art von Offenheit gegenüber der Form bereits geschehen ist und diese Art von Gesprächen, die Künstler*innen zusammengebracht haben, stattgefunden haben. Ich sehe nicht ein, dass das eine das andere ausschließen muss. Das sind für mich Beispiele dafür, dass das Wissen bereits in Bewegung ist. Und wenn wir über radikale Veränderungen im Jahr 2021 sprechen, erkennen wir vielleicht nicht die Arbeit so vieler Intellektueller, Komponist*innen und Künstler*innen an, die dies bereits unabhängig von den Institutionen getan haben. Deshalb habe ich manchmal das Gefühl, dass wir, wenn wir diese Art von Gesprächen über rassistische Veränderungen führen, auch bestimmte Leute ignorieren, weißt du, was ich meine?

DY: Inwiefern ignorieren?

KM: Ich denke, wenn wir sagen, dass das Problem der Vielfalt nur ein Problem von heute ist, ignorieren wir, dass es bereits eine Menge Zusammenarbeit und vielfältige Gespräche gegeben hat. Das bringt uns vielleicht dazu, über verschiedene Arten von Bewegungen und Migration nachzudenken, von Menschen gegenüber Institutionen.

DY: Ja, ich denke auch darüber nach und über die Geschichte so vieler Instrumente, die für mich ein Spiegelbild der menschlichen Bewegungen ist. Wenn wir uns die Instrumente ansehen, können wir die meisten kolonialen und vorkolonialen Handelsbeziehungen nachvollziehen. In gewisser Weise manifestiert der Klang der Instrumente die Spuren und Überreste massiver menschlicher Bewegungen im Laufe der Jahrhunderte. Wir müssen auch die verschiedenen Formen dessen anerkennen, was klassische Musik oder neue Musik sein könnte oder sollte. Wie können wir also ein bisschen größer denken und diese Kategorien nicht noch weiter reproduzieren?

Aus dem Englischen übersetzt von Sophie Emilie Beha

Du Yun lebt in New York City und ist in Shanghai, China, geboren und aufgewachsen. Sie ist Komponistin und Performerin, die an der Schnittstelle von Oper, Orchester, Theater, Kabarett, Musical, mündlicher Überlieferung, öffentlichen Aufführungen, Elektronik, bildender Kunst und Lärm arbeitet. Ihr Werk wird von einigen der besten Gruppen und Organisationen auf der ganzen Welt unterstützt. Du Yun ist Professorin für Komposition am Peabody Institute und Gastprofessorin am Shanghai Conservatory of Music.

Du Yun war Gründungsmitglied und ist heute Vorstandsmitglied des International Contemporary Ensemble; sie war künstlerische Leiterin des MATA Festivals in New York City; sie konzipierte das Pan Asia Sounding Festival (National Sawdust) und gründete *FutureTradition*, eine globale Initiative, die überregionale Kooperationen aufbaut. 2018 wurde Du Yun von der Carnegie Foundation zu einem der 38 ›Great Immigrants‹ ernannt, und 2019 kürte das Beijing Music Festival sie zur ›Künstlerin des Jahres‹. Die Asia Society Hongkong ehrte sie 2021 für ihren Beitrag im Bereich der darstellenden Künste.

Kamila Metwaly ist Musikjournalistin, elektronische Musikerin und Kuratorin und lebt zwischen Berlin und Kairo. Metwaly gründete eine unabhängige Kunst- und Kulturpublikation in Ägypten und arbeitete im Radio und in der unabhängigen Filmszene, wobei sie seit vielen Jahren eine starke Präsenz in Kairos Kultur- und Aktivist*innenszene hat. 2017 kam Metwaly zu SAVVY Contemporary, wo sie derzeit das Klangprojekt *Untraining the Ear Listening Sessions* kuratiert. Sie war an verschiedenen klangbasierten Ausstellungsprojekten in diesem Raum beteiligt, darunter *What Has All This Got To Do With Coconuts And Rice: A Listening Exhibition on José Maceda, We have Delivered Ourselves from the Tonal: Of, With, Towards on Julius Eastman*; und sie ko-kuratierte die Ausstellung *The Dog Done Gone Deaf: Exploring The Sonic Cosmologies of Halim El-Dabh* mit Bonaventure Ndikung auf der Dak'Art Biennale in Senegal (2018). Sie wurde zur Hauptkuratorin für die MaerzMusik – Festival für Zeitfragen 2022 ernannt.



Ein Paralleluniversum

Eine Playlist von Cedrik Fermont

Cedrik Fermont hat eine Playlist mit unbekannter Musik zusammengestellt, die man gehört haben muss.

»Ich möchte, dass diese Playlist nicht nur eine Reise durch Zeit und Ort ist, sondern auch durch Genres und manchmal durch transnationale oder transkontinentale Kollaborationen. Sie werden einige Stücke hören, die rein abstrakt zu sein scheinen und andere, die sich politisch engagieren oder die zur Zeit ihrer Entstehung rein experimentell waren und heute vielleicht veraltet klingen. Außerdem habe ich Werke aus persönlichen Gründen mit aufgenommen, oder weil ihre Komponist*innen bis heute unbekannt, zu schnell gestorben, oder nur einem kleinen Teil der Welt bekannt sind. Mein Ziel war es auch, die Beziehungen, Themen und Ähnlichkeiten zu finden, die diese Stücke miteinander verbinden können. Diese Auswahl muss nicht vom ersten bis zum letzten Titel gelesen werden, es gibt keine Hierarchie und es können verschiedene Verbindungen hergestellt werden, aber ich habe versucht, eine Liste wie einen Mix zu erstellen. Es gibt Verbindungen zwischen einigen Werken, die sich leicht herstellen lassen, andere sind vielleicht nicht so offensichtlich, aber ich hoffe, Sie werden sie entdecken.«

Mit Titeln und Stücken von: Sophia Gubaidulina, Natela Svanidze, Mireille Chamass-Kyrou, Luo Jing Jing, Graciela Paraskevaídis, Mladen Milićević, Sikiru Adepoju, José Maceda, Victor Gama, Gülce Özen Gürkan, Sukitoo o Namau, Akin / Noisesteve / Anchi / DJ Rex, Noise In Yangon, Isuru Kumarasinghe, Raven Chacon & Du Yun, Slamet Abdul Sjukur, Ernst Reijseger mit Mola Sylla und Serigne C.M. Gueye, Susan Frykberg, Duo Moment, Ruben Abrahamyan, Donika Rudi, Hasnizam Abdul Wahid, Zad Moultaqa, Irina Escalante-Chernova, The International Nothing, Hasan Hujairi, Jamilia Jazylbekova, Pak Yan Lau, Ram Nath, Sonic Writing & Soundings, FEN, Okkyung Lee, Writher / Vunhattan / ThaoNO.



Hören Sie sich die Playlist unter:
www.van-outernational.com/cedrik

Übersetzt aus dem Englischen von Sophie Emilie Beha

Cedrik Fermont ist ein in Berlin lebender belgisch-kongolesischer Komponist, Musiker, Mastering-Engineer, Autor, Radiomoderator, Konzertveranstalter, unabhängiger Forscher und Labelmanager (bei Syrphe), der seit 1989 im Bereich Noise, elektronische und experimentelle Musik tätig ist. Seine Kompositionen und Installationen reichen von Klangkunst und elektroakustischer Musik über Noise und Industrial bis hin zu konventioneller ›Tanzmusik‹ wie Electronica oder Acid. Er hat zahlreiche Tourneen in Asien, dem Nahen Osten, Afrika, Europa und Nordamerika unternommen. Sein Forschungsschwerpunkt liegt auf elektronischer, elektroakustischer, experimenteller und Noise-Musik aus Asien und Afrika.



Das Omnibus Ensemble – eine Wiederbelebung aus Usbekistan

Lucille Lisack

Wie funktioniert ›collective composing‹? Was folgt auf Identitätsentzug? Wie lässt sich ein fairer Dialog herstellen? Das Omnibus Ensemble gibt Antworten.

Taschkent, Sommer 2008. Bei meinem ersten Aufenthalt in Usbekistan entdecke ich, dass die Musiklandschaft der usbekischen Hauptstadt viel vielfältiger ist, als die europäischen ›Weltmusik‹-Platten, die diesem Land in Zentralasien gewidmet sind, vermuten lassen. Der von Musikethnolog*innen untersuchte und aufgezeichnete *Shashmaqom* ist eine Musikart aus dem Herzen Zentralasiens, der vor allem in Tadschikistan und Usbekistan präsent ist und auf einem modalen System und ostinato Rhythmen basiert¹ und damals kurz davor stand, von der UNESCO als immaterielles Kulturerbe eingestuft zu werden. Er steht Seite an Seite mit Sinfonieorchestern, die sowohl westliche klassische Komponist*innen als auch sowjetisches Sinfonie-Repertoire aufführen. Allgegenwärtig ist die berühmte *Estrada*, eine aus der Sowjet-Ära übernommene Popmusik, die paradoxerweise von der unabhängigen Regierung als Identitätspropaganda für den neuen usbekischen Staat genutzt wurde.² Die Underground-Rockszene befindet sich nach glorreichen Momenten im Niedergang, dafür verführt der Hip-Hop Teile der urbanen Jugend und lateinamerikanische Gesellschaftstänze treten zaghaft in Erscheinung. Aber als ich von einem Ensemble für ›zeitgenössische‹ Musik höre, fällt es mir schwer, mir vorzustellen, was das sein könnte.

So betrete ich im September 2008 zum ersten Mal das Foyer des Ilkhom-Theaters, ein kleines unabhängiges Theater, in dem das Ensemble Omnibus probt. Artyom Kim, Komponist und Gründer des Ensembles, ist derzeit musikalischer Leiter des Theaters. Er stellt mir die Geschichte seines Ensembles vor: Seit seiner Gründung 2004, hatte es zum Ziel, Musik zu spielen, die in Taschkent »noch nie gespielt wurde«. Ein sehr eklektisches Programm, das auch durch dem Ensemble-Namen ›Omnibus‹ oder ›für alle‹ symbolisiert wird. Die Mission dieses Omnibus', der überall hinfährt, besteht darin, das Publikum in Taschkent mit dem westlichen Repertoire des 20. und 21. Jahrhunderts vertraut zu machen und eine neue usbekische Musik zu etablieren, die das sowjetische Repertoire ablösen könnte, das unmittelbar nach der Auflösung der UdSSR in Vergessenheit geriet.

Doch gehen wir zunächst ein wenig zurück in die Vergangenheit: Kurz nach der bolschewistischen Revolution von 1917 wurden die verschiedenen Republiken in Zentralasien Teil der UdSSR. Im Hinblick auf das Musikschaffen, bestand die Kulturpolitik der Sowjetunion darin, für jede Republik ein eigenes nationales Repertoire aufzubauen. Russische Komponist*innen kamen nach Usbekistan, um dort zu unterrichten, und usbekische Studierende gingen zum Studium nach Moskau und Leningrad. So entstanden die ersten usbekischen Werke, die nach europäischem Vorbild geschrieben wurden: Opern über das Leben von historischen Persönlichkeiten aus Zentralasien, Sinfonien, auf lokalem melodischem Material basierend, Konzerte für usbekische Instrumente usw. All diese Werke orientierten sich in ihrer tonalen oder modalen Sprache an europäischen romantischen Musikformen. Zwar kamen in den 1920er und 1930er Jahren auch einige avantgardistische Komponist*innen wie Nikolai Roslawez nach Taschkent, jedoch dominierte in der Nachkriegszeit die Ästhetik des sowjetischen Kanons. Seit der Tauwetter-Periode in der Mitte der 1950er -1960er Jahre waren Atonalität und die Experimente westeuropäischer und amerikanischer Komponist*innen in den großen urbanen Zentren Sowjetrusslands zwar bekannt, in Taschkent waren allerdings nur wenige mit diesen Kompositionstechniken vertraut.

Unter diesen wenigen spielte die Familie Yanov-Yanovsky eine zentrale Rolle im Musikleben von Taschkent. Der Komponist Felix Yanov-Yanovsky und die Musikwissenschaftlerin Nataliya Yanov-Yanovskaya unterrichteten am Konservatorium von Taschkent. Ihr Sohn, Dmitri Yanov-Yanovsky – ebenfalls Komponist –, begann in den 1980er und 90er Jahren eine glänzende Karriere und gewann Kompositionswettbewerbe in Usbekistan und Russland sowie in Frankreich, der Schweiz und den Vereinigten Staaten. Von 1996 bis 2006 unterrichtete er am Konservatorium von Taschkent und arbeitet mit dem Ilkhom-Theater zusammen, für das er und seine Student*innen zahlreiche Bühnenwerke komponierten. Zusammen mit Mark Weil, dem Direktor dieses Theaters, gründete er 1996 das *Ilkhom-XX-Festival* für zeitgenössische Musik, das über zehn Jahre hinweg im Ilkhom-Theater und anschließend im Nationalen Konservatorium von Taschkent stattfand. Dank seiner internationalen Kontakte war es Dmitri Yanov-Yanovsky möglich, die bekanntesten internationalen Musikgrößen nach Taschkent einzuladen. Es gelang ihm zudem, die Aufmerksamkeit der Open Society Foundation von George Soros auf sich zu ziehen, einer der wichtigsten NGOs, die sich damals für die Öffnung und ›Demokratisierung‹ der ehemaligen Sowjetrepubliken einsetzte. Auf den ersten Blick mag das experimentelle Musikschaffen weit entfernt von den humanitären Zielen der Open Society Foundation zu scheinen; aber das für Einflüsse aus dem Ausland offene Festival fand zu einem Zeitpunkt statt, als die usbekische Regierung eine nationale Identitätspolitik einleitete, die in den 2000er Jahren zu einem veritablen Rückzug in die lokale Identität werden sollte. Das Festival wurde ohnehin schon mit Misstrauen betrachtet, weil es den offiziellen politischen Prioritäten des Landes zuwiderlief. Als das Festival zum wichtigsten Kulturprojekt der Soros-Stiftung wurde, wurde das Misstrauen der Regierung erst recht verstärkt. 2006 wurde das Festival schließlich endgültig abgesagt, als das usbekische Regime eine entscheidende



Omnibus Ensemble rehearsing

Wende hin zu einer nationalistischen Diktatur vollzog, die sich gegen äußere Einflüsse abschottete.

Die zehn Jahre des Festivals prägten eine ganze Generation von jungen Komponist*innen und Musiker*innen in Taschkent, zu denen auch Artyom Kim gehört, der 2001 sein Studium am Konservatorium in der Klasse von Dmitri Yanov-Yanovsky abschloss. Bei dem Festival trat er als Interpret, Dirigent und Komponist auf und schrieb auch Bühnenmusik für das Ilkhom-Theater. Mit dem Ziel in Taschkent eine nachhaltige experimentelle Musikpraxis zu etablieren, gründete er 2004 zusammen mit dem Komponisten Jakhongir Shukur und dem Oboisten Sukhrob Nazimov das Ensemble für zeitgenössische Musik Omnibus. Im darauffolgenden Jahr organisierten sie die erste Ausgabe des *Omnibus Laboratorium*, einer Masterclass und Kompositionskurs, der seither jedes Jahr mit Gastdozent*innen aus Europa und Amerika fortgesetzt wird. Die Leiter*innen von Omnibus setzen sich zum einen dafür ein, ein spezifisch usbekisches zeitgenössisches Repertoire für ihr Ensemble zu schaffen, das Usbekistan in der internationalen zeitgenössischen Musikszene vertreten kann und widmen sich zum anderen mit großer Aufmerksamkeit den musikalischen Traditionen des Landes.

So arbeitet das Ensemble Omnibus in Kollaboration mit dem Musiker Abror Zufarov intensiv am *Shashmaqom*. Die in der westlichen klassischen Musiktradition ausgebildeten Musiker*innen des Ensembles lernen, dieses Repertoire auf ihren europäischen Instrumenten (Violine, Viola, Cello, Kontrabass) zu spielen, während Artyom Kim und Jakhongir Shukur eine präzise Notation für untemperierte Intervalle und Verzierungen entwickeln.

Mit der Verwendung von traditionellem Repertoire stellt Omnibus einige der gewohnten Praktiken der westlichen Musik, wie wir sie heute kennen, in Frage, insbesondere die Form des öffentlichen Konzerts, das in Europa seit dem 18. in Europa zunehmend institutionalisiert wurde sowie die Figur des*der Komponist*in als alleinige*n Schöpfer*in.

Das Projekt, das das Omnibus Ensemble bei den Donaueschinger Musiktagen im Oktober 2021 vorstellen wird, ist Teil dieser Reflexion über die Mittel der musikalischen Praxis. Seit einigen Jahren entwickeln Artyom Kim und die Musiker*innen des Ensembles den Prozess des ›collective composing‹. Diese Arbeitsmethode des kollektiven Komponierens lässt sich auf die Aufführung bereits geschriebener Werke anwenden: Das Ziel ist, dass jede*r Musiker*in das Gefühl bekommt, das Stück, das er oder sie spielt, selbst geschrieben zu haben. Erreicht wird dies durch intuitive, non-verbale Kommunikation, die durch synchronisierte Atemübungen, Meditation und andere Prinzipien aus der zentralasiatischen Sufi-Tradition entsteht. In voller Gänze wird die Methode des ›collective composing‹ aber erst durch das gemeinsame Schreiben eines neuen Stücks verwirklicht.

Für die Donaueschinger Musiktage arbeitet das Omnibus Ensemble mit vier Komponist*innen aus China (Qin Yi), Thailand (Piyawat Louilarpraserat), der Türkei (Onur Dülger) und Bahrain (Hasan Hujairi) zusammen. Ursprünglich war geplant, dass die Komponist*innen zu zwei Arbeitstreffen mit den Musiker*innen des Ensembles nach Taschkent reisen sollten: Die erste Reise sollte dazu dienen, das musikalische Material zu kreieren, auf dessen Grundlage jede*r Komponist*in eine erste Fassung eines Stücks schreiben sollte, die dann bei einem zweiten Aufenthalt in Taschkent mit den Musiker*innen überarbeitet werden sollte. Leider machte die Pandemie einen Strich durch die Rechnung. Artyom Kim nimmt es gelassen: »Natürlich ist es ein Hindernis, auf Distanz zu arbeiten. Aber die Situation zwang uns dazu, eine Methode des ›kollektiven Komponierens‹ zu finden, die auch über eine große Entfernung funktioniert.« Ohne die gemeinsamen praktischen Übungen und das mehrtägige Zusammenleben am selben Ort ist die Bildung eines Kollektivs weniger schnell möglich. Die Kommunikation, die vor Ort in direkter Interaktion augenblicklich hergestellt werden kann, erfordert nun den mehrfachen Austausch von e-Mails und Tonmaterial. Artyom Kim sieht diese Bedingungen als Gelegenheit, die Entstehung des Kollektivs wie in Zeitlupe im Detail zu beobachten.

Zu Beginn der Kollaboration schickte jede*r der Komponist*innen dem Omnibus Ensemble zunächst ein Element aus der eigenen Fantasiewelt, ein Fragment, das die Kreativität der Musiker*innen anregen sollte, begleitet von einigen Erläuterungen. Die Idee bestand darin, aus intimen Erinnerungen und aus der eigenen inneren Welt zu schöpfen, die durch das erste Hören der Klänge geformt werden. So schickte Onur Dülger ornamentale Figuren aus türkischen Teppichen. Die Musiker*innen des Ensembles erarbeiteten auf der Grundlage des Materials eine Improvisation, die sie aufnahmen und zurücksandten. Dülger wählte diejenigen Aufnahmen aus, an denen er arbeiten wollte, und schickte sie mit detaillierten Anweisungen wieder

zurück. So verengt sich nach und nach das Feld der Möglichkeiten, und im Austausch zwischen den Musiker*innen und dem Komponisten kristallisierte sich eine gemeinsame Richtung heraus. Piyawat Louilarpprasert schickte traditionelle Musik aus Thailand und schlug den einzelnen Musiker*innen jeweils verschiedene Ausschnitte daraus vor. Die Musiker*innen ließen sich vom Klang der thailändischen Instrumente inspirieren und versuchten, eine Klangfarbe, eine Tonleiter, eine melodische Kontur zu reproduzieren, wobei sie manchmal ihre eigenen Instrumente mit Präparationen veränderten: Etwa mit einem Blatt Papier zwischen den Saiten der Geige, einem zusätzlichen Element zwischen zwei Teilen der Oboe.

Diese Technik der Kreation durch Nachahmung von Klängen einer anderen Musikkultur ist keine neue Erfindung, sondern zieht sich durch die gesamte Musikgeschichte und insbesondere durch das 20. und 21. Jahrhundert. In der Sowjetunion wurden diese Nachahmungspraktiken durch eine siebzigjährige Musikpolitik geprägt, die auf eine Verschmelzung von europäischen klassischen Traditionen mit den Traditionen des ›sowjetischen Ostens‹ abzielte. Monodische Musik aus Asien wurde in einer tonalen oder modalen Sprache harmonisiert, und sowjetische Komponist*innen imitierten häufig den Klang lokaler Instrumente mit den Instrumenten des Sinfonieorchesters. Inspiriert wird das Omnibus Ensemble aber vor allem von anderen Nachahmungspraktiken aus der europäischen experimentellen Musik und von fernöstlichen Kompositionspraktiken: Takemitsu in Japan und Isang Yun in Südkorea suchten beispielsweise die Klänge der japanischen Shakuhachi (Flöte) oder der koreanischen Piri (Oboe) auf europäischen Instrumenten.

Es ist vor allem der kollaborative Charakter des Ansatzes des Omnibus Ensembles, der dieser Technik neues Leben einhaucht. Die Musiker*innen eignen sich die musikalischen Elemente neu an, interpretieren sie auf ihre eigene Art und Weise und formulieren sie auf ihren – teilweise nicht-europäischen – Instrumenten neu. Auch hier ist Omnibus innovativ, indem es einen Dialog aufbricht, der nur zwischen westlichen Instrumenten und den ›anderen‹ zu bestehen scheint. Omnibus macht den Westen zu einem echten Partner in diesem Dialog, zu einem Zentrum, das mit der Peripherie ins Gespräch kommt. Das Omnibus Ensemble setzt sich aus europäischen und usbekischen Instrumenten zusammen, die alle im Dialog mit den musikalischen Traditionen der Komponist*innen des Projekts stehen: Sato/Tanbur (usbekische Langhalslaute, die durch Zupfen – Tanbur – oder Reiben der Saiten mit einem Bogen – Sato – gespielt werden kann), Chang (usbekisches Cymbalum), Oboe und Streichquartett. Ergänzt werden diese Instrumente durch einen mikrotonalen Synthesizer für ein Werk über Mikrintervalle, das mit den nicht temperierten Skalen in Resonanz steht.

Im Austausch von Worten, Klängen, visuellem Material zwischen Komponist*innen und Musiker*innen über die große Entfernung hinweg wird die Richtung ausgehandelt, in die das Projekt sich entwickelt, wird Klangqualität und das gemeinsame Ziel definiert und entschieden welches Material verwendet wird.

Es scheint als habe die Ironie des Schicksals die Kommunikationstechnologien in den Mittelpunkt dieser kollektiven Arbeit auf Distanz gestellt – ist der Prozess des kollektiven Komponierens ja gerade in den Kontext einer Reflexion über Technologie eingeschrieben. Die Musiker*innen in den Schaffensprozess einzubeziehen, bedeutet, sie nicht einfach nur eine Rolle bei der Ausführung einer bereits geschriebenen Partitur spielen zu lassen, sondern in den Musiker*innen selbst etwas zu suchen, was keine Maschine imitieren kann, nämlich die Fähigkeit, in und durch die Interaktion innerhalb des Kollektivs aus Interpret*innen und Komponist*innen etwas Neues zu schaffen. Das Omnibus Ensemble hat diesen Weg eingeschlagen und verfolgt dabei einen Dialog zwischen verschiedenen musikalischen ›Orientis‹, der die geografischen Konturen der zeitgenössischen Musik und ihrer Zentren neu zeichnet.

Übersetzt aus dem Französischen von Katja Heldt

-
- 1 Levin, Theodore (1996): *The Hundred Thousand Fools of God. Musical Travels in Central Asia (and Queens, New York)*, Indiana University Press, Bloomington/ Indianapolis
 - 2 Klenke, Kerstin (2019): *The Sound State of Uzbekistan. Popular Music and Politics in the Karimov Era*, Routledge, London / New York

Lucille Lisack ist Musikethnologin und Spezialistin für zentralasiatische Musik. Sie hat ihre Forschung dem jüngsten usbekischen Musikschaffen gewidmet und hat ein Buch und mehrere Artikel über dieses Thema veröffentlicht.



Totenwache – ein Gespräch mit Memory Biwa und Robert Machiri Dahlia Borsche

Memory Biwa und Robert Machiri über ihre gemeinsame Arbeit mit Soundarchiven, die Verortung zwischen Vergangenheit und Zukunft, kulturelle Aneignung und ihre Verbindung zu Kapstadt.

Ich traf Memory Biwa und Robert Machiri Anfang Juli 2021 zu einem Zoom-Gespräch über ihre Arbeit, ihr Verhältnis zur Geschichte, verkörpertes Wissen und die Imagination von Zukunft durch das Hören. Für ihr Projekt *Listening At Pungwe* erhielten sie 2021 ein Stipendium des DAAD von dessen Künstlerprogramm. Aufgrund der anhaltenden Reisebeschränkungen durch die COVID-19-Pandemie saß Machiri in Johannesburg in Südafrika fest, wo er lebt und arbeitet. Biwa, die in Namibia lebt, konnte bereits nach Deutschland reisen, wo sie zum Zeitpunkt des Interviews auf Schloss Solitude in Stuttgart untergebracht war. Memory Biwa und Robert Machiri wurden gemeinsam zu einem Aufenthalt auf Solitude eingeladen, um in den Archiven der Donaueschinger Musiktage zu stöbern. Anlässlich seines 100. Jubiläums beauftragte das Festival *Listening At Pungwe* damit, ein Stück aus dem Archivmaterial zu entwickeln.

Biwa und Machiri kommen nicht nur aus verschiedenen Ländern, sondern auch aus unterschiedlichen Praktiken und Disziplinen. Biwa beschäftigt sich als Historikerin hauptsächlich mit Gedächtnisforschung und Archivtheorien. Machiri, ursprünglich aus Simbabwe und nun in Johannesburg beheimatet, arbeitet als interdisziplinärer Künstler und Kurator. Als *Listening At Pungwe* verschmelzen die beiden Künstler*innen afrikanische Klänge, Fieldrecordings, Schallplatten sowie die Diskurse und Orte zeitgenössischer Kunst zu partizipativen öffentlichen Plattformen. Wir begannen unser Gespräch damit, wie sich die beiden kennen lernten und ihre Arbeit seitdem entwickeln.

Memory Biwa: Ich bin viel damit beschäftigt, mir die innere Historikerin ›abzutrainieren‹, und damit auch meine Herangehensweise an Archive und Dokumente. Als ich anfang, über Namibia zu recherchieren, interessierte ich mich für den Kolonialkrieg in den Jahren 1903-08. Diese Zeit wurde in der Öffentlichkeit kaum thematisiert, obgleich sie eine einzige Katastrophe war: Sie hat die gesamte Landschaft und die Ökonomie der Menschen verändert. Sie verschob die Migrationswege

vom ländlichen in den urbanen Raum; sie veränderte, wie die Menschen arbeiteten, welche Art von Jobs sie hatten, und brachte tiefgreifende Verschiebungen in der Wirtschaft, der Politik und Gesellschaft mit sich.

Um mehr über diese Zeit herauszufinden, musste ich die Archive aufsuchen, aber ein Großteil der Dokumentation der namibischen Kolonialzeit, insbesondere der frühen Phase, ist auf Deutsch verfasst – und nicht auf irgendeinem Deutsch, sondern in der alten deutschen Schrift. Ich kann kein Deutsch und hätte das alles zwei- und dreifach lesen müssen. Also ging ich nach Kapstadt in die englischsprachigen Archive und konnte zumindest die Dokumente dort lesen. Ich zog alte Zeitungen und andere Papierdokumente heran, aber es handelt sich dabei ja immer um indirekte Informationen. Welchen Einfluss hatte all das auf meinen Herkunftsort, den Ort, wo meine Eltern aufgewachsen sind, meine Großeltern, Bekannte meine Familie? Ich war unzufrieden und für mich lag es auf der Hand, dass ich mündliche Befragungen durchführen musste, denn das ist das Gegenstück zur Archivarbeit.

Als ich jünger war, feierten wir Feste in verschiedenen Dörfern. Die Menschen verkleideten sich und stellten nach, wie sie an bestimmten Orten in Süd-Namibia gegen die Deutschen gekämpft hatten. Ich begann, Interviews für eine mündliche Geschichtsschreibung zu sammeln und interessierte mich für die Unterschiede und Brüche zwischen den schriftlichen Dokumenten, die ich gelesen hatte, und den mündlichen Überlieferungen. Letztere hatten eine andere Form. Sie waren verkörpert, besaßen andere Gesten. Der Körper war Teil der Geschichte. Er war Teil der Erinnerung der Menschen an ihr Leben, daran, wie sie lebten – sogar, wie sich die Menschen kleideten, wie das mit den Liedern zusammenhing, die sie sangen, den Geschichten, die sie erzählten. Es ist eine andere Art, die Geschichte zu lesen.

Das brachte mich dazu, über Tonaufnahmen und mündliche Überlieferungen im Allgemeinen nachzudenken. Ich suchte nach einer alternativen Genese historischen Wissens, nach einer anderen Epistemologie, einem anderen Wissenssystem. Wie beanspruchen Menschen Raum und Land durch Lieder, durch Verkörperung, durch Reenactment für sich?

Ungefähr zu dieser Zeit lernte ich Robert Machiri kennen. Ich forschte als Post-Doktorandin an der University of Cape Town und war Teil einer Sound-Studies-Gruppe mit verschiedenen Leuten. Ich untersuchte diese Aufnahmen aus Namibia aus den 1950er-Jahren und dachte über andere Paradigmen nach, mit denen ich zu einem Wissen über Klang und Sprache gelangen konnte. Die Aufnahmen wurden an verschiedenen Missionsstationen in Zentralnamibia in den 1950ern gesammelt und waren als ›linguistische Archive‹ gelabelt. Mich interessierten vor allem die Aufnahmen von Menschen. Sie drückten das Leben in Namibia sehr anschaulich aus, als würde man mit ihnen in einem Raum sitzen. Ich hörte dieses Archiv auch mit meiner Familie, meinen Eltern, Schwestern, Cousins und Cousinen an. Sie – insbesondere meine Eltern – konnten mir sogar noch Dinge erklären oder mich auf



Memory Biwa

welche aufmerksam machen, die ich gar nicht hörte oder verstand. Das war interessant für mich, nicht nur generationenübergreifend, sondern auch mit Menschen zusammen zu sein, die die Nuancen in der Sprache und Betonung anders wahrnehmen.

Zu dieser Zeit war auch Robert in Kapstadt. Ich wohnte in einer Gegend namens Observatory, das Woodstock Observatory. Wir trafen uns anlässlich eines Festivals in Observatory und fingen an, uns über unsere Arbeit zu unterhalten. Wir sprachen über Oralität und wie sich Musik durch verschiedene Instrumente überträgt, über die Übersetzung von und das Nachdenken über indigene Musik, über Stimme, über Formen der Instrumentation, Phonographen, DJing, Turntables – all diese Themen. Das war der zündende Funke für unseren allgemeinen Diskurs.

Robert Machiri: Um 2014/15 gab es bereits ein Echo zwischen dem, was ich in Johannesburg machte, und Memorys Arbeit. Mein Hintergrund ist vor allem Malerei und Zeichnen, was ich nach meinem Studium in Simbabwe weitergeführt habe, also diese grundlegenden Medien der Kunst wie Malerei und Skulptur.

Hier und da arbeitete ich als Künstler, doch fand ich mich in Johannesburg in ganz unterschiedlichen kulturellen Kontexten wieder, die weit über die Rolle des visuellen Künstlers hinausgingen – unter anderem war das die Musik. Für Musik interessiere ich mich seit meiner Kindheit, hauptsächlich für das Hören und Konsumieren von Musik. Um 2013/14 ging ich all diesen anderen Ideen nach: etwa Treffen und Veranstaltungen rund um Musik abzuhalten, mit Menschen zusammenzuarbeiten. In dieser Zeit gab es viele sporadische, experimentelle Bewegungen und Bands



Robert Machiri

rund um Johannesburg. Mit diesen Leuten arbeiteten wir, indem wir entweder Veranstaltungen und Partys oder so etwas wie Underground-Bewegungen organisierten, die sich aus Leuten aus der allgemeinen Kulturszene zusammensetzten.

Ja, da gab es also diese Echos zwischen dem, was ich hier machte und was in Kapstadt passierte, denn die Leute, die ich hier in Johannesburg traf, kannten wiederum Leute aus Kapstadt. Diese Verbindung hat es immer gegeben, und so tauchte auch bald Memorys Name auf. Ich denke, die Verbindung zur Geschichte kommt durch mein Interesse am Sammeln von Musik, dem Sammeln sogenannter ›indigener‹ oder ›traditioneller‹ Musik und diesem ganz bewussten Schwerpunkt auf der Mbira.

Ich sagte zu Memory: »Ich habe gehört, du interessierst dich für Klang-Bibliotheken, Archive, Geschichte und so weiter. Du arbeitest mit Performance und bringst Menschen und die Öffentlichkeit zusammen.« Von da an nahm das Gespräch seinen Lauf, über die Idee, Menschen und die Öffentlichkeit zusammenzubringen, letztendlich um zuzuhören.

Unsere Zusammenarbeit ist etwas Organisches, das sich aus der Idee des Zuhörens entwickelt hat. Mein Interesse für Musik liegt vor allem im Sammeln und Hören, mehr als im Machen. Hören ist eine Denkweise für sich, und so brachten wir das Projekt *Listening to a Listening* auf den Weg. Von da aus hat sich alles weiterentwickelt.

MB: Ich möchte noch etwas zu dieser Veranstaltung anmerken. Ich habe davon gesprochen, mir selbst etwas ›abzutrainieren‹, weil die Werkzeuge, die ich als

Historikerin benutze, nicht ausreichen. Als ich Roberts Veranstaltung in Johannesburg erlebte, war ich überwältigt: Ich versuchte mich schon an einem spezifischen Umgang mit Tonaufnahmen – und Robert tat bereits das, was ich noch für den nächsten Schritt hielt. Meine Idee, Dinge nach draußen zu bringen, verschiedene Plattformen und Medien zu schaffen, das alles geschah bereits! Dort resonierten die Leute bereits mit den Archiven um sie herum und schufen Dinge durch das Visuelle, durch Performances neu.

Dahlia Borsche: Ich verstehe – das kennzeichnet eure Performances ja bis heute. Es geht in ihnen ja nicht nur darum, mit Archiven zu resonieren und sie neu zu gestalten, sondern eure v-Settings scheinen vielmehr immersive Zusammenkünfte zu sein, bei denen es keine Unterteilung in Bühne und Publikum gibt, und die auf Kollektivität, auf kollektive Erfahrung abzielen. Wie verhält sich der Name Pungwe (>Wache< auf Shona) zu der Idee, einen Raum zu schaffen? Ich würde gerne mehr über die Bedeutung von Wachsamkeit im Kontext eurer Performances erfahren.

RM: Die Pungwe-Idee ist ein universelles Konzept, das man in vielen Kulturen finden kann: diese Idee der Totenwache, die vor allem in Ritualen, Mythen, religiösen Ereignissen und Themen wurzelt. Diese spezielle Idee des Pungwe aber ist ein Narrativ, das während der Befreiungskämpfe in Simbabwe populär war bzw. dadurch aufkam. Während jener Kämpfe waren diese Totenwachen sehr wichtig, um Menschen zusammenzubringen, für die Spiritualität und für das Konsultieren der Ahnen. Es gibt diese Idee von einem Raum der Geschichtsschreibung, der Dokumentation, aber auch diese militärische Literatur, die durch Musik, Geschichten und Tanz entsteht, als ob wir einen Moment in unserer spirituellen Geschichte in Shona erleben würden. Pungwe ist ein heiliger, besonderer Ort in der Geschichte der spirituellen Musik in Simbabwe.

Daraus ergeben sich viele Geschichten, zum Beispiel über den Bau von geheimen Bunkern, wo die sogenannten Kameraden, die Soldaten, Strategien oder geheime Missionen in diesen Zusammenkünften mit Musik ausheckten. Es gibt auch Lieder, die speziell dafür geschrieben wurden, um Informationen zu verschlüsseln, etwa Statements gegen das Kolonialreich. Aus all dem schöpfen wir, um diese Idee von Pungwe zu entwickeln.

Wir betreiben keine Formalstudie, sondern etwas, mit dem wir schon lange leben. Wir hörten davon, als wir aufwuchsen, also haben wir es einfach genommen und als Konzept benutzt, um über Raum und Johannesburg nachzudenken. Als ich Pungwe 2014 mit einem Kollegen ins Leben rief, ging es allein darum, diese alternativen Orte zu schaffen, an die die Menschen gewissermaßen fließend kommen können. Es eine Art Suche nach einem befreienden Raum jenseits dieser kulturellen Hegemonie – mit ihren Spielstätten-, Bar-, Theaterbesitzer*innen – wir machen das alles unabhängig davon. So begann es und setzte sich als Projekt fort, an dem wir – Memory und ich – weiterarbeiteten.

MB: Ich möchte die Geschichte einer Totenwache im südlichen Afrika aufgreifen. Auch dort, wo ich herkomme – Südnamibia – ist eine Totenwache etwas, wo man hinget, wenn jemand beerdigt wird und man den Stammbaum dieser Person nacherzählt und ihre Lebenswelt mit den Menschen um sie herum verbindet. Eine Totenwache ist ein Ort der Stärkung. Sie soll Menschen stärken, das Erbe der verstorbenen Person weitertragen, sie aber auch mit den Lebenden verbinden.

Wir singen die ganze Nacht bis in den Morgen hinein, um den Körper zu trösten oder bei ihm zu sein. Es ist eine Vergemeinschaftung zwischen der verstorbenen Person und den Lebenden. Im historischen Namibia dient die Totenwache einem sehr wichtigen Zweck: Viele Helden flohen insbesondere in der Zeit der deutschen Kolonialherrschaft in andere Länder und manchmal wurden ihre Körper zurückgebracht. In diesen Momenten der Bestattung oder der Totenwache konnten sich die Menschen mit einer Vergangenheit verbinden, die versteckt und in der Öffentlichkeit nicht gestattet war. Beerdigungen und Friedhöfe waren die einzigen Gelegenheiten und Orte, an denen Menschen zusammenkommen konnten, denn dort durfte man sich auch im Apartheid-System treffen. An diesen Orten konnten sich die Menschen nicht nur mit den Geschichten ihrer Familien und der Gemeinschaft verbinden, sondern auch Widerstand leisten und über Strategien nachdenken, wie man sich gegen die Herrschaft des weißen, kapitalistischen Patriarchats wehren könnte. Diese Totenwachen wurden zu heiligen Orten.

DB: Das ist sehr interessant. Ist das auch etwas, nach dem ihr in dem Klangmaterial für eure Sound-Arbeit sucht – alte Geschichten und Narrative? Ganz allgemein interessieren mich die Quellen, mit denen ihr arbeitet, das Klangmaterial. Nehmt ihr selbst auf? Arbeitet ihr hauptsächlich mit Archivmaterial?

RM: Es gibt eine sehr konkrete Sammlung von Klängen, von Quellen. Ich denke aber, dass wir vor allem nach Bedeutungsströmen suchen, nach einer Klanglichkeit, die es in den herkömmlichen Wissensräumen nicht gibt. Es ist eine Art Blick jenseits der formellen Konventionen dessen, was Klang ist. Wie verarbeitet man die Mbira, wie hört man ihr zu? Wie nimmt man sie jenseits dieses ethnographischen Blickwinkels wahr? Wie denkt man über diese Archivklänge jenseits anthropologischer oder kolonialer Vorstellungen? Wie denkt man über die Menschen in den Archiven jenseits des eigentlichen Archivobjekts? Wie kann man diesen Klang hören, ihn verarbeiten oder gar dokumentieren?

Auch wenn ich selbst Musik mache und sie benutze, stellt sich ebenfalls die Frage: Wie platziert man sie draußen, in einem Raum der Jetztzeit? Also ja, es gibt diese Archivklänge, es gibt Instrumente, es gibt Fieldrecordings, doch da ist auch immer dieser Drang danach, eine Weise zu finden, sie auch außerhalb zu beschreiben. Nennt man sie ›indigene Musik‹, spricht man von ›prä-modernen‹ Klängen? Und warum platziert man sie in diesem Kontext?

So würde ich den Klang beschreiben und die Idee von Klang sogar über die Idee des Auditiven hinausrücken. Es ist etwas, das meiner Ansicht nach in andere wissenschaftliche Ideen, Bedeutungen und Philosophien kippt. Denkt man an Wissen aus dem sogenannten Globalen Süden, dann ist das Spiritualität. Es ist eine besondere Art von Wissenschaft, die dazu dient, Klanglichkeit an sich zu entschlüsseln, so wie es die Psychologie tut. In unseren Sprachsystemen gibt es eine besondere Weise, wie sich der Atem zum Geist verhält. Atem und Geist sind miteinander verbunden und stehen in Beziehung zu Klang und Echo, Hall und Sprache.

Da kommt der Klang also her. Und all dies erfährt Unterstützung durch die Idee eines nicht-disziplinären Arbeitens. Ich arbeite mit Bildern, ich arbeite mit der Öffentlichkeit als Medium, es gibt nicht die eine Sache.

MB: Mir gefällt, was du über Atem und Sprache gesagt hast. In all unseren Sprachen musst du konstant ein- und ausatmen, dein Körper wird zu dieser Kammer. Du bist in deinem Rachen und deinen Ohren, und dein Kopf wird zu dieser Kammer. Wenn du also ein Instrument spielst, ist das, was die Leute hören, nur ein Bruchteil dessen, was du fühlst, da dein Körper zum Resonator wird.

Das war unsere Grundlage, als wir über Klang nachdachten. Wir sprachen über unsere Körper, dachten über unsere Sprache nach und darüber, wie sie mit uns resoniert. Viel von dieser Arbeit ist wirklich subjektiv und mit unserem Leben, unseren Welten, unserer Kosmologie verbunden, mit der Art und Weise, wie wir über Sprache oder Instrumente nachdenken. Wenn du dir unsere Instrumente anschaust, auch sie sind Resonatoren. Der Bogen ist ein Resonator. Die Mbira hat einen Resonanzkörper.

Viel von der Musik, die wir spielen, stammt offensichtlich aus diesem Archiv aus den 1950er-Jahren, durch das ich stöberte, aber es geht nicht wirklich um das Archiv. Vielmehr geht es, sagen wir, um die Sprachen, die man in dem Archiv hört, um die Geschichten, den Klang, und wie wir dies mit anderen Aufnahmen verbinden, die wir anderswo finden. Das ist unsere Methode.

DB: Zu den Eigenschaften des aufgezeichneten Klangs gehört, dass er tragbar wird, übertragbar in andere Kontexte. Aufgenommene Stimmen und Instrumente werden von ihrem ursprünglich klingenden Körper abgeschnitten und anderswo eingebettet. Wie geht ihr mit dieser De- und Re-Kontextualisierung in eurer Arbeit um?

MB: Wir versuchen, uns vom Gedanken der entkörperlichten Stimme wegzubewegen, indem wir verschiedene Arten von Maschinen verwenden, und diese Stimmen neu akzentuieren. Ein Beispiel dafür: Für das Stück von Julius Eastman, *Regginigger: A Play on Eastman's Wor(l)ds of Divinity*, das wir im SAVVY Contemporary 2018 performt haben – wollten wir Julius Eastmans Stimme ins Zentrum rücken, weil sie eigentlich alles trägt, was er tut. Als wir seiner Stimme lauschten, erschien sie uns

überlebensgroß, sodass sie nur auf einer großen Anzahl von Phonographen gespielt werden konnte, um sie wirklich in diesen Raum zu bringen. Die körperlose Stimme, wurde durch die Maschinen und die Form der Medien, die wir benutzen, wieder verkörpert. Diese Vorstellung, dass etwas unsichtbar ist, wie Eastman als unsichtbare Person, hat ihn sogar in der Geschichte der elektronischen Musik unsichtbar gemacht, aber wenn er auf bestimmten Instrumenten gespielt wird, stellt seine eigene Stimme tatsächlich die Größe, die Großartigkeit dessen dar, wer er ist. Und Robert ist ein Meister im Schneiden und Montieren von Sounds.

RM: Ich denke, das ist die Macht des ›détournement‹. Es ist eine Art, über Informationstechnologie oder Information im Allgemeinen zu sprechen. Ich denke, bei jedem Instrument, das Menschen erfunden haben, geht es darum, etwas zu finden und zu nehmen, es zu einer anderen Person zu bringen, es auszuweiten, zu gestalten, oder gar zu stehlen.

Für diese Idee haben wir Interesse entwickelt, ob in echter Materialität oder bloßer Theorie. Wie nimmt man etwas, das erschaffen wurde, das man hört, und verwandelt es in Bilder, in eine andere Form? Es ging darum, diese Theorie zu verschieben und umzugestalten, um eine Art befreiendes Werkzeug zu finden.

MB: Mir gefällt die Idee des ›Stehlens‹. Das haben wir schon als Kinder getan, als wir aus dem Radio aufgenommen haben. Wir haben den Sound aus dem Radio gestohlen und wieder abgespielt. Das ist eine Form des Diebstahls, aber auch der Selbstermächtigung, denn anderweitig hätten wir uns die Musik nicht leisten können.

RM: Ja, genau. Es geht um Remix und all das, Appropriation, kulturelle Aneignung – das ist, was wir die ganze Zeit tun, insbesondere in unseren Live-Sets.

DB: Zurück zu euren Statements über die alten Geschichten, die mündliche Überlieferung in den Aufnahmen. Ich möchte es anders fragen: Wie verbindet ihr Geschichte mit der direkten Präsenz von Klang? Die Fluidität von Sound, das Ephemere und Vergängliche, steht im Gegensatz zum statischen Charakter von Tonaufnahmen. Tonaufnahmen sind bloße Fragmente des aufgezeichneten Moments, nicht nur aufgrund der frühen Aufnahmetechniken. Somit sind Archive Sammlungen materialistischer Klangfragmente. Wie könnt ihr eine Geschichte anhand dieser fragilen Fragmente nachzeichnen?

MB: Ich denke, es ist müßig, darüber nachzudenken, ob man einen ursprünglichen Moment nachvollziehen kann. Du hast es schon gesagt, das ist die Spannung, die in einer Aufnahme liegt: Es ist bereits geschehen. Das Original ist Vergangenheit. Womöglich war es noch nicht einmal klanggetreu aufgenommen, womöglich fehlt etwas aufgrund des Equipments, und so weiter. Es gibt also diese Spannung zwischen dem Hören in ein Zurück und dem gleichzeitigen Nachdenken darüber, wie dies Teil eines zukünftigen Moments sein kann.

Wir denken dabei eher an die Zukunft. Wenn wir gestalten, schaffen wir etwas Neues und versuchen, voranzuschreiten. Uns geht es nicht darum, nostalgisch die Geschichte nachzuzeichnen. Diese Spannung ist ohnehin multidirektional, Vergangenheit und Zukunft sind ständig im Austausch miteinander. Uns interessiert es mehr, über die Zukunft nachzudenken. Auch das, was uns die Technologie ermöglicht, soll etwas Neues sein.

RM: Ich erinnere mich an dieses Gespräch mit einer Archivarin. Sie digitalisierte Material für das Archiv. Ich fragte sie, was mit all dem tun würde. Es geht ja immer darum, die Artefakte zu schützen, oder? Und dann ist da noch die Sache mit der Zeit und den Archiven. Die Zeit in diesem Archiv wird die Lebenszeit dieser Frau auf der Erde überdauern – was soll sie also mit all dem tun? Wird sie es überhaupt anhören? Und was dann?

Mir wurde klar, dass ein Archiv bloß ein politisches Denkmal ist. Man hält einfach an etwas fest. Ich glaube, Menschen geben sie deshalb immer wieder weiter, weil sie diese Macht haben. Man hat persönlich das Gefühl, diese Macht an jemanden weitergeben zu können. Es ist dieses Konzept, diese Idee, diese Theorie von Eigentum.

Ich denke, es gibt einen Zusammenhang dazwischen, wie Erfindungen und Technologie eine bloße Spielart der Macht werden, und wie die Technologie, sich etwas zu ergattern, ein bloßes Ding der Macht wird. Du hast es schon gesagt, es fehlt immer vieles. Die frühesten Tonaufnahmen sagen nicht die Wahrheit darüber, wie es wirklich war. Und dann geht es immer um diese Frage: Was ist Wahrheit und was nicht?

Deswegen habe ich vom Strömungen gesprochen. Ich würde Archive gerne in Klang-Bibliotheken umwandeln. Ein Ort, in den man hineingehen, in dem man sich etwas nehmen oder anhören und dann wieder hinausgehen kann – anstatt dieser Hierarchien.

DB: Das stimmt. So wie all diese Klangarchive kuratiert und aufbereitet worden sind, geht es immer darum, einen bestimmten Kanon oder ein bestimmtes kulturelles Erbe zu sichern – ein einziges Machtspiel.

MB: Neulich sprachen wir mit einer Archivarin hier auf Schloss Solitude. Einige der Stipendiat*innen hier denken über Klangarchive und die Arbeit damit nach, insbesondere über jene aus Namibia. Die Archivarin sagte: »Wenn wir neue Archive anlegen, wo bringen wir sie dann unter?« Sie war so besorgt darum, wo die Dinge im Internet hinkommen sollten, und ich dachte nur: »Es wäre doch ganz gut, denn so entstehen verschiedene Wege und Zugänge.

DB: Ja, Archivierung ist eine Wissenschaft für sich. Archivar*innen kümmern sich um die richtige Lagerung, die richtige Temperatur, die richtige Kategorisierung, die richtigen Namen und Schubladen für Dinge. Das ist eine ungeheuer detaillierte

Struktur, allein zum Erhalt der Artefakte. Leider steht dies oft in Verbindung zu einer bestimmten essentialistischen Vorstellung von Geschichte. Ein anderes Problem, das ich bei Klangarchiven sehe – insbesondere in Deutschland, wenn man an das Phonogrammarchiv, das Lautarchiv usw. denkt, ist: Wo und wie wurde das Material gesammelt? Könnt ihr mir etwas mehr darüber erzählen, wie ihr mit der ethischen Komponente der Archive umgeht und ob euch die gleichen Probleme auch in den Klangarchiven des südlichen Afrikas begegnen?

MB: Unser Zugriff auf Archive hat viel mit einem Nachdenken über die Zusammenhänge zwischen Archiven und der Wegnahme menschlicher Überreste und heiliger Objekte zu tun, denn sie kamen auf dieselbe Weise nach Europa. Menschliche Körper wurden neben Tonaufnahmen und neben heiligen Gegenständen gesammelt. Das gleiche Sammeln wird im Umfeld von Museen und Universitäten betrieben, wie an der Universität, an der Robert studiert hat, der Rhodes University, Makhanda in der südafrikanischen Provinz Ostkap. Rhodes verfügt über eine sehr bedeutende Sammlung von Aufnahmen und Klängen aus der ganzen Region, die sich meines Wissens sogar bis nach Ostafrika ausstreckt, und hier gibt es dieselben Probleme. Betrachtet man die Geschichte des Sammelns, mit der wir es zu tun haben, auch im südlichen Afrika, ist da immer diese Kolonialgeschichte. Aber dann gibt es auch die andere Geschichte, für die wir uns interessieren. Viele Künstler*innen, die während der Apartheid keine Möglichkeit hatten, die Lieder aufzunehmen, die sie aufnehmen wollten, taten dies, indem sie nach Europa auswanderten. Die meisten ihrer Platten lassen sich dort finden. Dieser Aspekt kommt also auch hinzu. Man denke nur an Musiker*innen wie Jackson Kaujeua oder Stella Chiweshe.

Es gibt diese Art der Aufzeichnungsgeschichte, die uns auch interessiert – nicht nur die koloniale und unethische, sondern auch die späteren, die auf politischer Ebene ebenso unethisch waren, als Menschen im Land Musik und Klang nicht kulturell reproduzieren konnten und wo diese Archive gelandet, wo diese Sammlungen geblieben sind. Und dann ist da auch die Politik der Neuveröffentlichungen heutzutage, wo all diese Labels Musik aus Afrika oder anderen Teilen der Welt neu auflegen. Wir denken über das Urheberrecht nach, darüber, wie viele dieser Musiker*innen in Armut gestorben sind. Und nun ist ihre Musik einfach draußen und man nennt sie Fieldrecordings. All das sind Themen, die sich aus den unethischen Sammlungen der Kolonialzeit ergeben.

DB: Euer ethischer Horizont ist also sehr breit. In diesem Zusammenhang verstehe ich eure Praxis auch als einen Beitrag zum (de)kolonialen Diskurs. In diesem Moment einer globalen Verschiebung ist es meiner Meinung nach wichtiger denn je, Klänge und Stimme aus anderen Narrativen zum Sprechen zu bringen, und Narrative auf andere Art zu reinszenieren, so wie ihr es mit euren Performances macht. Könnt ihr etwas mit der Idee der Dekolonialisierung anfangen?

RM: Ich denke, für uns ist es wichtig, zu erlauben, dass es vielfältige oder plurale Dimensionen gibt, in denen unsere Arbeit geschieht. So gesehen ist es für mich eine berechnete Perspektive, von der aus man darauf blicken kann. Andererseits weiß ich nicht, ob es irgendeine Besonderheit in der Art und Weise gibt, wie wir über Veränderungen oder Verschiebungen nachdenken. Ich denke, es geht auch darum, es einfach zu tun. Man kann auch einfach davon ausgehen, dass ein Großteil unserer Arbeit schlichtweg eine menschliche Praxis ist.

MB: Dem würde ich zustimmen. Oft wird unsere Arbeit in diesen dekolonialen Rahmen eingepresst. Wie Robert bereits gesagt hat, entwickeln wir einen Raum durch Öffentlichkeit, durch öffentliche Zusammenkünfte, ein öffentliches Verständnis durch Klang. Ich denke, das kann man nicht nur als Dekonstruktion des Materials sehen, mit dem wir arbeiten, sondern auch als ein spezifisches Nachdenken über Raum. Um ehrlich zu sein, finde ich es immer problematisch, in dieses dekoloniale Raster gequetscht zu werden, denn das bedeutet in Deutschland etwas anderes als im südlichen Afrika. Außerdem finde ich es nicht spezifisch genug. Robert hat ein schönes, großes Wort benutzt: ›Spezifität‹. Es passieren noch viel mehr Dinge, die es auszupacken gilt.

Übersetzt aus dem Englischen von Friedemann Dupelius

Listening At Pungwe erforscht die Beziehung zwischen dem Klang der Sprache und der Sprache des Klangs. Wir stellen uns die dialektische Beziehung zwischen Aufnahme, Übersetzung und der Transformation transnationaler phonographischer Kulturen neu vor, indem wir kuratorische Beiträge aus Klangsammlungen und migratorischen Aufnahmen aus dem südlichen Afrika und darüber hinaus produzieren. Die Gesamtkomposition des Werks erhält ihre Form durch eine experimentelle Installation und/oder Performance in einem Pungwe, in einer grenzenlosen Erforschung der Auralität. Das Projekt hat bereits Vorträge, Ausstellungen und Installationen in Kapstadt, Durban, Dakar, Berlin, Marseille, Lausanne und Perth präsentiert. Es erhielt 2016 ein Stipendium von New Music South Africa (NMSA) und vom Institute of Creative Arts, University of Cape Town. Der Prix Ars Electronica verlieh dem Projekt 2020 eine ehrenvolle Erwähnung in der Kategorie ›Digitale Gemeinschaften‹. Biwa und Machiri sind Stipendiaten des DAAD-Künstlerprogramms 2021.

Memory Biwa wurde 1979 in Windhoek, Namibia, geboren. Ihre Arbeit befasst sich mit der Geschichte des Kolonialkriegs und des Völkermords in Namibia, wobei der Schwerpunkt auf transnationalen Gedenk- und Wiedergutmachungsprozessen liegt. Biwas Forschungen zu mündlichen Erzählungen und Performance als Archiv dienen als Grundlage für Konzepte der Subjektivität und der Neuzentrierung alternativer Epistemologien und Imaginationen.

Ihre Postdoc-Forschung zu einer sprachlich-klanglichen Sammlung, die im Namibia der 1950er Jahre inszeniert wurde, erweiterte sich zu einer Praxis, die sich mit der akustischen Konvergenz zwischen Stimme, Instrumenten und Formen der Technologie befasst.

Robert 'Chi' Machiri, geboren 1978 in Simbabwe, lebt in Johannesburg, Südafrika. Machiri ist DJ und Sammler von Dingen, inspiriert von seiner Musiksammlung und seinem Interesse an klangbezogenen Objekten. Seine Arbeit befindet sich an der Schnittstelle zweier Praxisbereiche: seine kuratorischen Konzepte und eine multidisziplinäre Produktion von Kunstwerken, die sich auf dekoloniale Diskurse stützen, die durch verkörperte Kritik, Lernen und Verlernen dargestellt werden, wobei Klang, Musik und Bildgestaltung miteinander verwoben werden. Sein aktuelles Werk präsentiert sich in einer Dialektik zwischen Objekt und Subjekt, mit intermedialen Erfahrungen von Klang und Bild.

Dahlia Borsche ist Musikwissenschaftlerin und Kuratorin. Seit Anfang 2019 leitet sie den Bereich Musik & Klang beim Berliner Künstlerprogramm des DAAD. Nach verschiedenen Lehrtätigkeiten (Universitäten Köln, Klagenfurt und Paderborn) war ihr letztes Engagement als Musikwissenschaftlerin von 2014-2018 am Lehrstuhl für Transkulturelle Musikwissenschaft der Humboldt-Universität Berlin. Sie hat als Veranstalterin, DJ und freie Kuratorin gearbeitet, darunter vor allem beim CTM Festival Berlin, wo sie erst in der Produktion, dann als Ko-Kuratorin des Diskursprogramms tätig war.



Ohne Zentrum – die Klanginstallationen von Em'kal Eyongakpa

Philipp Rhensius

Wie wirken die Klanginstallationen *kerakaraka #3-i / m'ó ntai berre* von Em'kal Eyongakpa? Und was passiert, wenn man das in heutige Kontexte setzt? Eine persönliche Annäherung.

Die Klanginstallationen *kerakaraka #3-i / m'ó ntai berre* von Em'kal Eyongakpa können auf den ersten Blick überfordern. Die Gebilde aus Trommeln und Membranophonen, Schläuchen, Töpfen, Ästen, Wurzeln, Metallteilen, Plastik-Boxen, Holzpflocken, einer Schreibmaschine und vor allem die Art, wie sie ineinander verflochten sind, können erstmal sehr seltsam wirken. Ich wusste etwa nicht, wo ich hinschauen oder hinhören soll. Suchte vehement nach Zugängen zu diesem lebewesartigen Ding, von dessen Einzelteilen eine Gleichzeitigkeit an Ereignissen ausging, die für mich nicht fassbar war. Das Gebilde kam mir vor wie eine Sprache, deren Wörter noch zu erfinden sind. Ich fragte mich:

Übersteigt das meinen Sinn für Ästhetik? Bin ich zu entfremdet von meiner eigenen Wahrnehmungsfähigkeit? Wo ist hier das Zentrum, wo die Peripherie? Gibt es das überhaupt? Sind meine Fragen vielleicht schon falsch gestellt?

In einem Essay¹ von 2020 schreibt der Philosoph Martin Burckhardt, wie die ästhetische Wahrnehmung bis heute von der Zentralperspektive aus dem 15. Jahrhundert geprägt ist. Mit ihr wurde eine neue Malerei begründet, bei der das Abgebildete immer von einer ganz bestimmten Perspektive aus zu sehen ist. Dies habe sich grundlegend auf die Herausbildung des Ichs ausgewirkt. Eine dieser Logik folgende ›erfolgreiche‹ Subjektbildung besteht seitdem darin, die Welt von einem bestimmten Punkt aus zu betrachten – und damit zu einem absoluten Weltbild zu gelangen.

Ich glaube, dieses Weltbild bestimmt noch immer die Art und Weise, in der Welt zu sein. Es sorgt für die im Alltag selbstverständlich angewandte, aber eigentlich künstliche Trennung zwischen Subjekt und Objekt, Innen und Außen, Mensch und Umwelt. Sie geht einher mit einem Idealtypus Mensch, der sich selbst zum Mittelpunkt der Welt erklärt. Einst als Individuum getauft, trat es dann an, zu planieren, zu töten, zu domestizieren, zu verfügen.



untitled, installation view, *Kerakaraka 3i*
at Mo Ntai Tabinde, *Bó Bətək/Bijlmer*, Amsterdam

Dieses Wesen existiert immer nur da, wo sich die Welt unmittelbar sehen, hören, schmecken, fühlen lässt. Diese Welt endet, je nach Ort und Zeit, im Hausflur, am nächsten Wellblech-Dach, an Gitterstäben, der Supermarktkasse, am Gartenzaun, im Auto, am Fließband. Die ganze Welt aus der Ego-Shooter-Perspektive. Mit diesem, vom absoluten Weltbild überzeugten Wesen, zerfiel die Welt in Milliarden kleine Monaden. Dennoch sieht sie aus wie eine glatte, saubere und von lästigen Dateien befreite Nutzeroberfläche. Hier hängt nichts mit etwas anderem zusammen. Alles Nicht-Menschliche, Tiere, Maschinen, Pflanzen, biologische Prozesse, findet im Verborgenen statt.

Ich glaube, es ist dieser zentralperspektivische Blick, der mich den Kern in Eyongakpas Kunst übersehen ließ. Denn er setzte meiner Wahrnehmung Grenzen. Eine, die darauf programmiert ist, alles aus der beschränkten menschlichen Sichtweise heraus zu sehen. Doch darum, genau diese zu überwinden, scheint es hier zu gehen. Die Installation *kerakaraka #3-i / m'ó ntai berre* seltsam zu nennen, ist kein Zufall. Dem Autor Mark Fisher in seinem Buch *Das Seltsame und das Gespenstische*² zufolge, beschreibt seltsam als das, was plötzlich da ist, aber nicht aus dieser Welt stammt. Es markiert ein Außen, das jenseits der unmittelbaren Wahrnehmung liegt. Und das Menschen im Zeitalter digitaler Bequemlichkeit, wo nur noch Servierfertiges präsentiert wird, blind macht. Doch vielleicht nicht taub?

Nähert man sich *kerakaraka #3-i / m'ó ntai berre* mal nur mit dem Ohr und schließt die Augen, offenbart sich, das hier alles mit allem zusammenhängt. Es klingt wie ein elektrisch aufgeladener Dschungel. Es plätschert und fließt, rattert und flirrt, klackert und klirrt, summt und flüstert – ab und zu wird alles von einem dichten Rauschen überlagert, wie Wind, der bei Musik im Freien die Frequenzen durchpflügt und kurz verdrängt.

Die oben genannte Installation ist Teil der seit 2017 fortlaufenden Reihe *s'ó bátú*, die Live-Installationen, kinetische Sound-Skulpturen und Prozessionen umfasst. *s'ó bátú* stammt aus dem *Kenyaŋ*, einer im Südwesten der Republik Kamerun verwendeten Sprache, und lässt sich in etwa mit ›das Ohr baden oder reinigen‹ übersetzen.

Den in Kamerun geborenen Künstler beschäftigen Ideen rund um indigene Wissenssysteme, Ethnobotanik, Praktiken zur Selbsterhaltung sowie Utopien und Dystopien in Kulturen, die historisch mit Wasser verbunden sind.

Die verschiedenen Bestandteile des für die *Centre for Contemporary Art Library* in Lagos konzipierten Werks *kerakaraka #3-i / m'ó ntai berre* ist mit einem Wust an Kabeln verschiedener Größe verbunden und mit selbst gebauten, analogen Polyrhythmus-Generatoren verschaltet. *Kerakaraka* bedeutet in *Kenyaŋ* ›sechster Finger‹. Bei diesem sechsadrigen Instrument wird stets die sechste Ader in eine Taktsignatur gesetzt, die Idiophone anhand verschiedener rhythmischer Variationen aus dem ehemaligen Südkamerun und dem größeren Kongobecken nachahmen. Die von den Membranophonen und Idiophonen erzeugten Klänge werden dabei durch sogenannte Granularsynthese³ umgewandelt, gesteuert von einem Live-Interface,



untitled intercessions at CCA lagos Library

das Eyongakpa *e-MungoWest #7* nennt und das die Strömungen in den von Wasser gespeisten Klangskulpturen steuert.

Eyongakpas Werke bestehen aus komplexen Netzwerken, die von Ideen aus Biologie, Botanik, aber auch Ritualen und Technologie gespeist sind.

Doch nicht nur innerhalb der einzelnen Werke schafft Eyongakpa eigenständige Ökosysteme, auch zwischen den Installationen gibt es Beziehungen. So ist *kerakaraka #3-i / mǎ ntai berre* Bestandteil eines größeren Werks, das er stetig verändert und erweitert. Als Element der fortlaufenden Serie *sǎ bǎtú* enthält es Fragmente aus *Tahjwèsè #3i/ bariŋ bǎchǎkǎk #4*, das 2019 im The Showroom London gezeigt wurde und in dem auch *kerakaraka* verwendet wurde.

Auch das in seinem eigenen Kunstraum *Bǎ Bǎtǎk* in Amsterdam ausgestellte Projekt *Mohndore* ist eine Erweiterung. Einige Teile davon sind wiederum Bestandteil des *procession*-Projekts, bei dem Eyongakpa mit einem Lasten-Fahrrad durch urbane Orte fährt. Die umgebauten Ölfässer dienen den polyrhythmischen Beat-Generatoren als akustischer Verstärker.

Bei den Donaueschinger Musiktagen im Herbst 2021 wird der studierte Pflanzenbiologe das Projekt einem weiteren Update unterziehen und dafür sorgen, dass seine Geräte in Echtzeit Klänge aus der Geophonie und Biophonie rund um den Installationsort aufnehmen und wiedergeben. Sowohl die Kabel und Gegenstände als auch natürliche Elemente wie Wasser und Wind werden zu Protagonisten – und womöglich auch die Rezipient*innen.



untitled, Mohndore, *Bǎ Bǎtǎk/Bijlmer*, Amsterdam



untitled, procession Isolatorweg, Amsterdam

Um Eyongakpas Kunst und der überfordernden Gleichzeitigkeit der Ereignisse wirklich näher zu kommen, ist die Verschiebung des Blicks nötig, hinaus aus dem Ego-Shooter, hinein in die Vogelperspektive. Sie ließe sich auch als Allegorie auf die Entstehung des Begriffs ›Anthropozän‹ verstehen, jene geochronologische Epoche, in der Menschen zum wichtigsten Einflussfaktor auf die biologischen und geologischen Prozesse der Erde erklärt werden.

Das Ausmaß der fortschreitenden Zerstörung der Umwelt wurde jedoch erst mit dem Herauszoomen aus der eigenen Ich-Perspektive deutlich. Die Erkenntnis, dass nichts auf dieser Welt getrennt voneinander passiert, geht damit einher, sich selbst stets als maßgebliche*n Protagonist*in in der Reality-Show namens ›Leben‹ einzukalkulieren. Auch Eyongakpas Installationen erschließen sich, wenn die vermeintliche Hierarchie der Wahrnehmung ausgehebelt und alles andere als gleichberechtigte Protagonist*innen mitgedacht werden. Wenn zwischen Subjekt und Objekt nicht künstlich getrennt wird.

Es ist jener Fokus auf interdependente Prozesse, aber auch die umgebungssensiblen, auf biologische und atmosphärische Veränderungen reagierenden Anordnungen, die Eyongakpas Arbeiten von jenen unterscheiden, die im Korsett des ewigen Ich-Bezugs eingeschlossen sind, wie es der Ideologie der Individualität entspricht.

›Macht‹ heißt an vielen Orten dieser Welt vor allem, die Dinge so einfach wie möglich zu gestalten: Musik, Filme, Serien, Kunst, all das erreicht Menschen heute oft in Form eines perfekten, nach Funktionalität sortierten Fertigprodukts. Die

Individualisierung des Konsums ist vielleicht das sichtbarste Zeichen für die Fragmentierung einer Welt, in der alles dafür getan wird, den Eindruck zu erwecken, als hinge nichts mit etwas Anderem zusammen.

Eyongakpas Installationen lassen das Innere aus Sicht eines Außen erscheinen, das das Menschliche überschreitet. Es ist, als erzählten sie von einer Zukunft, in der die Grenzen zwischen materiellen und nicht-materiellen Dingen und Prozessen verschwunden sind. In der das Wesen, das einst das vermeintlich Unsichtbare um sich herum ignorierte, mit allen anderen Dingen koexistiert und kollaboriert – und stets das ganze planetare Spielfeld vor Augen hat statt es in Teilabschnitte zu trennen, weil es sonst überfordert ist.

-
- 1 Burckhardt, Martin (2019): »Bild und Zahl: Subjektkonstitution, Zentralperspektive und Gesellschaftsprojektor«, in: *Lettre Internationale*, S.126
 - 2 Fisher, Mark (2017): *Das Seltsame und das Gespenstische*, Critica Dia-bolus
 - 3 Granularsynthese ist eine in manchen Synthesizern und Programmen verwendete Methode, künstliche Klänge zu erzeugen. Grains sind sehr kurze, digitale Klangfragmente, deren Länge üblicherweise unter 50 Millisekunden liegt. Wird diese Grenze überschritten, so kann der*die Zuhörer*in das Fragment als eigenständiges Klangereignis erkennen. Vgl. <https://dewiki.de/Lexikon/Granularsynthese>

Philipp Rhensius ist Autor, Musiker, Soziologe, Musikwissenschaftler und Kurator von *Norient* und lebt in Berlin. Seine Arbeiten sind von der Idee angetrieben, dass das Fehlen der Ketten der erste Schritt zur Emanzipation ist. In seinen Musikprojekten (*Kl.ne*, *aphtc*, *Alienationst*) verschaltet er *Sonic Fiction* mit sardonischer Poesie, queerer Theorie und viszeralem Sound. Seine Musik performte er zuletzt auf der Kunst-Biennale in Venedig oder im *Palazzo delle Esposizioni* in Rom. Seine Essays und Artikel erscheinen u.a. in *Taz*, *Neue Zürcher Zeitung*, *WOZ* und diversen Sammelbänden. Er betreibt das Musiklabel *Arcane Patterns* und produziert einen monatlichen Podcast auf *Noods Radio*.



Wirkmächtiger als ein bloßes Bedürfnis – der Komponist Nima Atrkar Rowshan

Franziska Buhre

Was ist zeitgenössische Musik aus Iran? Auf welchen historischen Entwicklungen fußt sie? Antworten gibt die Musik des Komponisten Nima Atrkar Rowshan, geboren 1985 in der iranischen Provinz Gilan.

Die Musik des Komponisten Nima Atrkar Rowshan, geboren 1985 in der iranischen Provinz Gilan, wird heute in vielen Städten in Iran aufgeführt. Die Auftragswerke iranischer Musiker*innen und Ensembles bestärken ihn als Komponisten zeitgenössischer Musik innerhalb und außerhalb des Landes. Die Musikszene agiert mit bescheidenen Mitteln, zeigt aber umso mehr Engagement und ist bestens vernetzt mit Akteur*innen im Ausland. Die Uraufführung eines neuen Werks von Rowshan für fünfzehn Musiker*innen des Klangforum Wien bei den Donaueschinger Musiktagen ist dafür ein Beispiel. Wovon sprechen wir, wenn von zeitgenössischer Musik aus Iran die Rede ist? Und welche historischen Entwicklungen bahnten für Rowshan und seine Zeitgenoss*innen den Weg?

Die Flötistin bläst einen kräftigen Ton in ihr Instrument und lässt ihn mit der Ausatmung ein paar ungeahnte Wirbel durch Tonlage und Klangfarbe ziehen, einem Luftballon ähnlich, dem die Luft entweicht, oder der verklingenden Schwingung einer singenden Säge. Die Einatmung ist stimmhaft, ein Aufjaulen mit den Lippen am Mundstück, der Antagonist, ohne den sich der Ton beim Ausatmen nicht selbstständig kann. Dann eine tonlose Flatterzunge, Pfeifen, Zischen und Pusten, bis nur Husten als einziges Klangereignis die gedehnte Stille unterbricht. Schließlich erklingen Husten und Tongebälse gleichzeitig, bevor die Flötistin ihr tonloses Spiel und den Atem kurz auf hohes Tempo beschleunigt und die Komposition schwungvoll mit einem Schnalzeffekt beschließt.

»Wenn ich ein Flötenstück höre, besonders in Konzerten, habe ich die Atemgeräusche der Flötist*innen immer als störend empfunden, wie Lärm, der mich davon abhält, der Musik zu lauschen«, erzählt Nima Atrkar Rowshan Anfang Juli 2021 im Gespräch. »Ich hatte aber noch nie ein Solo für Flöte geschrieben und dachte: Vielleicht muss ich genau das Gegenteil tun und den Atem zum Hauptthema machen.«

Holh ist ein Auftragswerk für die in den Vereinigten Staaten lebende Flötistin Kelariz Keshavarz. Sie hat es 2019 beim Tehran Contemporary Music Festival uraufgeführt und spielt eine von Rowshan etwas abgewandelte Version auf dem Album *Iranian New Waves*, erschienen auf dem Label Petrichor Records mit Sitz in den USA. Die Kompilation versammelt Werke für Flöte von mehr als zwanzig zeitgenössischen iranischen Komponist*innen. Ein Beispiel dafür, wie selbstverständlich Musikschaffende in Iran mit ihren Kolleg*innen außerhalb des Landes vernetzt sind. Die meisten Kompositionsaufträge erhält Rowshan in Iran, seine Werke werden nicht nur in Teheran aufgeführt sondern auch in seiner Heimatstadt Rascht im Norden oder in Isfahan und Schiras im Süden.

»Ich habe nie daran gedacht, den Iran zu verlassen«, sagt Rowshan mit Nachdruck. »Aus meiner Sicht sollten Künstler*innen mit ihren Wurzeln, ihrer Kultur und Sprache arbeiten.« Ob Menschen diese Bezüge in seiner Musik hören können, ist für ihn nachrangig. »Mich interessieren die Grenzen der Wahrnehmung. Ich komponiere mit extrem kurzen Mikrotönen und nutze Rhythmen eher minimalistisch, zum Beispiel, indem ich versuche, sie zu dehnen. Ich erprobe die Wahrnehmung von Tempo und Zeit.«

Rowshan wächst sowohl mit Rockmusik und Pop, als auch mit klassischer europäischer Musik auf. Sein Vater hat im Ausland studiert und eine große Plattensammlung, er spielt russische Walzer auf dem Klavier. Rowshan beginnt als Vierjähriger, auf dem Klavier zu improvisieren, mit sieben Jahren erhält er Unterricht. Als junger Erwachsener studiert er Klavier an der Tehran University of Art und erlebt ein Schlüsselmoment: »Ich spielte eine Sonate von Mozart und sagte meiner Lehrerin, dass ich es anders spielen möchte. Sie sagte, man könne das aber nicht anders spielen. Da habe ich verstanden, dass ich Komponist werden möchte.« Am meisten interessieren ihn Werke der Zweiten Wiener Schule und der US-amerikanischen Minimal Music. Rowshan nimmt Unterricht bei Alireza Mashayekhi, der als ein Pionier der zeitgenössischen Musik in Iran angesehen werden kann. Mashayekhi, geboren 1940, studierte klassische persische Musik bei Lotfollah Mofakham Payan, Komposition bei Hossein Nassehi und Klavier bei Ophelia Kombajian.

Die Synthese von klassischer europäischer und klassischer persischer Musik in der Ausbildung professioneller Musikschaffender hat eine spannende Vorgeschichte. An der im Jahr 1851 gegründeten, ersten polytechnischen Universität Irans, Dar al-Fonun, unterrichteten Militärmusiker*innen aus Italien und Frankreich europäische Instrumente und Notation. Ali Naqi Vaziri (1887-1979) lernt während seines Militärdienstes Trompete von einem Kameraden und die Laute Tar von seinem Onkel, der ihm auch Französisch beibringt. 1917 verlässt Vaziri das Militär und lernt in Teheran Geige, Klavier und europäische Notenschrift, mit der er die Musik von Meistern der klassischen persischen Musik dokumentiert. 1918 geht er zum Studium nach Paris, von 1921 bis 1923 studiert er an der Hochschule für Musik in Berlin, wo er sein erstes Lehrwerk über die Tar veröffentlicht. Im März 1924 eröffnet er in Teheran seine erste Musikschule, einer seiner Schüler wird Abolhasan Saba (1902-1957). Saba spielt die Stachelgeige Kamancheh und Violine, außerdem

Tar, Setar und das persische Hackbrett Santur. Ihn beauftragt Vaziri mit der Leitung einer eigenen Musikschule in Rascht. Saba bereist die gesamte Provinz Gilan, er sammelt und notiert die lokalen Volksmusiken. Lotfollah Mofakham Payan ist zunächst Schüler von Saba, dann Weggefährte, er veröffentlicht in den 1940er und 50er Jahren Sabas Lehrwerke für Geige.

Ohne diese Wegbereiter wäre die Entfaltung von Alireza Mashayekhi als Komponist nur unzureichend umschrieben, er selbst beruft sich auf diese Genealogie. Unter iranischen Musikschaffenden des frühen 20. Jahrhunderts war eben nicht die bloße Nachahmung ›westlicher‹ Musik verbreitet, sie nutzten die erlangten Fertigkeiten zur Erforschung und Dokumentation lokaler und klassischer Traditionen und kreierten mit daraus gewonnenen Elementen ihre eigenen Klangsprachen. Mashayekhi benennt für sein Œuvre zwei Kategorien: Werke, die von persischer Musik beeinflusst sind und solche, die eher als westliche Kunstmusik einzustufen sind und keine Elemente wie persische Melodien aufgreifen.¹

Mashayekhi studierte in den 1960er Jahren in Wien Komposition bei Hanns Jelinek und Karl Schiske, anschließend Elektroakustische Musik und Computermusik bei Gottfried Michael Koenig am Institute for Sonology in Utrecht. Dort komponierte er 1968 sein erste elektronisches Werk *Shur*, benannt nach einem charakteristischen Modus der traditionellen persischen Musik. Doch zunächst blieb es Komponist*innen aus Europa und den USA vorbehalten, ihre zeitgenössischen Werke in Iran aufzuführen. Das Shiraz Festival of Arts, gegründet auf Initiative der Monarchen-Gattin Farah Pahlavi, fand von 1967 bis 1977 statt und lud Komponist*innen wie Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen oder John Cage für Weltpremieren ein. Mashayekhi machte aus seiner Haltung zum Festival keinen Hehl. Er betrachtete es als Invasion, als eine Show von Europäer*innen für Europäer*innen und prangerte die kostspieligen Aufenthalte der Ausländer*innen zulasten iranischer Steuerzahler*innen an.² Den Aufführungen seiner Werke beim Festival blieb er fern. Der britische Kurator Vali Mahlouji präsentiert mit seiner Plattform *Archeology of the Final Decade* seit 2010 eine gänzlich andere Perspektive auf das Festival.³ Seiner Lesart zufolge war der Ansatz, kulturelle Ausdrucksformen aus Asien und Afrika als ebenbürtig mit westlichen Ausdrucksformen von beiden Seiten des eisernen Vorhangs zu begreifen, Tradition und Zeitgenossenschaft als koexistent und den globalen Norden somit nicht dem globalen Süden als überlegen aufzufassen, bahnbrechend, ja in seiner Konsequenz radikal, mit einer demokratisierenden, dekolonialen Botschaft.

»Ich wünschte, so etwas wie das Shiraz Arts Festival würde heute existieren«, sagt Nima Rowshan. »Heute sind es viele einzelne Menschen wie ich, die versuchen, Festivals und Versammlungen rund um zeitgenössische Musik zu organisieren.« Rowshan kuratiert die Podiumsdiskussionen beim Tehran Contemporary Music Festival, bei denen Fragen wie ›Was ist zeitgenössische Musik?, Improvisation oder Arbeitsprozesse in der zeitgenössischen Kunst erörtert werden. 2016 gründete er mit einigen Mitstreiter*innen die *Aleph Foundation*, um Aufführungen der eigenen Werke zu organisieren und Interessierte dazu einladen zu können. Die Stiftung hat kein Vermögen und basiert auf der ehrenamtlichen Tätigkeit der Betei-

ligten. Rowshan organisiert ebenso Ausstellungs-, Theater- oder Kinobesuche und Künstler*innengespräche. »Wir müssen über Kunst auch sprechen«, ist er überzeugt. »Um sie besser zu begreifen, zu definieren, sie neu zu bestimmen.« Das meist junge Publikum wird über Soziale Medien auf die Veranstaltungen aufmerksam. Probleme mit den nötigen offiziellen Genehmigungen hat er nicht. Festivals, Konzerte und Programme müssen in der Regel bei den zuständigen Behörden angemeldet werden. Instrumentalmusik ohne Gesang erregt weniger Verdacht als etwa Rockmusik, die mit Frontmännern und Frontfrauen und Lärm eindeutige Botschaften aussendet. Außerdem finden Konzerte zeitgenössischer Musik auch in Galerien oder im Rahmen von Bildungsveranstaltungen statt, was sie eher harmlos erscheinen lässt, eben nicht dazu angetan, Unruhe zu stiften. »Unser Publikum ist sehr überschaubar, stellt also keine Gefahr dar. Die Musik aber kann sehr mächtig sein. Als Medium, um die Welt anders wahrzunehmen, uns Unterschiede bewusst zu machen. Wenn man neue Musik hört, kann man über Alternativen nachdenken. Musik ist kein solches Bedürfnis wie Nahrung, die begrenzt ist und mit vielen Regeln einhergeht. Für Musik gilt das nicht, das macht sie so wirkmächtig, wie alle Medien der Kunst.«

Die unverstellten und deutlich artikulierten Atemzüge der Musikerin in *Holh* könnten einer Frau in einer Konversation oder auf der Straße als Entgleisung ausgelegt werden. Auf der Bühne gegen den ›guten Ton‹ zu verstoßen kann einen Umdenkprozess in Gang setzen.

Während bei *Holh* die Performance einer Musikerin in den Vordergrund rückt, lassen sich die Klänge in *Short Sketch for String Orchestra*, das Rowshan 2019 für das Nilper Orchestra in Tehran komponiert hat, nicht auf einzelne Musiker*innen zurückverfolgen. Die Schichten des Zusammenklangs entstehen dadurch, dass jedes Ensemblemitglied auf sich selbst gestellt ist, denn bei allen Streichern werden einzelne Saiten umgestimmt, bei zwei Instrumenten um Vierteltöne. Beim Spiel der gleichen Notation sind dann verschiedene Töne zu hören, kaum merkliche Abweichungen und Überlagerungen, die sehr leise und graduell anwachsen, ohne dass Bogengeräusche Anfang oder Ende der Töne markieren. Schließlich verdichten die Geigen ein Flirren in hohen Vierteltönen mit dem Bogen am Steg, in das Wellen von Bogenstrichen und Schlägeln auf Schlagwerken einschwingen. Aus dem Schwarm lösen sich unmerklich zwei Streicher, nur um einen Ton langsam in die Stille verebben zu lassen.

Das Orchester als Schwarmintelligenz ist nicht zu unterschätzen in einer Welt, in welcher der Alltag von Maßregeln durchdrungen ist.

1 <http://www.alirezamashayekhi.org/en/biography>

2 Alireza Mashayekhi 2005/6 in einem Austausch per Email mit Bob Gluck.
Siehe: https://econtact.ca/14_4/gluck_mashayekhi.html

3 <https://archaeologyofthefinaldecade.com/>

Franziska Buhre ist freie Journalistin und Projektleiterin für Musik in Berlin. Sie produziert Sendungen für den SWR und Beiträge, u.a. für den Deutschlandfunk. Seit 2018 präsentiert sie Veranstaltungen mit Musiker*innen der iranischen Diaspora in Berlin.



Zeitgenössische Musik in Lateinamerika – eine fünf Jahrhunderte alte Tradition

María Alejandra Castro und Alonso Almenara

Was macht traditionelle wie zeitgenössische Musik aus Lateinamerika aus? Wie arbeiten und klingen das Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos und das Ensemble CG? Rodolfo Acosta und Miguel Llanque blicken in Gegenwart und Zukunft.

»Mein erster Kontakt mit einem Siku, einem Mohocheño oder einer oder einer Tarka¹ war vor 30 Jahren im Rahmen eines Konzerts für zeitgenössische Musik«, erinnert sich Rodolfo Acosta, Leiter des Ensemble CG. 1993 hatte Acosta die Möglichkeit, in seiner Heimatstadt Bogotá das bolivianische Orchester Arawi zu hören; es steht in einer langen Tradition von Ensembles für zeitgenössische Musik, die Instrumente der Andenregion verwenden. Den Beginn dieser Tradition markierte 1980 das Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) in La Paz, bis heute folgten weitere Ensembles in Argentinien, Peru und Ecuador. In Bolivien, dem Epizentrum dieser Bewegung, gibt es inzwischen Ensembles wie Amuki und Maleza, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, diesen Weg weiterzuverfolgen. Das Ensemble Maleza unter der Leitung von Miguel Llanque reist dieses Jahr nach Donaueschingen, um bei der 100. Ausgabe des renommierten Festivals gemeinsam mit dem Ensemble CG Werke von drei lateinamerikanischen Komponist*innen uraufzuführen: der Bolivianerin Canela Palacios sowie den Peruanern Juan Arroyo und José Sosaya.

Für ein europäisches Publikum mag Acostas Beziehung zwischen andinen Instrumenten und zeitgenössischer Musik auffällig oder gar exzentrisch erscheinen. Tatsächlich handelt es sich um eine der aufregendsten Strömungen der lateinamerikanischen Avantgardemusik der letzten fünfzig Jahre. »Ich denke dabei an Werke wie *Magma V* für vier Quenas² (1977) von Graciela Paraskevaídis«, erzählt der kolumbianische Musiker, »oder an *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz De Solís* (1974) (Hommage an den Pfeil, der Don Juan Díaz de Solís in der Brust steckt) von Coriún Aharonián.« Paraskevaídis und Aharonián – aus Argentinien und Uruguay – sind ›Schlüsselnamen‹ der musikalischen Avantgarde diesseits des Atlantiks. Zusammen mit Persönlichkeiten wie dem Bolivianer Alberto Villalpando, dem Ecuadorianer Mesías Maiguashca und dem Guatemalteken Joaquín Orellana – allesamt Absolventen des Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) des Instituto Di Tella in Buenos Aires – repräsentieren sie nach Auffassung Miguel Llanques »die Schnittstelle unserer Musik mit der europäischen Moderne des 20. Jahrhunderts«. Die Bedeutung dieser in den 1940er Jahren

geborenen Generation von Komponist*innen liege aber auch darin, so der Leiter von Maleza, dass »sie eine bestechende Klarheit besaßen, die Grundlagen unserer eigenen Tradition in Frage zu stellen. Sie markierten einen Wendepunkt, der es uns ermöglichte, das zu tun, was wir jetzt tun.«

Acosta traf Llanque vor Jahren zufällig auf den Straßen von La Paz. Sie schlossen Freundschaft, da sie während Acostas erster Reise in die bolivianische Hauptstadt immer wieder aufeinandertrafen: »Miguel nahm unentwegt Straßenmusik auf und studierte sie; ich war unterwegs und schnüffelte herum.« Beide sind Musiker, Komponisten und Gelehrte der zeitgenössischen Musik Lateinamerikas. Darüber hinaus sind sie Protagonisten brodelnder Musikszenen. Vor allem La Paz hat im letzten Jahrzehnt eine intensive Welle der Kreativität erlebt. Komponist*innen wie Canela Palacios, Adriana Aramayo, Carlos Gutiérrez, Carlos Nina und Sebastián Zuleta, Ensembles wie Maleza und das Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) sowie Initiativen wie das Klangkunst-Festival Sonandes zeugen davon. Das Ensemble Maleza wiederum hat sich mit einer Organisation namens Casataller zusammengeschlossen, die 2011 als Ausbildungsstätte für Musiker*innen und Komponist*innen gegründet wurde und sich zu einer Art Katalysator für Neue Musik in der Stadt entwickelt hat – nicht nur dank ihrer pädagogischen Rolle, sondern auch durch die ständige Organisation von Konzerten und Kompositionswettbewerben.

Bogotá steht dem in nichts nach. So erklärt Acosta: »In den letzten dreißig Jahren hat sich die zeitgenössische und experimentelle Musik in ganz Kolumbien – und vor allem in meiner Heimatstadt – weiterentwickelt, verselbstständigt und diversifiziert. Es war ein bereichernder Prozess, der sich beispielsweise vom Status quo des Jahres 1989 unterschied, als es lediglich das alle zwei Jahre stattfindende Internationale Festival für zeitgenössische Musik gab. Bis zur Pandemie war in Bogotá jeden Tag etwas los.« Sicherlich hat die Corona-Pandemie den Alltag in der Region durcheinandergewirbelt, so auch denjenigen der zeitgenössischen Musik. Präsenzveranstaltungen sind sowohl in Bolivien als auch in Kolumbien zum Erliegen gekommen, und Streamings haben bisher nicht die Begeisterung hervorgerufen, die nötig gewesen wäre, um diese Lücke zu füllen. Die Zusammenarbeit zwischen Maleza und CG findet in einer Zeit der Unsicherheit statt, in der eine Wiederbelebung des Musiklebens in beiden Ländern dringend notwendig wäre.

Zusammenarbeit aus der Distanz

Die Vorbereitungen für das Konzert in Donaueschingen haben für alle Beteiligten eine neue Arbeitsweise mit sich gebracht. Beide Ensembles haben geplant, sich in Bogotá zu treffen, um an den Jornadas de Música Contemporánea des Círculo Colombiano de Música Contemporánea (CCMC) teilzunehmen; in diesem Zusammenhang werden die Werke, die in Deutschland zur Uraufführung kommen, gemeinsam geprobt. Nichtsdestoweniger hat die Koordination bereits vor Monaten begonnen. Die geografische Entfernung ist dabei nicht die einzige Schwierigkeit: Das Schreiben für andine Instrumente erfordert eine sorgfältige Arbeit, besonders

in Bezug auf Stimmung und Notation erweiterter Spieltechniken. Llanque war sich dessen bewusst und verbrachte viele Stunden damit, den Komponist*innen die Eigenschaften seines Klangvorrats per Zoom vorzuführen. In diesen Sitzungen wurden Ideen entwickelt und komplizierte Stellen ausprobiert, während die Arbeit an den Stücken voranschritt: »Der Austausch war intensiv, vor allem mit Palacios und Sosaya. Bei Arroyo nahm es eher eine hermetische Dimension an: Seine Arbeitsweise besteht darin, die Instrumente selbst auszuprobieren. Wir sind auf das Ergebnis gespannt.« Ein Werk fasziniert ihn jedoch besonders, und zwar das des Peruaners José Sosaya. Es trägt den Titel *Tejidos andinos* [Andines Gewebe] und besteht aus verschiedenen Arten von Geflechten, die vereinzelt und ausgesprochen geschickt aus andinen Melodien aufgebaut sind, die sich überlagern. »Die Verwendung dieser Melodien könnte aus bestimmten politischen Blickwinkeln durchaus als Todsünde betrachtet werden. Aber wir tun es mit großer Freude.«

Das Erbe des OEIN

Seltsamerweise ist das Experimentieren mit andinen Melodien etwas, das ein Großteil des zeitgenössischen Repertoires für einheimische Instrumente zu vermeiden versucht. Llanque zufolge ist dies dem Einfluss des OEIN geschuldet, der ältesten Institution für zeitgenössische Musik in Bolivien. Es wurde 1980 auf Initiative von Student*innen der Katholischen Universität in La Paz gegründet, während einer äußerst politisch aufgeladenen Zeit in Bolivien, die das Aufkommen indigener Standpunkte und Denkweisen kennzeichneten. Das OEIN – jahrelang von Cergio Prudencio geleitet, bevor Gabriela Saravia übernahm – ist nicht nur ein angesehenes Ensemble, sondern ebenso eine pädagogische Einrichtung von zentraler Bedeutung im Land; es dient unzähligen Kindern und Jugendlichen, die sich für das Spielen einheimischer Instrumente interessieren, als Ausbildungsstätte. Miguel Llanque war selbst Mitglied und Composer-in-Residence des Orchesters. Ein großer Meilenstein in der Geschichte des OEIN war seines Erachtens der Besuch der Donaueschinger Musiktage im Jahr 1999: »Hinsichtlich des Zusammenspiels und des ästhetischen Ansatzes befand sich das Orchester auf einem Höhepunkt. Die Musiker*innen waren in einer sehr guten Form und die Stücke, die sie dort spielten, sind meiner Meinung nach immer noch die wichtigsten ihres Repertoires: *Estratos* [Schichten] von Tato Taborda und *Cantos crepusculares* [Gesänge der Dämmerung] von Cergio Prudencio.«

Zweifelloos ist dieser zwanzig Jahre zurückliegende Besuch eine Referenz für das Konzert, das Maleza und CG bei den diesjährigen Donaueschinger Musiktagen spielen werden. Nach Auffassung Llanques existiert zwischen beiden Anlässen tatsächlich eine Kontinuität: »Aber auf musikalischer Ebene bestehen durchaus Diskrepanzen, die sich aus sehr unterschiedlichen politischen Positionen speisen. Wir glauben nicht, dass das Spielen traditioneller andiner Instrumente ein Wert an sich ist. Ich neige zu der Ansicht, dass das OEIN gewissermaßen in eine Stagnation verfiel, weil man davon ausging, dass die gewählte Instrumentierung sie bereits von jeglicher Problematik, von jeglicher Notwendigkeit befreite, das, was sie taten, zu hinterfragen.« Llanques Worte suggerieren, dass das Problem der Institutiona-



Eröffnung des »Centro Cultural Estacion Central«,
La Paz, Bolivien, 2019

lisierung der Avantgarde genauso gut europäische Orchester und Ensembles mit einheimischen Instrumenten betreffen kann, auch solche, die aus dekolonialen Initiativen hervorgegangen sind. Llanques Argumentation zufolge versuchte das OEIN, die wesentlichen Elemente der andinen Musikpraxis zu identifizieren und diese Erkenntnisse als Ausgangspunkt für alle Stücke zu verwenden: »Wenn die*der Komponist*in zum Beispiel die Tonhöhe festlegen wollte, war das falsch. Sie arbeiteten im Wesentlichen mit Texturen und mit einem auf Fingersätzen basierenden Notationssystem, das wir aufgegeben haben, weil es uns nicht erlaubt, den intervallischen Inhalt der Stücke klar zu erkennen. Es handelt sich dabei um Optionen, derer wir uns bewusst sein müssen, aber unsere Arbeit ist offen für andere musikalische Schreib- und Sprachmöglichkeiten.«

Die traditionelle Musik der Anden

Es ist spannend, mit Miguel Llanque über seine Erfahrungen mit der Musik der Gemeinden im Altiplano, der Hochebene der Anden zu sprechen. Er definiert sie als »eine kollektive Praxis, die mit dem Ritual des Blasens verbunden ist. Es gibt Atemmuster, die die verschiedenen regionalen Formen bestimmen. Es gibt Möglichkeiten, Klänge zu kombinieren und auszutauschen, und diese hängen mit dem Primat von Dualität der andinen Weltanschauung zusammen. Es gibt glatte und raue Klänge, eingebettet in Muster, die an textile Formen erinnern. Vieles wird wiederholt, um das Klangobjekt im Raum zu verorten. Durch Registerballungen entsteht eine spektrale Spreizung. Es ist ein einziger Klang, eine Stimme, die singt; und es ist eine Musik, die mit Feierlichkeiten, mit dem landwirtschaftlichen Kalender zu tun hat. Jede Melodie hat einen Subtext, eine Funktion.« Obwohl Malezas Spezialität die zeitgenössische Musik ist, spielt das Ensemble auch viel traditionel-

les Repertoire: »Wir lieben es. Es ist eine wunderbare Wissensquelle. Dennoch haben wir das Gefühl, dass wir nur in dem Maße als Bolivianer anerkannt werden, wie wir mit dem Wissen unserer Vorfahren verbunden sind. Es gleicht einem Stammbaum.« Er fügt hinzu: »Ich glaube, dass Bolivien beziehungsweise Lateinamerika viel reicher als das ist. Wir haben ein sehr großes Identitätsproblem. Ich, beispielsweise, habe vielleicht einen zu hellen Hautton, um aus einer bestimmten Perspektive bolivianisch auszusehen. Es ist karikierend und lächerlich, wird aber oft auch klanglich so wahrgenommen. Und das Ensemble CG kann nicht kolumbianisch sein: Wo bleiben die karibischen Dudelsäcke und die weißen Hemden? Hier gibt es bestimmte Erwartungen und Vorstellungen. Das Konzert in Donaueschingen 2021 ist auch vor diesem Hintergrund interessant für uns: Es ist gut für uns, mit diesen Instrumenten nach Deutschland zu kommen, ohne Komplexe, ohne über Nationalismus, über Indigenismus oder über die Legitimation dieser Instrumente und deren Spiel nachzudenken. Warum sollte man sie nicht einfach spielen? Sie sind reiche Klangquellen. Wir werden uns nicht als etwas ausgeben, das wir nicht sind. Wir sind keine Musiker*innen aus der Aymara-Gemeinschaft, die zeitgenössische Musik spielen. Wir sind hier, in einem gemeinsamen Kulturraum, und wir können mit unserem Wissen aus einer für diese Instrumente ungewöhnlichen Perspektive unseren Beitrag leisten.«

Die Verkleidungen der lateinamerikanischen Musik

Rodolfo Acosta erklärt, »dass es in Lateinamerika seit fünf Jahrhunderten eine konstante Auseinandersetzung mit westlicher akademischer Musik gibt. Es ist eine Tradition, die genauso zu uns gehört wie die spanische Sprache.« Es hält sich jedoch hartnäckig die Vorstellung, dass es sich um eine fremde, wenig verwurzelte Praxis handle, die in gewissem Maße gegen örtliche Gepflogenheiten verstoße. »Was wir tun, widerspricht nationalen reduktionistischen Lesarten«, argumentiert er. Und vielleicht liegt genau darin ihre politische Bedeutung: Zeitgenössische Musik aus Lateinamerika trägt dazu bei, die gängigen Vorstellungen davon, was Lateinamerika beziehungsweise lateinamerikanisch ist, zu unterlaufen. »Es handelt sich um eine Musik, die sich offen gegen das musikalische Establishment wenden kann oder auch nicht; sie kann sich analog dazu entwickeln, stellt aber unweigerlich Fragen. Sie stellt die Eindeutigkeit kultureller Lesarten in Frage.«

Aus diesem Grund bedauert Acosta nicht nur den Mangel an offizieller Unterstützung, sondern auch den von ihm wahrgenommenen Wunsch einiger Regierungen in der Region »alternative, oppositionelle Lesarten unserer Gesellschaften auszulöschen. In der Vergangenheit gab es immer wieder Versuche der Karikierung: Kolumbianer zu sein ist das, aus Bogotá zu sein ist jenes. Es zeigt sich, dass es in Wirklichkeit eine enorme Vielfalt gibt, die verteidigt werden muss – nicht nur hier, sondern überall. Eine aktivistische Idee ist also unvermeidlich. Unsere Arbeit folgt der Vorstellung, dass unsere Gesellschaft einen komplexeren Spiegel braucht als denjenigen, den uns das System vorhält. Es ist heilsam, dass es folgendes Angebot gibt: Wir können gute Kolumbianer*innen sein, auch wenn wir uns nicht als Solche tarnen.«

Die Fragmentierung überwinden

Acosta und Llanque sehen sich selbst als Teil derselben lateinamerikanischen Musiktradition, deren wichtigster Bezugspunkt das kritische, aus den Erfahrungen des Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales des Instituto Di Tella hervorgegangene Denken darstellt: »Meines Erachtens bilden die Erfahrung des CLAEM von 1963 bis 1971 sowie die Lateinamerikanischen Kurse für zeitgenössische Musik zwischen 1971 und 1989 den Abschluss eines historischen Moments, der für Lateinamerika in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestimmend ist«, betont Acosta. »Es war eine sehr bewegte, vom Kalten Krieg geprägte Zeit – mit rechten Militärregimen, die direkt oder indirekt von den Vereinigten Staaten durchgesetzt wurden, und linken Regimen oder Guerillabewegungen, die von der Sowjetunion über Kuba in der gesamten Region unterstützt wurden. Es ist kein Zufall, dass die Kurse für zeitgenössische Musik 1989 zu Ende gingen: Mit dem Fall der Berliner Mauer und der Schwächung der rechtsgerichteten Diktaturen änderten sich die Bedürfnisse. Das lateinamerikanische Denken geriet in eine Krise, und es stellte sich die Frage, was zum damals gegenwärtigen Zeitpunkt gebraucht wurde und wie auf diese neuen Realitäten zu reagieren sei.« Die neoliberale Globalisierung hat – anstatt den Austausch zu erleichtern und engere kulturelle Verbindungen zu ermöglichen – eine Situation der Atomisierung geschaffen. »Ehrlich gesagt haben wir ab der zweiten Hälfte der 1980er Jahre einen Zerfall der Musikbewegung in Lateinamerika erlebt. Die in den 1970er Jahren begonnenen Dialoge wurden bis 1990 praktisch eingestellt.«

Acosta hebt hervor, dass akademische Musiker*innen Lateinamerikas heutzutage »häufiger über das neueste Werk von Georg Friedrich Haas oder Raphaël Cendo sprechen als über das neueste Stück von Eddie Mora aus Costa Rica«. Seiner Meinung nach ist gerade die Überwindung dieser Art von Fragmentierung ein Gebot der Stunde: »Wir suchen nach neuen Formen des Dialogs, ausgehend von anderen politischen Ideen, mit anderen Vorstellungen davon, was kultureller Aktivismus bedeutet.« Es ist klar, dass »immer noch Anstrengungen notwendig sind, um regionale Dialoge zu schaffen. Und dies kann in Ermangelung unterstützender Institutionen nur mittels Eigeninitiative – durch Individuen, die Teil von Kollektiven sind – durchgeführt werden.« Sobald diese Bemühungen aufhören, so erklärt es der kolumbianische Musiker, »wandert alles in die traditionellen Machtzentren zurück«. Kurzum: »Auch wenn sie nicht unter derselben lateinamerikanischen Flagge wie in den 1970er Jahren geschieht, muss diese Anstrengung unternommen werden. Und ich denke, sie ist Teil der Arbeit, die wir leisten.«

Alltägliche Dialoge

Zwei Fragen bleiben: Was ist nötig, um beim europäischen Publikum einen Perspektivwechsel hin zur lateinamerikanischen Musik auszulösen? Und ist das Schreckgespenst des Exotismus ein notwendiger Bestandteil dieser Erfahrungen? Für Acosta wird das Konzert in Donaueschingen ein wichtiger Schritt sein, um die Möglichkeit eines interkulturellen Dialogs zu etablieren; aber er wird unzureichend bleiben, solange daraus keine alltägliche Praxis erwächst: »Dinge ändern sich

durch Beharrlichkeit. Ich mache das jetzt seit einem Vierteljahrhundert, und wenn es keine Konstanz gibt, werden die Dinge weder dekonstruiert noch neu bezeichnet. Diese Situation sollte keine Ausnahme mehr sein, um tatsächlich eine Veränderung zu bewirken.« Um seine Position zu verdeutlichen, vergleicht Acosta die Situation der lateinamerikanischen Musik mit derjenigen von Komponistinnen. »Selbstverständlich habe ich die Organisation von Festivals für beziehungsweise von Komponistinnen unterstützt. Mit Ensemble CG spielen wir bereits seit 1998 Musik, die von Frauen geschrieben wurde. Das gehört zu unserem Alltag, ohne eine Ausnahmesituation zu sein. Bedauerlicherweise ist diese Sonderstellung nach wie vor notwendig, da sich die Praxis, Musik von Komponistinnen zu programmieren, noch nicht durchgesetzt hat. Aber genau da müssen wir hin.« Er fügt hinzu: »Solange es gut ist, kann alles, was wir tun, eine Wirkung entfalten. Hoffentlich nährt dieser Einfluss nicht den Wunsch nach Exotik, sondern stattdessen die Idee, dass man anders, und zugleich eine Ergänzung sein kann, ohne exotisch zu sein.«

Die Zukunft

Für Miguel Llanque besteht ein wesentlicher Reiz der Zusammenarbeit zwischen Maleza und CG darin, dass sie nicht mit dem Konzert in Donaueschingen enden muss. Sie kann vielmehr als eine Aufforderung verstanden werden, das, was in der Heimat getan wird, zu reflektieren. »Ich denke, dass sowohl die Zusammenarbeit als auch ein gemeinsames Repertoire die wichtigsten Ergebnisse dieser Erfahrung sein werden«, sagt er. Acosta stimmt dem zu: »Es wäre wunderbar, wenn ein Projekt wie dieses – das eine Förderung außerhalb Lateinamerikas erhält – eine geistige Dreiecksbeziehung zwischen unseren Städten und unseren Ländern schaffen könnte. Einerseits stelle ich mir vor, wie diese Zusammenarbeit als Beispiel für den Austausch mit anderen Ensembles in der Region dienen könnte. Aber ich denke auch andererseits an den Kontakt mit Komponist*innen. Es gibt manche wie Canela Palacios, mit denen wir seit langem zusammenarbeiten, aber für uns war es beispielsweise sehr schwierig, einen Dialog mit Peru aufzubauen. Daher reizt mich die Zusammenarbeit mit jemandem wie José Sosaya sehr. Dass dies plötzlich dazu dienen kann, eine Verbindung mit Lima herzustellen, ist unser Ziel – und auf einmal nach Lima zu reisen und etwas von dem zu zeigen, was hier passiert.«

Übersetzt aus dem Spanischen von Gerardo Scheige

- 1 Hierbei handelt es sich um traditionelle Instrumente der Andenregion: Siku ist eine Panflöte, die aus unterschiedlich langen Schilfrohren hergestellt wird. Das Mohocheño ist ein Aerofon von beträchtlicher Größe, das ursprünglich vom Aymara-Volk aus Mohoza im Departamento La Paz stammt. Die Tarka ist eine einteilige, rechteckige, vertikale Holzflöte.
- 2 Quena ist eine traditionelle Andenflöte aus Schilfrohr oder Holz, mit sechs Grifflöchern und einem Daumenloch, an beiden Enden offen.

María Alejandra Castro Espejo ist eine peruanisch-niederländische Komponistin und Musikwissenschaftlerin, spezialisiert auf zeitgenössische Musik. Sie ist Leiterin der Werbeabteilung des Musikverlages Deuss Music und arbeitet an künstlerischen Projekten mit internationalen Ensembles und Festivals. Für das Projekt Donaueschingen global war sie als Researcherin aktiv.

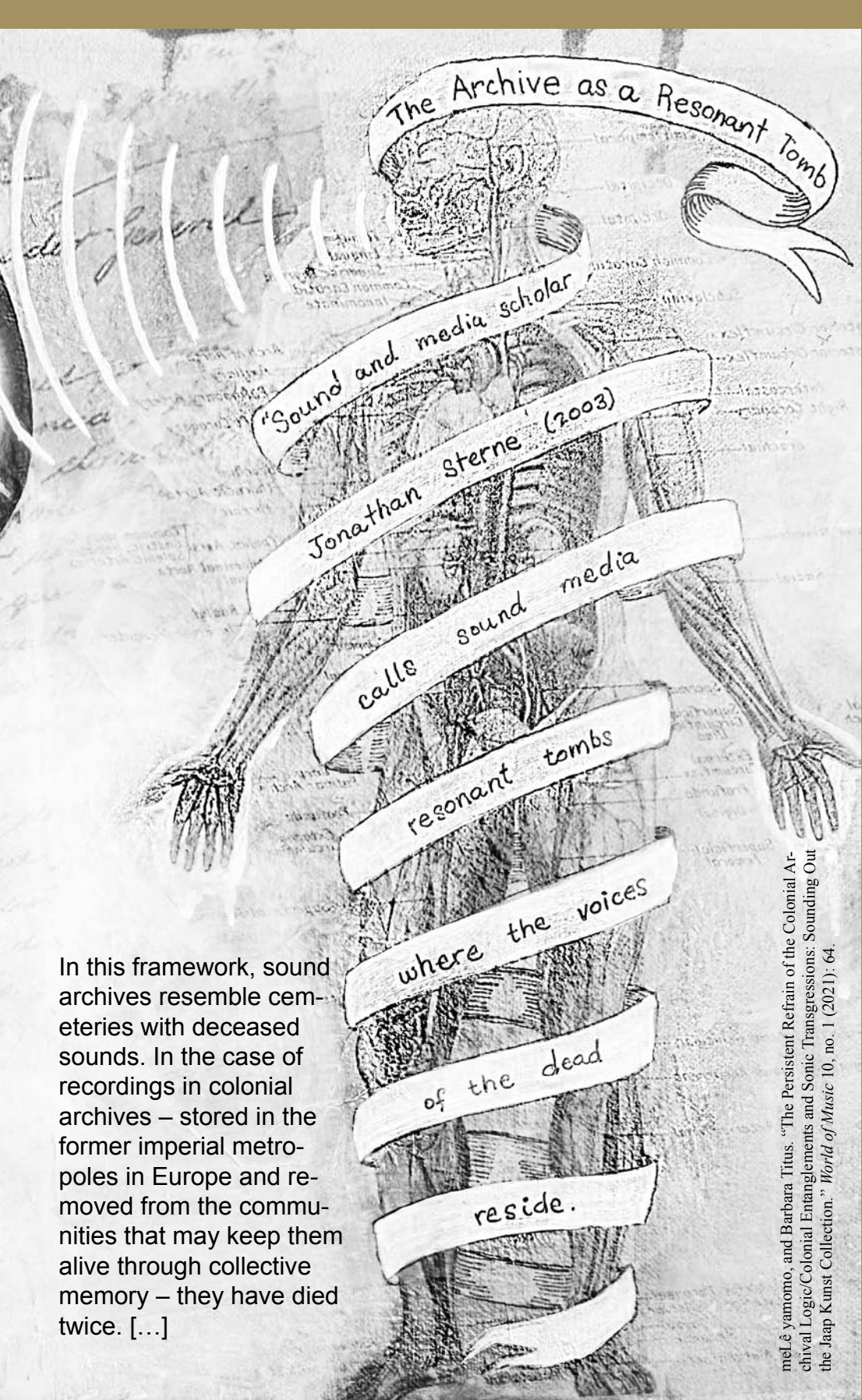
Alonso Almenara wurde 1982 in Lima geboren und ist Musikjournalist. Er hat für Publikationen wie El Comercio, Caretas, Ojo Dorado und The Wire geschrieben.

Dissonant Intimacies
meLê yamomo and Marc Zacus



Dissonant Intimacies

*Disentangling
the
Colonial Sonus
in Archives
and Reperaires*



In this framework, sound archives resemble cemeteries with deceased sounds. In the case of recordings in colonial archives – stored in the former imperial metropolises in Europe and removed from the communities that may keep them alive through collective memory – they have died twice. [...]

IN MANY AURAL/ORAL CULTURES, THE ARCHIVE RESIDES IN BODIES THROUGH WHAT PERFORMANCE SCHOLAR DIANA TAYLOR (2003) CALLS THE "PERFORMATIVE REPERTOIRES." A SOUND PRACTICE IS KEPT ALIVE IN THE PERSISTENT REPETITION OF THESE REPERTOIRES IN PERFORMING HUMAN BODIES. IN THIS SENSE, THE SOUND CULTURE IS INSCRIBED IN THE MEDIALITY OF THE BODY. AND AS A REPOSITORY OF A CULTURAL REPERTOIRE, THE BODY THEN IS ALSO A METAPHYSICAL MEDIUM.

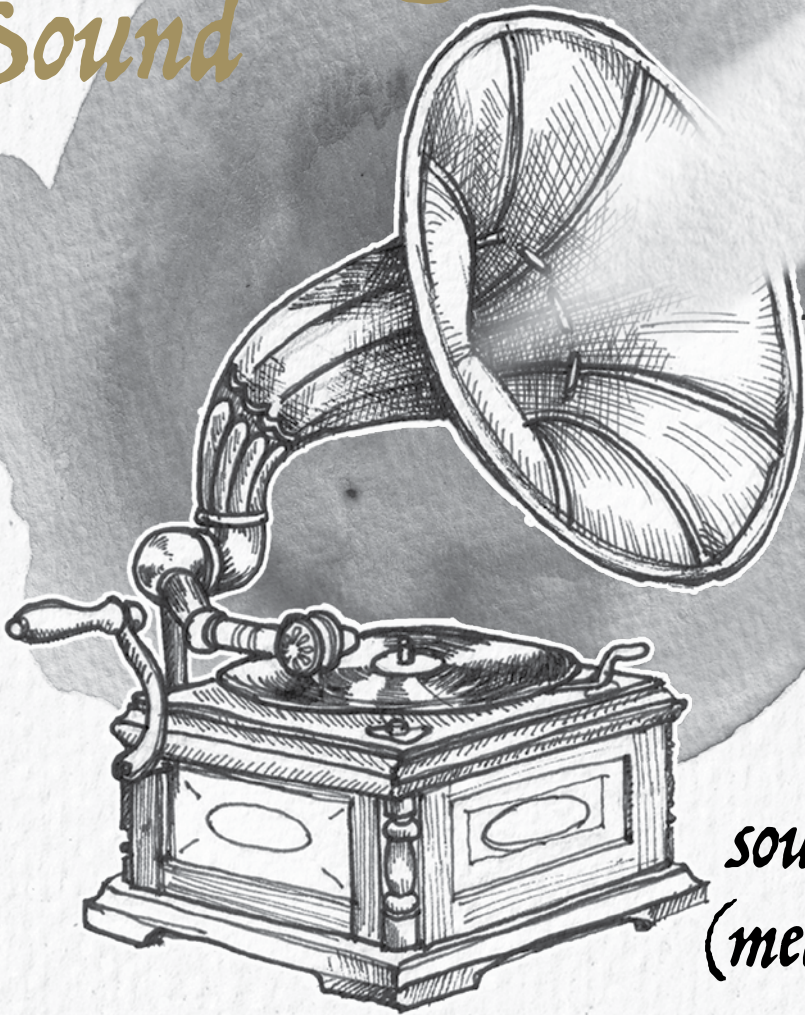


ON 11 SEPTEMBER 2019, THE SONIC ENTANGLEMENTS TEAM VISITED THE LAUTARCHIV OF THE HUMBOLDT UNIVERSITY OF BERLIN. ARCHIVE HOUSES LINGUISTIC RECORDINGS BY THE ROYAL PRUSSIAN PHONOGRAPHIC COMMISSION. DURING OUR VISIT, WE LISTENED TO RECORDING FILE LA 448-1—LABELED AS A SHORT STORY RECITED BY JAVANESE ARTIST MAS JODJANA IN 1925. I HAVE LISTENED TO THIS RECORDING SEVERAL TIMES BEFORE AND HAVE ALWAYS WONDERED IF IT WAS MISLABELED BY THE GERMAN RECORDISTS WHO OFTEN DON'T SPEAK THE LANGUAGE OF THEIR RECORDED "SUBJECT." JODJANA'S LITING VOICE SOUNDS LIKE HE WAS SINGING RATHER THAN NARRATING. I ASKED THE ARCHIVE STAFF FOR THE TRANSCRIPT AND ASKED SRI MARGANA, A TEAM MEMBER WHOSE MOTHER TONGUE IS JAVANESE IF HE UNDERSTOOD THE RECORDING. HE FOLLOWED THE TEXT AND BEGAN TO SING ALONG. MARGANA LATER EXPLAINED THAT THE RECORDED MELODIC RECITATION WAS PART OF A 14TH-CENTURY PANJI STORY WHICH UNTIL TODAY IS SUNG ACCOMPANYING TARI TOPENG, A MASKED DANCE FROM MALANG, EAST JAVA.

MARGANA IS A HISTORY PROFESSOR AT THE GADJAH MADA UNIVERSITY IN YOGYAKARTA, SPECIALISING IN THE COLONIAL HISTORY OF THE DUTCH INDIES COMPANY (VOC). HE GREW UP LISTENING TO THESE PERFORMANCES AND IS INTIMATELY ACQUAINTED TO THIS SOUND CULTURE. THROUGH MARGANA'S RE-EMBODIMENT OF THE SINGING OF THE PANJI TALE, THE ARCHIVED SOUND BREATHED LIFE. A NEW LIFE. A NEW.

HIS BODY REALITY AND HIS VOICE BECAME THE MEDIUM THROUGH WHICH RADEN MAS JODJANA AND THE HISTORY OF THIS PERFORMATIVE REPERTOIRE WAS REANIMATED.

Anthropology of Sound



this
*sound
(media)*

“I propose a triangulation framework of the sonus—body—sound(media). The sound is the expression of the sonus through media, which includes the spoken language, sound- based codes such as the Morse code, or how contemporary technology uses sound bytes. My research, however, investigates music as a particular realm of mediatized sound production and consumption that instigated the constitution of modern subjectivity. The sonus (plural soni), in a similar sense as Belting’s notion of ‘image’ does not have a tangible or perceivable (physically hearable) form. As a concept, the sonus is inextricable from its mediatized sounding (i.e. music). In this configuration, the human body is also a crucial component where the soni reside and are activated through performance and listening.” (42)

SONUS

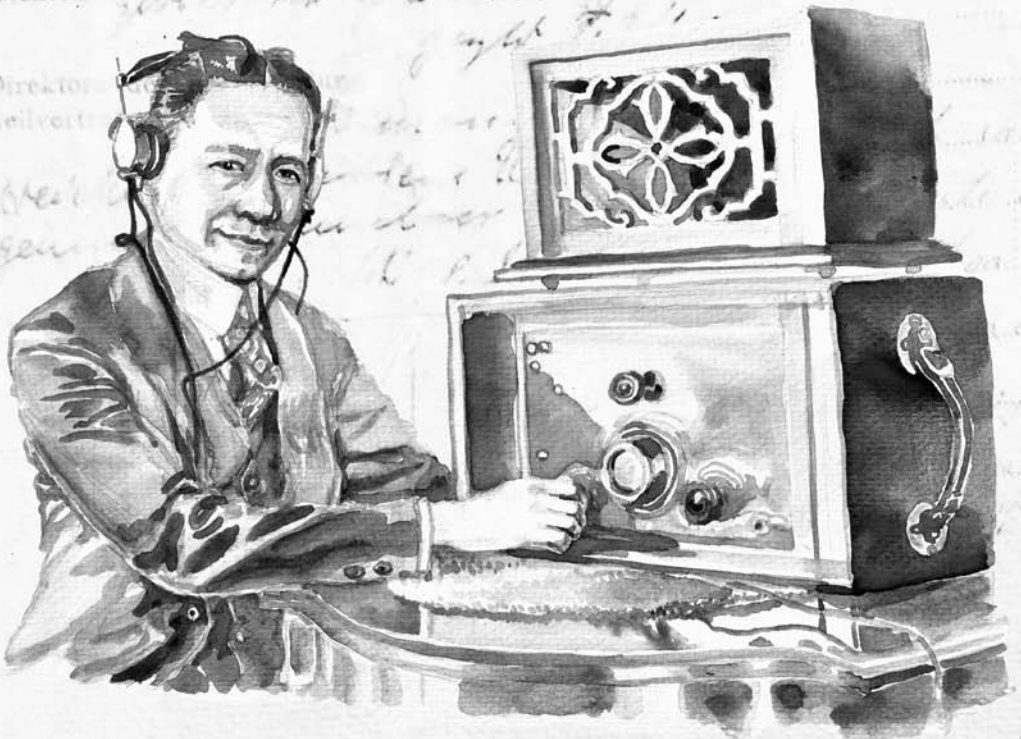
tory

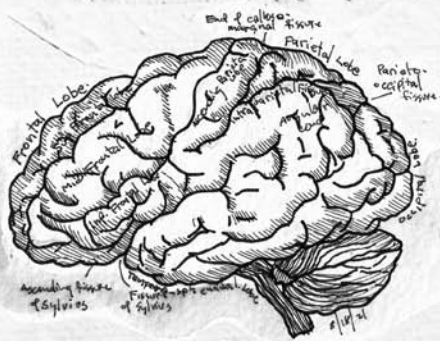


body

Deconstructing Sound with “Sonus”

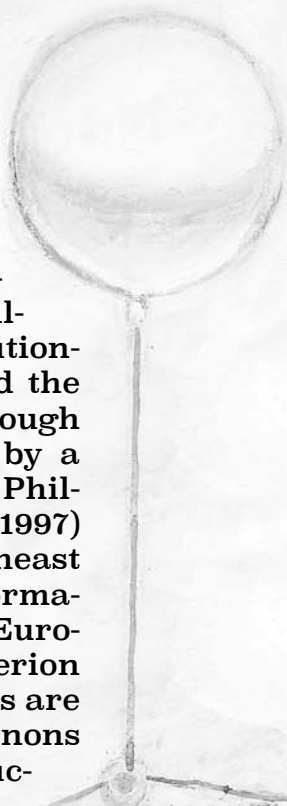
“Art music’s ‘postmodern’ aesthetic development (or innovation) was premised on the reflexive meta-musical re-evaluation of itself as a media. This was to lead to contemporary musical experiments questioning the conventions or even the materials of music such as in the complete suppression of sound in pursuit of a pure sonus—as in the case of ‘modern’ and ‘new’ art music composers. This was also central to art music’s interest in maintaining its autonomy from other social institutions. ‘Modernist aesthetics’ with its deconstruction of the media also has ideological implications for the modern national project. This was the case in Filipino composer Lucrecia Kasilag’s use of modernist divergence from the cultural and historical weight of harmony and tonality to establish a sonic historical break in musically composing for a modern post-colonial nation.” (46)





Sound as Decolonial Methodology

In my research agenda and performance practice, I am interested in the decolonial possibilities of sound. When I think about the institutionalization of artistic and musical practice and the universalization of European aesthetics through its canons and pedagogy, I am confronted by a rigged system. In the theatre school in the Philippines, we would study James Brandon's (1997) taxonomy of performative practices in Southeast Asia wherein Brandon labeled certain performative practices "proto-theatrical"—as if the European theatrical tradition is the Darwinist criterion through which all other performative cultures are evolving to become. As an artist, studying canons and conventions these epistemological structures shaped our aesthetics.



However, the recent re-shifting of theatre towards the paradigm of performance provided for me a framework through which one could consider how to equalize the European canons with performative practices outside Western institutions. I find parallelism here in German art historian Hans Belting's work where he also reframed art history into a study of the history of the image. In my current research, I am taking the same methodology into my sound research and sound art project. I am exploring how Western music constructed its hegemonic discourse through 'musicology' by othering non-European sound cultures as they were historically re-categorized from noise into 'music' within the matrix of ethnomusicology (academically) and world-music (commercially). Hence, my work in sound studies and sound art overlaps at the very crossroads of my post- and decolonial position. Within such sonic entanglements, I am inquiring on propositions for a hermeneutics of transcendental sound cultures and practices.



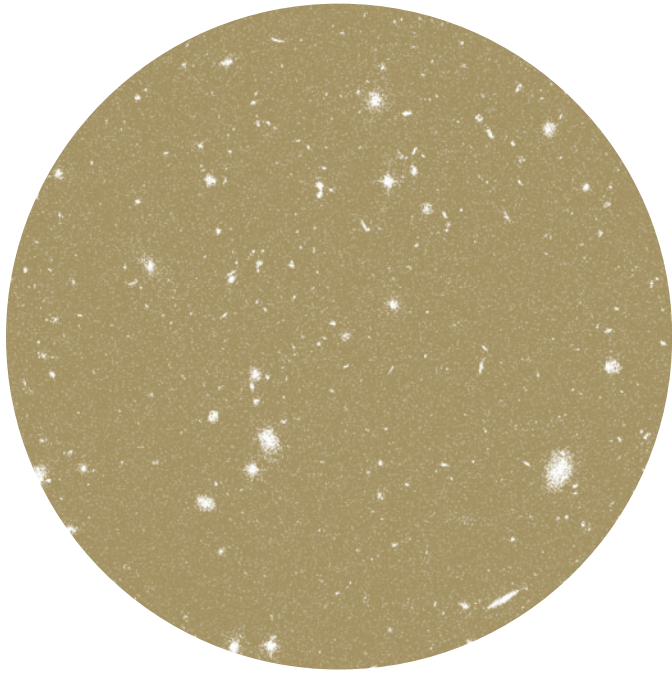
meLê yamomo, 'Performing Epistemic Disobediences in Manila and Southeast Asia? Decolonial Possibilities in José Maceda's *Udlot-Udlot and Ugnayan*', presentation given at the symposium 'Pathways of Performativity in Contemporary Southeast Asian Art' at Haus der Kunst, Munich, 27 June 2019.

meLê yamomo hat in Manila, Seoul, Bangkok, Warwick und München gewohnt und lebt derzeit in Amsterdam und Berlin. Er studiert, unterrichtet und entwickelt Performance-Theater und Klang sowie Musik. Er ist Assistant Professor für Theater, Performance, und Klangstudien an der Universität Amsterdam, Autor von *Sounding Modernities* (Palgrave 2018) und Leiter der Projekte, *Sonic Entanglements* und *Decolonizing Southeast Asian Sound Archives*. Er ist Resident Artist am Theater Ballhaus Naunynstraße und in seinen Werken als Künstler-Wissenschaftler setzt sich meLê mit Themen wie klanglicher Migration, queerer Ästhetik und post-/dekolonialen Akustemologien auseinander.

meLê yamomo has lived in Manila, Seoul, Bangkok, Warwick and Munich and currently lives in Amsterdam and Berlin. He studies, teaches, and develops performance theater and sound as well as music. He is Assistant Professor of Theater, Performance, and Sound Studies at the University of Amsterdam, author of *Sounding Modernities* (Palgrave 2018), and director of the projects, *Sonic Entanglements* and *Decolonizing Southeast Asian Sound Archives*. He is a resident artist at Theater Ballhaus Naunynstraße, and in his work as an artist-scholar, meLê explores themes of sonic migration, queer aesthetics, and post /decolonial acousto-temologies.

Marc Zacus ist Illustrator, Maler, Bildhauer, Puppenbauer, Puppenspieler und Kunstpädagog von den Philippinen. Er hat seine Werke in lokalen und internationalen Ausstellungen gezeigt und an verschiedenen Künstlerresidenzen teilgenommen, bei denen er auch mit Künstler*innen aus Südkorea, Schottland, der Schweiz und Frankreich zusammengearbeitet hat.

Marc Zacus is an illustrator, painter, sculptor, a puppet maker, puppeteer, and an art educator from the Philippines. He has featured his works in exhibitions in both local and international exhibitions and has participated in various artist-residencies where he also collaborated with artists from South Korea, Scotland, Switzerland and France.



There are Black Composers in the Future Hannah Kendall, Harald Kisiedu, and George Lewis

A wide-ranging discussion about the past, present, and future of contemporary music

Harald Kisiedu (HK): Hannah, George, thank you so much for taking part in this conversation. It's great that we were all able to find time to get together. Elisa Erkelenz and Katja Heldt asked us for our thoughts on how to diversify contemporary music, and one thing she asked us about was envisioning what the Donaueschinger Musiktage could become in the next 100 years.

Hannah Kendall (HSGK): I was particularly interested in that question of what the festival might look like in the next 100 years, or indeed, 10, or even five years! As a start, I think it's great, and obviously important and timely, to actively include music by Black composers in programs. But what's behind this shift? How can we be certain that this will be a long-term change?

George Lewis (GL): At Ensemble Modern's Afro-Modernism Symposium in November 2020,¹ Martina Taubenberger asked Björn Gottstein quite directly, »Why are there so few composers of color who actually get programmed? What do you think are the reasons for this?« Björn admitted that the festival »has programmed very few composers of color in the past decades, and it is going to be 100 years old next year.«²

HK: In fact, before Elaine Mitchener's *On Being Human as Praxis*,³ which was premiered in 2020, the presence of Black musicians at Donaueschingen was exclusively confined to jazz-identified musics.

GL: That's right, and in fact I was there in 1976 with Anthony Braxton. But in terms of ›classical-identified‹ composers, which we were not at that time, before the Elaine Mitchener project that number was not just »very few«, but actually zero. So Björn was the one who breached a century-old barrier at Donaueschingen. There was a Jackie Robinson aspect about Elaine's project, with three Black composers at the same time – me, Jason Yarde, and Matana Roberts. That was similar to 2019, where I remember telling Ilan Volkov that his performances of Roscoe



Hannah Kendall

Mitchell, Tyshawn Sorey and me by the Ensemble intercontemporain⁴ were probably going to be the first-ever performances of Black composers by that ensemble. The ensemble performed our work wonderfully, but the publicity for the event portrayed us as outsiders in relation to the world of ›musique contemporaine‹. We were said to be »showing curiosity and interest in our contemporary counterparts« – an odd way of describing, say, the area chair in composition at Columbia University.⁵ But that’s the kind of identity politics we will probably be discussing in greater detail today.

HSGK: I’m not only invested in this as a composer, but also having spent so many years working as an arts manager in the UK, encouraging diversity in the industry, and experiencing pushback from so-called gatekeepers. Has there been a true awakening? What happens when individuals and heads of festivals and venues move on? I’ve been impressed by the work that the *Keychange* initiative⁶ has done for working towards gender balance at festivals. It’s something to which organizations can sign up and remains fixed regardless of who’s at the top. The BBC Proms, for example, has signed up, and in general there has been better balance. I know that the PRS Foundation in the UK has recently launched *Power Up*⁷, which is described as »...a new ambitious, long-term initiative which will support Black music creators and industry professionals and executives, as well as addressing anti-Black racism and racial disparities in the music sector.« It would be great if festivals could sign up for something like this to say that by a certain year, they will achieve a specific percentage of diversity and good representation in programming.

HK: Exactly, exactly. There’s currently some controversy in Germany in terms of the inaugural Deutscher Jazzpreis. There’s an initiative of musicians called *Musicians For*, who challenged the almost complete exclusion of people of color in terms of



Harald Kisiedu

people who were the recipients of this prize⁸. In many of Germany's cultural institutions there's a lot of resistance to addressing this issue, or even to admit that it is an issue.

GL: Georgina Born's famous book on IRCAM⁹ is a great model for tracing the complexities of a contemporary music artworld, and even that book provides just a starting point. From her perspective, contemporary music looks like a millipede – educational institutions, publishers, curators, foundations, scholars, government agencies related to culture, critics, journalists, music historians, professors, and much more. The actions of all of these groups, whether knowingly acting together or not, still amount to the production of knowledge, or what purports to be knowledge. And much of the ›knowledge‹ produced over the decades seems to support the idea that the erasure of Black Afrodiasporic sounds, methodologies, histories, and perspectives is altogether proper.

HK: Even today's contemporary classical music still seems to hold fast to what critical theorist Fred Moten¹⁰ said about a deeper, perhaps unconscious, formulation of the avant-garde as necessarily not Black.

GL: We see these books coming out even now about ›the future of music‹, with no Black people mentioned, which reminds me of the artist Alisha B. Wormsley. All she had to do to attract censorship was to put up a big billboard: »There are Black people in the future.«¹¹ Maybe I should have cards made up with that text, like Adrian Piper's *Calling Cards*¹², and send it to these authors. Or maybe that would be my suggestion at Q&A time at lectures: »You know, there really are Black composers in the future.«



George Lewis

HK: Well, that's because there were Black composers in the past, who challenged axiomatic constructions of Western classical music as an historically and institutionally white space. I'm thinking of the African-American composers who founded the Society of Black Composers in New York around 1968.¹³ They wanted to establish institutional space to highlight Black composers, their works, and their ideas, through concerts, symposia and lectures. They didn't make any genre distinctions. They felt that music could serve as a medium for social transformation and would enrich the cultural life of African-American communities.

HSGK: I find some similarities with the *Keychange* initiative, which is about actively increasing the number of women composers being presented at festivals. Back in 2011 in the UK, the percentage of female composers was 13 percent nationally. And so, the initiative has increased the percentage of women composers who are working professionally. The *Power Up* initiative is doing similar things, but specifically looking at increasing the representation of Black composers, music creators and songwriters on a long-term basis, and working with festivals and art centers and all of these things to increase representation of Black composers.

GL: But what is gender equality in this circumstance? When we rolled out the *Defragmentation*¹⁴ initiative in Berlin at Haus der Berliner Festspiele in 2018, a group called *GRiNM – Gender Relations in New Music*¹⁵, was there too, and they offered their own sort of, I don't know, maybe a counterstatement to what we were saying. So, they said, »Well, we demand right now that 50 percent of all festival programs be music by women composers.« Is that what gender equality means in this case?

HSGK: Yes, they're aiming to program 50/50, people who identify as women, and gender minorities.

GL: OK, but do you see any early difficulties with that? Are there enough people around that you can just do that?

HSGK: Yeah, I think so.

GL: Well, I'm not so sure about that, and this is a conundrum for me. For instance, academic programs in composition are considered feeders for the field. The resumés are printed in the programs and curators look at them – »Here's somebody who studied here or there and with this or that composer.« But after more than 30 years of being on academic juries, grant panels, admissions committees, etc., I can say that rarely do more than 20 percent of the applications for jobs or academic programs in composition come from women. So somehow, despite decades of exclusion and discrimination at every level, including the fact that many, even most of these academic composition programs continue to have few or no women, suddenly the women are there, just waiting at the door. So where are all these women coming from, if they weren't getting admitted to these feeder schools?

HSGK: They're probably just doing it on their own. My opera, *The Knife of Dawn*, was presented on the Royal Opera House's main stage in October 2020. This was the first opera by a person of color to ever be shown there, and only the third by a woman. However, it was actually a self-produced project that I began back in 2015/2016.¹⁶ I had been frustrated by the absence of roles specifically for people of African-Caribbean heritage in opera and thought that the only way to change that was to do it myself. I was also working as an arts director at the time, and it didn't seem like such a commission was likely to happen any time soon.

So, I suppose what I'm saying is, by the time 2020 swung round and the Royal Opera House wanted to present a work by me, this piece was ready and waiting. This shows that there might be something positive in the redistribution of funds to artists. Even when they're being excluded by the main festivals and venues, etc., artists are of course working, and need financial support to create these works. When I was fundraising for *The Knife of Dawn*, I came to a point where the money I had access to as an individual in the UK ran out, and the remaining balance, thankfully, came from a source in Switzerland. If that miracle had not happened through a friend, the work would not exist. Certainly, in the UK, more often than not, money is directed to registered companies and charities, the very ones who have not been inclusive historically, and I wonder whether giving composers opportunities to create and present works on their own terms will at least ensure that there is a growing body of works.

GL: This is an excellent point, because for me equity means investment, not just equality of outcomes or proportional representation on programs. So far Anthony Davis, one of the most distinguished composers in the United States, who won the Pulitzer Prize in 2020¹⁷, and whose music is hardly performed at all in Europe, remains the only Black composer who has had major productions in major opera

houses and theaters. So, we look not only at the raw numbers of composers, but at how much is invested in their work by the field – an orchestral work or a trio? New commissions or reliance on existing works? Someone contacted me the other day and asked about whether I knew of a piece by a Black woman composer, 16 minutes, 12 or more performers. I had to say that given this ensemble's aesthetic stance (which has to be considered), I didn't see Black women receiving that level of commission very often, and they really should consider commissioning someone. Since the investment has been so low, new and substantial commissions have to be awarded to the formerly excluded. If women composers, and Black women in particular, are disproportionately offered the lower-infrastructure commissions, this is an equity problem, an investment disparity, that is not reflected by the raw numbers.

HSGK: It's interesting thinking back on all the things that industry members have said in the past. I worked as an arts manager for many years, for an organization trying to turn the tide. And I was constantly being told, »oh, well, you know, we just need to program for the audience. What they want to hear is what we present.« And now, in recent years, you know, they are finally presenting artists of color, and creating positions for a diversity of artists. But what is it that has actually changed specifically? Because for me it's like night and day. I could quote every single negative response I've had in the past, whilst trying to promote diversity in concert halls and venues and festivals. Now, in the past year, there's this new drive. Yeah, I don't know what it is, but I think it is an interesting topic. But then you don't want to say, »well, you didn't seem to care about this 10 years ago. What has happened recently«?

GL: Well, I welcome expressions of support, especially when accompanied by real resources. One thing that has happened, though, is that we are seeing a lot of boilerplate statements about how Black Lives Matter and we need to support our Black colleagues, etc., from institutions who have still never programmed or included a Black composer on any project.

HSGK: Oh my gosh, have you seen the stories about the Barbican Centre? This is the largest multi-arts venue in Europe, and I used to work there as a press officer for classical music. What has just been published is a book of testimonies from Black people who work and have worked there, talking about all of the racist goings on with regards to programming, as well as personal acts of racism.¹⁸ This was an incredible act of bravery, I think. I didn't contribute to it, but everything is in there. It's been a huge controversy in the UK. They're putting out statements about being a place of equality and diversity and, you know, diversifying the artists that they present and host. But actually, all of these things are going on behind the scenes.

GL: You've been on a lot of these boards now. Do you think these boards are themselves diverse?

HSGK: No, not really. I mean, I left them because I was becoming frustrated, and wondered whether they just wanted me on these boards to make them look diverse, but not actually to listen to anything I had to say about the reality of the industry. So, I thought, why am I wasting my time doing this when I can focus on writing the best music I can possibly write?

GL: Yeah, I'm starting to feel that way a little bit, especially after turning 69, as to how much time I have left for these kinds of things. I'm on a jury right now and the jury process allowed people to suggest people in addition to those who had applied, which is one way to foster diversity. But I was the only person on the jury who suggested any Black people, and those were the only Black people out of all those submissions, those three people. And I was the only Black person on the jury. So, I began to think, well, what am I doing here? Should I actually drop out, or stay and continue to advocate? Would people understand the cultural standpoint of these works as they understand the others? The question arises, what kind of institutional stamp does a person of color being there place on a process like this in terms of the field? This goes under the heading of ›systemic‹. But I'm ultimately optimistic about the possibilities, because we are all getting to know each other. And sometimes, something great comes out of those interactions. You can't be cynical about it. You find out that white people can also advocate for Black Lives Matter. What I'm sort of saying here, though, is that we will need new curators, we need new boards. We need new people to shake up the institutions. It's not like Black curators are that hard to find.¹⁹

HK: You know, that was one of the central demands of *Musicians For* – a more diverse board. A few years ago I was part of a panel in connection with a jazz festival where the topic of the panel was gender and diversity. In 2018 I was part of another panel in connection with a jazz festival where the topic of the panel was gender and diversity. I remember there was one panelist. She was a member of one of the radio big bands, and so she talked about her experience being the only woman in that band. And the panel went on for, I don't know, two hours or so, but the issue of diversity regarding ethnicity or race was never really discussed. And people are very, very reluctant. I think some people probably even think that, you know, diversity means or can be reduced to gender. But going beyond that, something that is increasingly challenged by people in Germany is the idea that, you know, race here is something that is completely distinct from what's going on in the US, and so, you know, we don't have to deal with that anymore.

GL: But at some point, you have to get past the masking language of ›diversity‹. There are a lot of holes in classical music's roof, and the rain is really coming in now. I saw no need to try to fix all the holes, just a few that I felt qualified to deal with – in this case, the tendency of our field toward erasing blackness, something nobody was talking about.

HSBK: I found it interesting that in the survey that the *Power Up* people did with Black composers, 100 percent of the composers had experienced racism in the classical music industry.²⁰ That's one hundred percent!

GL: I mean, I hope it hasn't gotten to the stage where Black composers are getting threats and being booed, like Lewis Hamilton or Simone Biles or those English soccer players.

HSBK: The booing is kind of private, it's behind closed doors and it shows its face in the absences. The absences show us what the priorities of the field are. My impression is that Donaueschingen was positioned as a highly politicized festival, a space where artists and composers can speak about and present works that are highly politicized, but obviously my criticism of that is that those politics were incredibly narrow until very, very recently. I get the sense that they're actively trying to open that up. And obviously Elaine Mitchener was a part of that opening up.

GL: Well, what is the identity of the Donaueschingen festival? What is it, a European festival? Does it showcase Europe? And if Europe is changing, shouldn't the festival reflect that? Or if the festival presents international composers also, should changes in that way also be reflected?

HK: In 1957 the German jazz critic Joachim-Ernst Berendt presented the Modern Jazz Quartet at Donaueschingen. This was the first time African-American musicians had appeared at the festival. That performance became the talk of the festival and even eclipsed the German premiere of Igor Stravinsky's *Agon*. Suddenly, for the next 10 years, jazz disappeared from the festival's program.

GL: That's absurd, but not entirely unexpected.

HK: Forty years after that performance, an article by Berendt in a book edited by Josef Häusler revealed that shortly before his death, the musicologist Heinrich Strobel, who was so influential at Donaueschingen, explained the silencing of jazz at Donaueschingen by saying that even though he loved jazz, if this had been allowed to continue, jazz might have pushed contemporary music into the background.²¹

GL: Wow! »You will not replace us.« That's real identity politics.

HK: A few years earlier, Bernd Alois Zimmermann tried to get his trumpet concerto performed at Donaueschingen. He actually tried to find a Black trumpeter as a soloist for his piece, which was about blackness and oppression.²² Strobel discouraged Zimmermann from doing that, but in the end, this turned out to be one of his greatest works.²³

GL: I heard it at Ostrava Days in 2015 with Reinhold Friedrich playing – incredible!²⁴

HK: In the Häusler book, Berendt also talks about the interaction between jazz-identified musicians and composers such as Stockhausen and Berio. And he said, you know, they talked to the musicians, and they wanted to find out about extended instrumental techniques and stuff like that.²⁵ I was wondering, do you have any recollections of your 1976 performance at Donaueschingen and its reception?

GL: Well, that was 45 years ago. I was playing a duo with Anthony Braxton. I barely remember anything about the reception; I should probably research that, although a recording of our performance was released about 20 years after.²⁶ Anthony was following contemporary music; I was just starting to do that, mostly under his influence. I went to a lot of the concerts, but of course I didn't know anybody. Looking at the program for that year,²⁷ I could have heard Tristan Murail's *Mémoire/Érosion*. I hadn't heard of him either, but I did meet him at IRCAM in 1982, and later we were both part of Columbia's composition faculty. The only name I remember is Michael Finnissy. His piece made quite an impression on me, and I found it remarkable that some of the materials we were using overlapped with what he was doing. But we were segregated off in the jazz section.

HK: Yeah, maybe like Plessy v. Ferguson?²⁸ [Laughter]

GL: Separate, but not exactly equal [laughs]. But this had its own joys, since I met Albert Mangelsdorff and Zbigniew Seifert, who tragically passed away well before his time, and Michał Urbaniak and Urszula Dudziak. But I never had any further contact with the festival until 2017, when Björn Gottstein invited me to give what became my *creolization of classical music* lecture.²⁹ I don't think Anthony was invited back either, except maybe on the jazz side. He's one of the most widely known composers of our day, but his music is never played in Europe except when he brings his own group. As far as the ›classical‹ side of the Donaueschinger Musiktage was concerned, he was just part of the super-long list of Black composers they ignored until 2020. A wonderful musician from one of these great German contemporary music ensembles told me that he had trouble presenting projects of Anthony's music in Europe because the curators thought of it as jazz, which was supposedly outside their genre remit. But we have the internet now, and five minutes there can inform you about the scope of Braxton's work. So, genre is just an excuse, really. Everyone knows who Braxton is, or if they don't, perhaps they are the wrong people to be making cultural decisions. There are other people out there now.

HK: As I see it, the Society of Black Composers articulated an identity based on what Guthrie P. Ramsey has called ›Afro-modernism‹:³⁰ »How Blacks throughout the world responded to the experience of modernity, globality, and anticolonialism as well as to the expanded sense of experimentation and visibility of black expressive culture.«³¹ By drawing from a wide array of aesthetic references and widely deploying cultural admixture, the Society of Black Composers significantly expanded the purview of contemporary music.

GL: And now we have even more of these new populations, new subjects, who are bringing new knowledge, histories, and aesthetics, changing not only the racial, gender, and ethnic identity stances of new music, but also, at a fundamental level, the sound of new music, and how we hear it. This prevents the scene from becoming sclerotic, but it also produces a decolonizing situation³² where, in the words of Chinua Achebe, »we are no longer at ease«³³, and we have to live with the demise of the cozy arrangements of the past.

HK: These attempts to decolonize the contemporary music art world to counter the erasure of Afro-modernist classical and experimental music from concert programs and historical narratives became intensified in the wake of Black Lives Matter's global impact – but you can expect pushback, certainly. I was reading an article by the historian A. Dirk Moses which is really central in terms of a debate that is going on in Germany now. He discusses a turn of illiberal postwar liberalism that is challenged by and seeks to contain demographic, cultural, and ultimately political and moral changes brought about by migration and generational change.³⁴ And I thought that was very, very insightful, and very fitting in terms of, you know, what we've been discussing.

GL: Now, this reminds me of the Frankfurter Allgemeine Zeitung's curious review of the Ensemble Modern's Afro-Modernism concert at MaerzMusik 2021. The critic was saying, well, maybe this concert was looking for the »Black sound«, but according to him this music didn't sound different from any other contemporary music.³⁵ Well, we never said we were trying to define a ›Black sound‹. We were just presenting six Black composers writing music, something the scene in Europe wasn't doing. This concert had Afrodiasporic perspectives from Europe, the Caribbean, the UK, the USA, and Africa, all in one concert, just as diverse as the Afrodiasporic music event Elaine Mitchener and I curated with the London Sinfonietta.³⁶ At both concerts we presented music by Tania León, who has just won the 2021 Pulitzer Prize³⁷, whose work is rarely performed on the continent. Putting on an evening of Afrodiasporic new music is really no different from an evening of French new music, but this guy actually wanted to define what ›the‹ Black sound was and sit in judgment of how Black everybody's music was. That's basically a move to hold on to power in a shifting landscape, like Moses says – to contain demographic change, but also to retain power over the nature and pace of any kind of change.

HK: Related to this, a while ago I read an article by a German music critic in a very conservative German newspaper about changes in the curriculum at Oxford's music department, where people advocated for the inclusion of, let's say, Miles Davis, or hip-hop. The critic was horrified by this, and he asked this rhetorical question: »Do you really want to put Miles Davis on the same level as Tchaikovsky?«³⁸

GL: Well, personally, I would consider that. But that remark reminds me of the ›culture wars‹ of the 1990s in the USA, where people dismissively professed to be

searching for the Tolstoy of the Zulus, to cite one famous novelist.³⁹ Offering fake dichotomies, you know, identity or quality, diversity or excellence.

HK: I thought this critic's remark was a good example of what Moses was talking about – cultural change brought about by migration and generational change.

GL: Conceptual as well as physical migration. We're dealing with that kind of issue right now at Columbia. Both of you have taught the undergraduate course ›Masterpieces of Western Music‹ there, and current graduate students are pressuring faculty for a decolonization of that curriculum, sort of like what they did at Harvard,⁴⁰ and particularly with respect to Black composers.

HSGK: I know what you're referring to about the syllabus. Recently in the UK, there was a controversy because the only Black composer – Courtney Pine – on one of the national A-level music syllabi was going to be removed, because they were saying teachers couldn't handle marking the exams in the pandemic. So, in order to make it easier for the teachers to teach young students, they said, we need to reduce the syllabus, etc. But there was a huge national reaction, and they had to put the composer back on again.⁴¹ What I find is that people don't really even understand the notion of colonialism. The whole Windrush situation, where people who became British citizens in the 1960s were deported because there wasn't this understanding of what it meant to be from a British colony, to be a British subject – that isn't even taught.⁴² In my own music, I've really become interested in the idea of creolization, because somehow it seems as though it's a bringing together of all of these aspects that we're talking about, creating spaces for transformation.

GL: I'm reminded of something else that Björn Gottstein said at the Afro-Modernism Symposium: »You know, you just have to find the right people to talk to.« I totally agree with that. I like to imagine that after we did the Ensemble Modern Afrodiasporic music events at MaerzMusik 2021 in Berlin⁴³, the mobile phones were burning up with interesting conversations that went like this: Somebody would call up a critic, musicologist, professor, or curator, and say, »Wow, that concert was really great. Did you know about these composers? No? Why not? Maybe we should seek out some new people who know more.« At this point, new knowledge becomes a threat to the established order, and that threat can easily become racialized and gendered. So, what that ultimately means is that a new generation of curators is needed, people we can talk to, who are aware of these issues. Who will be contemporary music's Okwui Enwezor?⁴⁴

-
- 1 <https://www.ensemble-modern.com/en/news/2020-11-05/afro-modernism-in-contemporary-music>
 - 2 Afro-Modernism Symposium, Youtube video; <https://www.youtube.com/watch?v=mJy-WzuUCAHM>, 00:20:07, accessed November 17, 2020. Now made private
 - 3 <https://www.swr.de/swrclassic/donaueschinger-musiktage/elaine-mitchener-on-being-human-as-praxis-100.html>
 - 4 <https://www.ensembleintercontemporain.com/en/concert/grand-soir-free-style-2019-01-18-20h30-paris>
 - 5 <https://music.columbia.edu/academic-areas/composition>
 - 6 <https://www.keychange.eu>
 - 7 <https://prsfoundation.com/powerup>
 - 8 https://musiciansfor.org/?page_id=64
 - 9 <https://www.ucpress.edu/book/9780520202160/rationalizing-culture>
 - 10 Moten, Fred (2003): *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 32
 - 11 Sharp, Sarah Rose: »Artist's Billboard Declaring 'There Are Black People in the Future' Taken Down by Landlord«, in: *Hyperallergic*, April 9, 2018, <https://hyperallergic.com/436763/alisha-wormsley-the-last-billboard-pittsburgh-there-are-black-people-in-the-future>
 - 12 Steinhauer, Jillian: »Outside the Comfort Zone«, in: *The New Republic*, May 30, 2018, <https://newrepublic.com/article/148298/outside-comfort-zone-adrian-piper>
 - 13 Southern, Eileen (1975): »America's Black Composers of Classical Music«, in: *Music Educators Journal* 62, No. 3, p. 46-59, <https://www.jstor.org/stable/3394895>
 - 14 <https://internationales-musikinstitut.de/en/ferienkurse/defragmentation>
 - 15 <https://grinm.org>
 - 16 <https://www.youtube.com/watch?v=5UN4DktbFKQ>
 - 17 <https://www.pulitzer.org/winners/anthony-davis>
 - 18 Lanre, Bakare: »Barbican staff say it is 'institutionally racist' despite action plan«, in: *Guardian*, June 10, 2021, <https://www.theguardian.com/culture/2021/jun/10/barbican-staff-say-it-is-institutionally-racist-despite-action-plan>
 - 19 Durón, Maximiliano: »Bonaventure Soh Bejeng Ndikung to Lead Berlin's Haus der Kulturen der Welt«, in: *ARTnews*, June 16, 2021, <https://www.artnews.com/art-news/news/bonaventure-soh-bejeng-ndikung-director-haus-der-kulturen-der-welt-1234595924>
 - 20 <https://prsfoundation.com/power-up-evidence-of-need>
 - 21 Berendt, Joachim-Ernst (1996): »Jazz in Donaueschingen 1954-1994: Versuch eines Rückblicks«, in: *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen, Chronik, Tendenzen, Werkbesprechungen, mit Essays von Joachim-Ernst Berendt und Hermann Naber*, ed. Häusler, Josef, Kassel, Bärenreiter-Verlag, p. 409
 - 22 Bernd Alois Zimmermann, letter to Herbert Hübner, October 17, 1954, quoted in: Kisiedu, Harald (2020): *European Echoes: Jazz Experimentalism in Germany, 1950-1975*, Hofheim, Wolke Verlag, p. 91
 - 23 <https://www.youtube.com/watch?v=sXFDPZk9Gfs>
 - 24 <http://www.newmusicotrava.cz/en/ostrava-days>

- 25 Berendt, Joachim-Ernst (1996): *Jazz in Donaueschingen 1954-1994: Versuch eines Rückblicks*, p. 412
- 26 <https://www.youtube.com/watch?v=GLhn6nGQXGM>
- 27 <https://www.swr.de/swr-classic/donaueschinger-musiktage/programme/1976/-/id=2136962/did=3459938/nid=2136962/1lahrdf/index.html>
- 28 <https://www.ourdocuments.gov/doc.php?flash=false&doc=52>
- 29 <https://www.swr.de/swrclassic/donaueschinger-musiktage/event-swr-872.html>
- 30 Floyd Jr., Samuel A.; Zeck, Melanie; Ramsey, Guthrie (2017): *The Transformation of Black Music: The Rhythms, the Songs, and the Ships*, New York, Oxford University Press, p. 157
- 31 <https://omnia.sas.upenn.edu/story/afro-modernism-and-music>
- 32 Lewis, George E. (2020): »New Music Decolonization in Eight Difficult Steps«, in: *Outernational*, <https://www.van-outernational.com/lewis-en>
- 33 <https://www.penguinrandomhouse.com/books/565349/no-longer-at-ease-by-chinua-achebe>
- 34 Moses, A. Dirk: »Gedenkt endlich auch der Opfer kolonialer Gräueltaten!« in: *Die Zeit*, July 14, 2021, <https://www.zeit.de/2021/29/holocaust-singularitaet-dirk-moses-koloniale-verbrehen-historikerstreit>
- 35 Nyffeler, Max: »Festival Maerzmusik: Avantgarde weißer Machtkartelle«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, March 26, 2021, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/festival-maerzmusik-sucht-den-black-sound-17263288.html>
- 36 <https://www.youtube.com/watch?v=MsxYhFfXRc&t=770s>
- 37 <https://www.pulitzer.org/winners/tania-leon>
- 38 Brug, Manuel (2021): »Klassiker sind keine Kolonialisten,« in: *Die Welt*, March 31, 2021, <https://www.welt.de/kultur/plus229421873/Cancel-Culture-Klassiker-sind-keine-Kolonialisten.html>
Also published here: Brug, Manuel (2021): »Schwarze Noten auf weißem Papier--Mozart auf den Index?«, April 30, 2021, <https://www.tonartmagazin.de/1056/Schwarze+Noten+auf+weissem+Papier+-+Mozart+auf+den+Index+tonart+magazin.html>
- 39 Coates, Ta-Nehisi: »Tolstoy Is the Tolstoy of the Zulus«, in: *The Atlantic*, August 20, 2013, <https://www.theatlantic.com/international/archive/2013/08/tolstoy-is-the-tolstoy-of-the-zulus/278789>
- 40 <https://nationalsawdust.org/thelog/2017/04/25/what-controversial-changes-at-harvard-means-for-music-in-the-university>
- 41 <https://www.theguardian.com/education/2021/jan/20/music-a-level-exam-board-wrong-drop-only-black-composer>
- 42 »Windrush generation: Who are they and why are they facing problems?«, in: *BBC News*, July 31, 2020, <https://www.bbc.com/news/uk-43782241>
- 43 <https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/on-demand/2021/maerzmusik/afro-modernism.html>
- 44 Farago, Jason (2019): »Okwui Enwezor, Curator Who Remapped Art World, Dies at 55«, in: *New York Times*, March 18, 2019, <https://www.nytimes.com/2019/03/18/obituaries/okwui-enwezor-dead.html>

Hannah Kendall's work has been described by *The Sunday Times* as »...intricately and skillfully wrought«. Pieces include *Disillusioned Dreamer* (2018), which the *San Francisco Chronicle* praised for having a »rich inner life«, and *The Knife of Dawn* (2016), a chamber opera that received critical acclaim for its involving and claustrophobic representation of the incarceration of Guyanese political activist Martin Carter. It was presented at the Royal Opera House, London, in 2020. Her work has been performed extensively and across many platforms, with ensembles including London Symphony Orchestra, New York Philharmonic, Boston Symphony Orchestra, San Francisco Symphony, Ensemble Modern, and London Sinfonietta. Born in London in 1984, Kendall is based in New York City as a doctoral fellow in composition at Columbia University.

Musicologist **Harald Kisiedu** received his doctorate from Columbia University. His scholarly interests include jazz as a global phenomenon, music of the African diaspora, music and politics, and Wagner. He has published on Peter Brötzmann, Ernst-Ludwig Petrowsky, Muhal Richard Abrams, jazz and popular music in the Theresienstadt concentration camp, and Black composers. Kisiedu is also a saxophonist and has performed with Branford Marsalis and Henry Grimes, among others. He is a lecturer for jazz history and jazz studies at the Osnabrück University of Applied Sciences. His book *European Echoes: Jazz Experimentalism in Germany, 1950-1975* was published by Wolke Verlag in 2020.

Composer, musicologist, technological artist and trombonist **George Lewis** is the Edwin H. Case Professor of American Music at Columbia University. Lewis is a Fellow of the American Academy of Arts and Sciences and the American Academy of Arts and Letters, and a Corresponding Fellow of the British Academy. Lewis's other honors include a MacArthur Fellowship, a Guggenheim Fellowship, and a Doris Duke Artist Award. Lewis's books include *A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music* (University of Chicago Press, 2008) and the two-volume *Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies* (Oxford University Press, 2016), and his compositions for instrumental and technological forces have been presented world-wide. He holds honorary doctoral degrees from the University of Edinburgh, New College of Florida, and Harvard University.



Has ›decolonizing‹ become a *white* word used to tick Black boxes?

Lee Walters

Lee Walters about the complexity and currency of decolonizing, the difficulty of writing about it and a possible way out.

In July 2021, more than two dozen cargo trucks were set ablaze on the N3. This national road is the artery which connects the port city eThekweni (also known as Durban) to inland centers such as Johannesburg. As rescue workers attended to that smoldering chaos, a series of unprecedented riots in post-apartheid South Africa ripped through several towns in KwaZulu-Natal, all the way to Johannesburg. The visual and sonic bombardments in the days that followed were inescapable. Setting aside the banalities of political evil, ›looting‹ rampages starkly revealed a mess: South Africa's wealth disparities. **Since the days of slavery, colonization and legal apartheid, inequality is not new to ›this‹ geography.** It is textures of reform and the violence that inheres which give an appearance of newness. In this world, we [bracket] what it is that we feel. Until the center can no longer hold.

[...The July Riots were wild...]

Food, clothing, appliance and electronic retail outlets were gutted in every conceivable way. In the wake of this revolt against corporate monarchies, shopping malls and livelihoods now lie in ruin. It is estimated that more than 300 people died in the riots. This number reflects deaths directly related to the riots. What, however, remains unknown is the number of indirect fatalities – cases where people could not access medical care, supplies or ambulance services, or where they unwittingly became superspreaders of the Delta variant of COVID-19 stalking the country.

Since the late 1990s, South Africa has experienced rapid growth in mall culture. Today's riots, combined with COVID's third wave restrictions and the dangerous conditions in what it takes to stay alive in this country, have, to a great extent, halted the neoliberal promise of consumption. The incendiary concoction has also, for better or worse, blighted all hope and possibilities. Yet it might also have resuscitated space to envision such possibilities and life anew. On this view, the debris and devastation pose urgent questions for artists and cultural producers.

Both may ask: What and how might one creatively interpret devastation and tragedy? Can the residues of mayhem give expression and form to a fragment of knowledge, to generative counter-imaginaries? And, in the present context of music and sound art, what might those interventions do?

In May this year, several European art institutions hosted a two-part online symposium for sound artists, musicians, pedagogues, researchers, festival programmers and curators under the heading *What Does Freedom Sound Like? Part of a larger European Curating Diversity* project, May's second iteration intended to consider, among other things, *the limitations of ›Eurological patterns‹ in discourses that pertain to a relationship between decolonization and contemporary music.*

To demonstrate that intention, the organizers co-opted an advisory committee, comprising cultural producers Du Yun, Memory Biwa, Candice Hopkins, meLê yamomo and this writer. We discussed the oft volatile nature and high stakes ›decolonizing‹ debates assume in Afro-Asian imaginaries. *And, soon thereafter, What Does Freedom Sound Like? replaced the initial thematic subtitle Decolonizing contemporary music.* This decision is significant, for two reasons. Not only does the shift situate sound art and music within an extra-musical, political frame, it also compels us to consider and understand how extant power relations influence artists and institutions – and the social realities within and from which they operate. *What this means, for those who work with culture, within a postcolonial schema, is that we remain cognizant about variations of ›situatedness‹. In other words, one's proximity to Europe's metropolis, or where (new and yet not so new) creative centers hold in the postcolony, have a bearing on how we show up in social relations.*

[It had been a while since I collaborated with European colleagues]

It soon became apparent that, as social actors, we come to a conversation with shared possibilities and very different histories. *What was obvious in this instance is how our experiences in the postcolony, or post-apartheid as is the case with South Africa, invariably shape our conceptual formulations and practical enunciations, about what it means to engage ›contemporary‹ or ›modern‹, even, perhaps, ›post-modern‹ music and sound.* These configurations, as they forever reach for and favor modes of experimentation, improvisation and, as it were, all sounds ›alternative‹ to a ›western‹ or ›European‹ canon, oblige us to consistently question their situatedness.

Furthermore, to ignore what occurs in the broader society and its influence on power relations within the field, where music and sound make their appearance, would be remiss: *to separate their making and creation from broader struggles for liberation would render music and sound art ahistorical. In short, sound experiments, in their making, bring about agreeable proximity to some sense of resolution – a resolve at once capable of its return to ›normality‹ or a resolve to do something about global structures of violent inequality.*

To acknowledge these complexities enables us to explore how personal and political memories, and their structuration, affect specific translations and transformations of the sonic. It is also, then, an acknowledgement of the extent to which different standpoints hold specific imprints, and of what becomes transcribed into and enmeshed within art institutions and various forms of art. Regardless of the organizers' need to include ›the other‹ in their presentation of sound art practice, and of discourses on decolonial curatorial processes, one cannot ignore the often awkward, power relations at play. This, in the end, is what makes up the stuff of collaborative attempts, which seek to synthesize what we feel with what we think.

The situation I have outlined is what makes writing about decolonization both tricky and difficult. And those who know me (well) would also know I do not care much for tricks. Unless, of course, it's the memory of my dad doing his magic thing back in the day; or of a superb street magician who meets the element of surprise and evokes pleasure. But, as I said, I do not care much for tricks. This leaves me with an unsettling fact: to write about ›decolonizing‹ is a difficult and discordant affair.

[Decolonization ... Should we restore harmony to it, or not?]

I also imagine thought concerned with decolonization, or thinking through ›decolonizing‹ processes, very much depends on and emanates from specific geographical locations, across and through physical, psychical, intellectual and creative senses. Here, Walter Mignolo's¹ provocation of ›border epistemology‹ as a condition of ›decoloniality‹ becomes a critical marker, concerned with ›changing the terms of the conversation and not only its content«. This is transformation and, therefore, crucial to any thinking of a future world. It insists that thought should reckon with the affective havoc of colonial experience and of neocolonial violence, of imperial capitalist expansion and neo-liberal, global apartheid.

How, from that view, might we feel in thought? How can we bring what we feel into relation with what we know, or thought we knew, with what we do not know? Anticolonial and anti-neocolonial songbooks are replete with sonic representations of that formulation: variations of *You Ain't Gonna Know Me* ('Cos You Think You Know Me) composed by Mongezi Feza and performed by one of South Africa's great improvisatory jazz bands, *The Blue Notes*, in the 1970s; or the famous *Who No Know Go Know* by Fela Kuti and Africa 70; and Bob Marley's renowned musical phrases such as ›these sounds of freedom‹ and ›who feels it, knows it«.

While there are many, let me open a re-interpretive sonic example. *You Think You Know Me* is a song on *Tolika Mtoliki*, the album released on 16 July this year by the Afro-rock-funk-punk group, The Brother Moves On. It draws from a powerfully provocative free jazz wellspring, specifically from trumpeter, Mongezi Feza. In this, the group's latest offering, TBMO presents a grief-stricken and angry piece. In sonic prose, the piece grapples with all sorts of sensorial tensions, caught up in a war between collective political consciousness and, indeed, the probability of its very

absence. The horns' melodic refrain, performed by Muhammad Dawjee on tenor sax and Mthunzi Mvubu on alto sax, embodies a sonic reminder of ongoing struggle, of tragedy, that is, of war. For, as their melodic intervention makes clear: there are no winners in war.

[Suffering wins wars... we know this]

The metallic consistency, produced by Simphiwe Tshabalala's quick-flash hi-hat rush, and rhythmic urgency emanating from Ayanda Zalekile's bass, Zelizwe Mthembu's guitar and Bokani Dyer's keys accent our society's predicament. In their combined resonance we are left with little space for resolution. Resolution, here, becomes near impossible. **This is South Africa in its dialectic extremity.** Any sense of being at ease is a constant reflection of its opposite, deadly, palpitating medley. The sound to emerge from each, individual sonic phrase, that chaotically coheres to make up *You Think You Know Me* figures in the authenticity of being Black (precarious and poor) in today's South Africa.

The song's spoken word, a poem by Siyabonga Mthembu and Thobeka Mthembu is set up on the shifting sonic foundation. In restless sonic and literary sketches, madness is made out as the only possibility of freedom, intensified by a desire to remain sane. Here, the loop »you think you know me« is alive, yet it resembles or echoes death, on repeat. Here, the extent of grief and disappointment remain tangible. The speaker's tone of anger is palpable. He renders this historical conjuncture untenable. Life in this world, South Africa, becomes unbearable... and yet, you, yes, you ... »you think you know me!« A peek into two of the stanzas:

You think you know me

You 5G fearing, liberation party cheering, conspiracy theorist, vegan fascist, purist, racist, classist, bigots that still run with homophobic tendencies

You think you know me

You think you know me

You think you know me

While you place Enoch Sontonga's prayer next to Die Stem,² a Nazi war crime next to a prayer, For God to save Africa, maybe that's the problem,

God never saves Africa

You think you know me

You think you know me

You think you know me

You think you fucking know me, that's the problem

In this (third generation) interpretation of *You Think You Know Me*, I am faced with a sonic quagmire. As I listen, I seem to come unstuck at the same time in which I recognize the fierceness and urgency attached to what it means to make freedom. This rendition achieves this in a single move: to make freedom means to make it

›off‹ established beats and routes. This ›off‹ signals time, the time it takes to open mental and embodied space(s) within which to hold clear thought and feeling.

As lyrical prose, there is seemingly little time to catch one's breath. An unending bounce, an impossibility that cannot hold still, finds echo in the song's delivery of autonomous demands. To whom these are directed remains abundantly clear: put a stop to your vegan fascism, white South Africa; for your stupidity and cruelty go to jail, corrupt politicians, for we cannot suffer the rape of women, children and country. To others, including this writer, whose lives rely on improvisatory means for survival, *You Think You Know Me* is a nudge, to reckon with fact: transformation is an inward affair.

When I revisit music pieces such as this, I am repeatedly reminded about how veritable modes of racialism and racism evidence themselves in class formation. **The examples of food and art offer lucid openings onto how that formulation operates.** My rationale in this instance is premised on how both art and food constitute sources of nourishment. From where I write, in South Africa, food is both good and bad. Food is contentious. Food, as the July Riots have demonstrated, is war. It is felt as both diseases and as a right to healthy living. But both these positions depend on one's access to money. **Disease in South Africa is very much related to the diets we are forced into. To have money equates to a possible purchase of (healthy) food, or land or space to cultivate good food.**

This reality has prompted critical engagement with food politics. Panellists at the July 2021 online seminar *Centering African Feminism in Food Cultures and Politics*³ guided us through some of the issues and what is at stake. I will highlight a few. Patricia MacFadden, an eco-feminist and scholar, emphasized the inequalities that pertain to food directly result from how food systems are corporatized and monetized. It is, for MacFadden, the repeated denial of black African women's lives and labour that lie at the core of that result. Furthermore, convenor of the *Rural Women's Assembly*, Mercia Andrews, explained how the July Riots should be read within an international context, in so far as they cannot be divorced from food riots reported in other parts of the world, most notably Nigeria and Chile.

To juxtapose art and food, on that view, helps us to gain insight into their connectedness at this stage in the development of late capitalism, particularly under conditions of neocolonial and neo-liberal patriarchy. Along this continuum, it figures that in the freedom to sound, or to make and listen to music, to create prose, and to feel alive in post-apartheid relations, seemingly, resides the freedom to mark freedom's failure. In the food, sonic and prose experiments I lean on here is the very cost and burden of freedom. To be black in this world, in South Africa, and, relatedly, to be African in this world, of corporate globalization, is a fact of non-freedom.

It would be against that reality that I am compelled to interrogate or, less severely, to at least understand what informs today's ›decolonizing‹ ballyhooing. It, therefore,

seems appropriate to grapple with variations of this concept's use. It also asks self-identifying cultural producers to develop a capability to reckon with our complicity in what is ostensibly a global ›decolonizing‹ project. Such recognition not only affords us reclamation of political space but implores us to confront the possible and probable commodification of the concept – lest we forget who, and what makes visible and audible the ultimate gains from these commercial and monetary exchanges. In this formulation, ›decolonizing‹ has currency. Of the type(s) and scale(s), I cannot be sure.

For example, part of me wishes I could forgo the honorarium promised for the presentation of these words, tell the present editors not to worry about it. But I can't. Because, even if it means the taxman takes a little, I know I will have some income to work with at the end. This is the impossibility of intellectual labor under precarious conditions. The fruits of one's labor in this material world are often bitter, randomly, if at all, sweet; but forever, they are sharpened by visible shapes and signs that attach to finances or their lack. Relief and disbelief remain palpable; anger and resentment, persistent; and pain and joy always uncertain. A cocktail of resident emotions ruminates, reflected in digits, at once dead and alive as they come into view on a bank statement. The statement itself takes on various forms: electronic mail, print-outs or, in dire straits and form, the open palm of a hand. Can I live another day, month, year, or not? Can I live in this unprecedented time?

What in context could it possibly mean to ›decolonize contemporary music‹? Why, as I write from Cape Town, South Africa, does such a proposition evoke a recognizable degree of skepticism? For example, I can, from this geography, report that no more than a few handfuls out of thousands of South Africa's high schools offer art as a school-leaving subject. Why and, indeed, how does this get to be the case when one considers the invaluable role of the arts during this country's struggle for liberation? Is it yet again a question about how, in its illusionary and patriarchal codes, neoliberalism's design impacts the promise of freedom and play that the making of art offers to children and adults alike? Riffing on and beyond a Euro-logical, biopolitical analysis of governmentality, Maurizio Lazzarato⁴ reminds us that

»[...] the aim of neoliberal politics is the restoration of the power of capital to determine the distribution of wealth and to establish the enterprise as dominant form; this requires that it target society as a whole for a fundamental reconstruction, putting in place new mechanisms to control individual conduct.«

On that view, a lot appears to be at stake in decolonization's internal and external elements. How and to what extent, and effect, does such reconstruction and control have on what it is I desire as a human being. The injunction ›to decolonize‹ as a process seemingly takes on a look and a feel that can touch, that can smell, that can articulate its shortcomings and possibilities. The point, however, is whether or not I can articulate these from the place and space in which I live. Can I

articulate what decolonization means, for me or anyone engaged in making or playing or listening to music – from geographies at once far removed, yet directed and dependent on the erratic twists and turns of global capital. How does decolonization move in and through this complex constellation? Does it dance with capital? Or does it reach out its hand, and move through the real? Where might it lead? Does it promote openings and relations? Or does it lead to an overwhelming sense of fear and foreclosure, that short circuits and shuts down sensorial possibility?

For, I imagine, it is the choices made in this intricate moment that might, even perhaps will, find form in what decolonization can or should sound like. Consequently, the question about who decides on its sounding emerges as an important one. What can we learn from its process, as conceptual method and practice? But, more than this, what is all this commotion sounding from Europe, this seemingly urgent need to recognize ›diversity‹; to ›decolonize‹; to promote ›human rights‹? This urgency – for whom? Why? Why now?

*[The July Riots were wild; has decolonizing become white?
Is it back and black?
Is it an echo of liberal reform?
What about?]*

Before I attempt any approximations or answers to those questions, let me take a step back. I sense that any attention to the present question cannot proceed in the absence of paying attention to questions about how music became colonized in the first place. Explicit are concepts that pertain to identity, fragment and form – not to be confused with styles, genres or ways of music-making and listening and moving to music. As these properties and potentials of music make possible means to strip away the power of colonial imaginaries and senses of being in the world, they also call attention to what ›decolonizing‹ does not do. Implicit here are questions directly linked to what informs knowledge production in a continuous process of decolonization, in a time of global apartheid and global finance.

What in this regard are we to do with colonialism's irreversible founding principles, residual repetitions that, in their persistence, impose modes of categorization, classification and function? This for me is an important question. No longer is the idea of music so much about enunciations of equality, or recognition, or difference (as openings). Had this been the case, music and sound would not – as the present discussion illustrates – pivot on axes tilted toward an exterior view. For, from this exteriority, music and sound would be, as it so often is, shaped by a long-lasting effect of colonial misses – such as misinterpretation, misrecognition, misunderstanding, misogyny, mismanagement and so on – which would and continues to render, as other, the internal propositions and provocations that emanate from within emancipatory modes of expression.

Implicit to those propositions is that the creation and production, of epistemological and musicological knowledge, are openings onto generative engagements. This means, to engage sounds, images and movements specific to the environments in which they take form, must be the stuff of mutual relation, not domination. On this basis, we come to acknowledge the significance of specificities, and how they come into relation with what emerges ›elsewhere‹ on the planet. This is movement, as dialogical process, across the geographies alluded to earlier. It figures, on this basis, that an embodied standpoint creates sounds, and moves or imagines its shape and form of freedom. Here, the Afrological perspective offered by George E. Lewis⁵ avails a powerful counter-imaginary.

»[...] My construction of ›Afrological‹ and ›Eurological‹ systems of improvisative musicality refers to social and cultural location and is theorized here as historically emergent rather than ethnically essential, thereby accounting for the reality of transcultural and transracial communication among improvisers...My constructions make no attempt to delineate ethnicity or race, although they are designed to ensure that the reality of the ethnic or racial component of a historically emergent sociomusical group must be faced squarely and honestly.«

How, then, does one work with the effects of colonization, in a moment saturated with new forms of global apartheid? In the spirit and desire for shared solidarities, I will defer to our European collaborators to act on answers to that question. But, in the available space, allow me to enumerate small starting points, and possible interventions: develop a visual digital pamphlet, illustrating musical instruments that originate from places outside Europe. Ensure your countries' border and security officials have the list handy. In fact, make sure the list goes viral. The digital format enables regular updates. Innovation is real. On and off stage, advocate for the rights and recognition of all immigrants and refugees; assist in creating space for them, their music and art. Intervene. Set up independent digital archives, to enable access to Afro-Asian, South American and all indigenous peoples' histories for use by indigenous and colonized peoples. And, when making sure, remember to advocate for efficient bandwidth for all. Last, but, certainly, not least, confront racism wherever and whenever, you see, hear, touch or get the tiniest whiff of its presence and ugliness.

So, as to the question whether ›decolonizing‹ has undergone whitewashing or not, the reader is, from here on out, advised to figure this out. I ask of the reader that you acknowledge the spectrum of violence faced by most in this world. To think is the labor of readers: to labor is to rely on nourishment. To be nourished is to feel alive.

-
- 1 Mignolo, Walter (2011): »Geopolitics of Sensing and Knowing: On (de)Coloniality, Border Thinking and Epistemic Disobedience«, in: *Postcolonial Studies*, 14 (3), p. 273–83
 - 2 Democratic South Africa's national anthem is »a shortened, combined version of *Nkosi Sikelel I Afrika* and *The Call of South Africa*. Enoch Sontonga composed the former, which translates as »God Bless Africa«, in 1897. *Die Stem* (The Voice), an Afrikaans version of the latter, became Apartheid South Africa's national anthem in 1957. <https://www.sahistory.org.za/article/national-anthem>
 - 3 The Critical Food Studies knowledge commons project hosted the seminar, which came under cyber-attack. <https://www.criticalfoodstudies.co.za>
 - 4 Lazzarato, Maurizio (2009): »Neoliberalism in Action: Inequality, Insecurity and the Reconstitution of the Social«, in: *Theory Culture and Society*, 26:6, p. 109–133
 - 5 Lewis, George E.: »Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives«, in: *Black Music Research Journal*, 1996, 16:1, p. 91–122

Lee Walters is completing a PhD on *Labor Dynamics and Subject Formation in South Africa's Cultural Industries* in the Women's and Gender Studies Department, University of the Western Cape. Walters is also a fellow at UWC's Centre for Humanities Research. She has held curatorial and management positions at several art institutions, including Pro Helvetia Swiss Arts Council, Southern Africa, and UJ Arts at the University of Johannesburg. In 2021 Lee was a visiting scholar in virtual residency at the University of Minnesota's Interdisciplinary Center for Global Change.



How to Remove Earwax

Elaine Mitchener

This essay explains how to do the work without being alone, but empowered. What possible inspirations could be and how to keep your childish openness.

»The struggle of our new millennium will be one between the ongoing imperative of securing the well-being of our present ethnoclass (i.e., Western bourgeois) conception of the human, Man, which over-represents itself as if it were the human itself, and that of securing the well-being, and therefore the full cognitive and behavioral autonomy of the human species itself/ourselves.«

– Sylvia Wynter, 2006.¹

When I was approached to reflect and respond in writing to the question of decolonization in Western ›art‹ music, I thought I wouldn't find it too difficult. Actually, it has turned out to be a challenge, because I am a performer, not a writer or essayist. I also have a problem with the word ›decolonization‹ used within this context, because so many responses to it are negative rather than a celebration of the universality of classical music.

I have decided to use this opportunity to find another way to express some personal ideas and feelings around this currently hot topic. There remains an active acknowledgement *of* and a desire *for* change to address and redress inequalities, silences and biases that exist in Western classical music. **Over the last five years, the focus has been on the under-representation of women composers which has sparked many a heated debate, pledges of 50/50 programming and suggestions of compromised quality to fit quotas.** In 2015, *The Spectator's* associate editor Damian Thompson wrote a piece headlined »There's a good reason why there are no great women composers.«² Whether you agree with him or not, there's still no good reason why we are still subjected to the music of mediocre white male composers, a majority of which continues to dominate the airwaves and concert programs. And women composers want to be accepted as *composers*, not relegated to a category. The same issues arise for composers/performers whose heritage is BIPOC. We don't want to be boxed in; what we want is equity of opportunity. But before

you start compiling your defense against what you believe to be yet another ›attack‹ on Bach, Mozart, Beethoven and their friends, I ask you to stop and think. Think about what you are defending – and why.

»A civilization that proves incapable of solving the problems it creates is a decadent civilization. A civilization that chooses to close its eyes to its most crucial problems is a stricken civilization. A civilization that uses its principles for trickery and deceit is a dying civilization.«³
– Aimé Césaire, *Discourse on Colonialism* (1950)

»Black people throughout the world have been sentenced by Western man to centuries of silence... It is time for them to speak. Western man wrote his own history as if it were the history of the entire human race.«⁴
– John Oliver Killens

Change cannot take place without acknowledging the truth of the problems that exist, finding out why they exist, and thinking about how we can work together to effect positive transformation. In the classical music sector, its various organizations must move beyond their self-denial and accept that they have a problem with what I will call earwax. It can be hard to detect because, as with all hearing problems, the dullness starts gradually and can go undetected for years. This stubborn earwax is built up after years of being taught and believing that Western European classical music is the epitome and apotheosis of musical excellence, by which all other music is to be judged. Anything outside of the Western classical music canon is an add-on, exotic and without intellectual foundation. This backward, reductionist viewpoint is dangerous and has dominated festival and concert programming ideas, music curricula, etc., for too long. It has caused a narrowing of sound world experiences. These long-held views underpin notions of musical hierarchies and serve to undermine anything or anyone that doesn't look or ›sound‹ like them or what they know. Any attempt to include work usually considered ›outside‹ the canon within a program risks causing major disruption amongst players as well as audiences. At this point the earwax problem is so severe that those suffering from it seem incapable of listening to anything else and, worse still, are afraid to have it removed in case these new sounds completely overwhelm their senses and strip them of their assumed musical superiority, along with those power structures that have enabled their entitlement.

As a musician trained in Western classical music, but also with one foot firmly in the brilliant and wonderful music of my Black-British-African-Caribbean cultural heritage, I haven't needed help to balance all these musical differences. There are no musical hierarchies. I'm interested in music that ignites my imagination, to which I have an emotional reaction and an experience that lives on beyond the first hearing. It's subjective, I know, and that's fine. What I am trying to say is that it's as natural for me to switch from (and I'm staying relatively mainstream here) Johann Sebastian Bach to *Burning Spear* to Diamanda Galás to Umm Kulthum

to Christian Wolff to *The Specials*; from *The Fall* to Ahn Sook-sun to Burt Bacharach to Charles Mingus to Liza Lim to Jimi Hendrix (both of whom have a piece called *Voodoo Child*, by the way)... I could go on, and I'm still learning. Learning from others who are also musically curious and share in the wonderment of it all. You might be nodding in agreement, which is great, but what do we do with this equitable musical experience?

Actions speak louder than words

On 2 June 2020, *#BlackoutTuesday*, millions posted black squares in solidarity with the fight for social justice following the murders of George Floyd, Breonna Taylor and Ahmaud Arbery. Western classical music institutions, swept up in the moment and having to face real-life events, looked up, shook the sand out of their once-buried ears and found themselves black-squaring, minute-silencing, #####-ing and sincerely pledging their heartfelt allegiances via social media.

These public gestures of support for Black Lives Matter were greeted with much skepticism and raised eyebrows by those who have endured working on the perimeters of Western classical music for many years. And let's be completely honest, the problematic issues of racial bias, inequality and lack of representation in programming did not cross the minds of many white colleagues working in the classical music sector in January 2020. **After 2 June 2020, with the issue now at the front of the agenda, much handwringing was followed by calls for time to reflect, learn and change.**

These calls have resulted in music colleges, arts organizations, concert halls and opera houses around the world having to take a long hard look at what they've ignored in the past, and to consider what they need to do now with their curriculums and programs to present work that reflects the rich and varied musical voices in classical music today. How can they be more representative? How can they embrace the decolonization of classical music and allow it to liberate and open up the genre to the benefit of all?

It's not enough to shove in a few works and ›tick that box‹. We need to be completely honest, because to be effective these changes need to be meaningful, and this requires a huge amount of self-reflection and humility. There will always be some pushback against new ideas and the need for change. And there will be plenty who disagree and who will actively work to resist challenges to the status quo, but we should not allow those dissenters to act as obstacles to progress. In fact, we need to hurdle them.

»Universality resides in the decision to recognize and accept the reciprocal relativism of different cultures, once the colonial status is irreversibly excluded.«⁵

– Frantz Fanon

So, I'd like to suggest that we start by **banning the preposterous notion of the ›genius-composer/artist/conductor/artistic director, and so on.** Let's unburden these individuals of the heavy tasks laid upon their genius shoulders and replace it with ›collaboration‹. By collaborating, we draw on the expertise of all and therefore widen the circle of artistic experience. What about job titles? Well, what about them? What's in a name? I understand the need for them in large organizations but being an artistic director doesn't equate to having the best ideas, or best leadership skills. In my experience, the best directors aren't afraid to seek opinions or advice from their colleagues; they will publicly acknowledge their colleagues' ideas; and when called upon in times of difficulty, they will shoulder the responsibility of taking criticism and share the glory with the team. Deep work. Inner work. Deep work. Inner work. Pause and reflect:

Do the work: ›Childlike‹ behavior

Let's rewind the clock and be childlike for a moment. Children are completely care-free. They're inquisitive, they're unafraid of admitting that they don't understand, or of asking for help. They hear music and respond to it with immediacy, directness, and honesty. In other words, they express their likes and dislikes. Analysis and so-called ›deeper‹ questions of whether music is good, bad, culturally appropriated, colonized/decolonized, etc., aren't obstacles to the pure enjoyment of what they're hearing. The music they experience is of itself. A ›childlike‹ listening approach can be a portal to incredible musical journeys. So be childlike.

Do the work: This might hurt

»Fuck classical music«: these three words, uttered by a friend, left me reeling for a while. Until that point, I hadn't realized the extent to which I had placed this genre on a very high pedestal. I prided myself for not having an ›either/or approach‹ to music – treating it as an egalitarian, equal music. However, »fuck classical music« felt like an assault. And that led to much self-reflection on ›why‹ I felt the need to defend this institution, which has been shored up by colonization, imperialism, conquest and aggressive globalization at the expense of indigenous cultures. It is indefensible. **On top of which, Western classical music's significance and relevance is declining, and will continue to do so as long as those in positions of influence continue to prevent other voices from being represented within the canon and failing to create a new canon that connects to the 21st century.**

The backlash against decolonizing classical music has been going on for a while. It's driven by a misunderstanding of what decolonizing actually means, and a belief that it requires a ›Year Zero‹ approach to Western classical music. This isn't helped by alarmist media accounts which do their best to stoke the ›anti-PC‹ fire. For example: ›Musical notation has been branded ›colonialist‹ by Oxford professors hoping to reform their courses to focus less on white European culture«. ⁶ Not at all.

So, what can be done?

Create a platform for change. And what better platform is there than the performance stage? Artists and composers, check your privilege and use these opportunities to effect positive change. As for artistic directors and curators, check your privilege and your egos and trust the ideas and suggestions of the artists you invite to present work and support them. Don't let fear of box office numbers, bums on seats or disgruntled patrons chain you to the purgatory of middlebrow, mediocre, same-old programs. By this I'm not referring to the mainstream canon; it can equally apply to contemporary new music repertoire. And before you say, »but...«, I am going to leave Julius Eastman out of this because after more than 30 years in the desert, he is now well and truly part of the new music family (props to those who championed him long before he became fashionable – you know who you are!). »What can we programme that shows we're woke if it's not a commission?« is the anguished cry, to which I respond: do your research, ask for advice. Do the work.

An example from the archives:

Hans Werner Henze composed *El Cimarrón* (The Runaway Slave) during his stay in Cuba in 1969-70, having read Miguel Barnet's Autobiography of a Runaway Slave, about Esteban Montejo. Montejo was born into slavery in Cuba and eventually escaped. He was also a veteran of the Cuban War of Independence. *El Cimarrón* premiered in Berlin in 1970 with the avant-garde African-American operatic baritone William Pearson as *El Cimarrón*, and the soloists Karlheinz Zöllner (flute), Leo Brouwer (guitar) and Stomu Yamash'ta (percussion) under the direction of the composer. To my surprise, I learned that the UK premiere was in June 1970 at the Aldeburgh Festival with the same forces. This information is of great importance and significance in terms of legacy and understanding how artists can and have worked to decolonize music with the support of institutions. I can't understand why *El Cimarrón* isn't performed more regularly. The work was most recently revived in 2019 with Davóne Tines (bass-baritone) in the title role as part of a series curated by (soprano) Julia Bullock during her season-long Met residency. Like Henze and Pearson before them, Bullock and Tine are artists who have chosen to use their privilege in an effective way to present political work and question the canon, without the need to apologize for their choices.

Of course, Henze is not the only composer who was unafraid to express his politics in music, but I cite this work as an example of a white composer whose »artistic credo was that music ought to have something to say about human emotion and to contribute to contemporary society.«⁷ In a conversation with George E. Lewis, Georg Friedrich Haas spoke about his 2014 piece *I Can't Breathe*, composed in response to the police killing of Eric Garner: »... it's not my job to protest in the streets. It's my job to protest in the arts.«⁸ In other words, you don't have to be a BIPOC to call out racial injustices.

Note to commissioners: the life experiences of BIPOC composers are as rich and varied as those of white composers and should be allowed room to be expressed. If this is enabled, audiences will be able to engage with works for what they are, without the stress of searching for

- ›hidden meanings/messages‹ of the [fill in the ethnicity] composer

- ›fear‹ of ›getting it wrong‹ or

- ›discomfort‹ due to uncomfortable topics being explored.

As a side thought: I wonder whether those works by Henze and Haas would have been commissioned if they were by BIPOC composers?

Just putting it out there.

Returning to William Pearson, the baritone who sang the lead role in *El Cimarrón*: like his colleague and collaborator Ben Patterson, he enjoyed a good career, based mainly in Europe. Embarrassingly, their work and output were unknown to me throughout my time studying at music college, and they remain largely unrecognized even in 2021. I know this through my teaching experience at conservatoire level. It's impossible to know everything, of course, but there's no excuse for musical agnosia. Neither artist was on the fringes or margins of the contemporary new music scene in their time: Patterson (who died in 2016) was one of the founders of the Fluxus movement, and Pearson (died 1995) was the favorite baritone for ›dada evenings‹ hosted by European composers, and whose vocal expertise and extended range incorporating falsetto was instrumental to the development of what later became known as vocal theater.⁹ Along with Henze, he worked with new music luminaries Mauricio Kagel, György Ligeti and Silvano Busotti. Hardly on the outer limits of the scene, and as a Black British vocalist studying at music college a thousand years ago, it would have been inspirational for me to have known about such iconoclasts as Pearson, Patterson, Julia Perry and, yes, Julius Eastman. The fact that they've been silenced speaks volumes.

This isn't about either/or, good/bad, accept/reject. It's about balancing and equity of opportunity. It's also about the acknowledgement by those in charge – the ›gatekeepers‹ – of their own shortcomings and how short-sighted, blinkered viewpoints have misrepresented the canon. All is not lost. It can be rectified. Drawing on my own modest experiences of curating and presenting work, I have welcomed the expertise, knowledge and experience of my colleagues who devoted their time to work with my ideas of mixing up programs. The most recent opportunity was in April 2021, with my debut at the Wigmore Hall in London performing work by Charles Mingus, Louise Bourgeois, Christian Wolff, Jeanne Lee, Ben Patterson, Katalin Ladik and myself. I smiled at a preview in *The Telegraph* newspaper, which billed the concert as ›jazz‹. It certainly wasn't – but it's OK, people find a way in.

I am grateful to the openness and support of Wigmore Hall's artistic director John Gilhooly, who embraced my program and was enthusiastic all the way. I experienced the same with Björn Gottstein (SWR, Donaueschinger Musiktage), who supported

my concept of a movement performance work based on the writing of Sylvia Wynter, and involving a singer (me), a quintet, two dancers and a choreographer, plus five commissioned works (by Jason Yarde, Tansy Davies, George E. Lewis, Matana Roberts, Laure M. Hiendl). All of this resulted in *On Being Human As Praxis*¹⁰, which premiered during the pandemic at the festival in October 2020. I believe it was the first time the festival had ever commissioned work by African-diasporic composers in its 100-year history. My idea for the piece was to be able to present what I understand to be contemporary new music, with its myriad voices standing equally together, and the universality of human experience being the driving force. Three years ago, I performed *Vocal Classics of the Black Avant-Garde* at the London Contemporary Music Festival. The audience reception of this concert of experimental or free jazz music of the 1960s/70s was incredible and proved that it is possible to present this kind of work (normally heard within a jazz context) in a programme of contemporary new music and experimental performance/sound art. LCMF is no stranger to provocative/controversial programming and is equally loved and loathed for it. And its rogue ›fuck it‹ sensibility is refreshing in the increasingly risk-averse atmosphere of the classical sector.

And if it requires a ›fuck this shit‹ approach to redress the balance and present a more considered, more true and representative approach to the canon in schools and colleges, concert halls and opera houses, then so be it. If people leave their institutions because they can't face the change, or they feel their power slipping, or the ability to have a childlike openness has deserted them, or they won't fix their earwax problems, or they feel on the margins – then that's OK, too. It's a simple choice: step aside or be the change.

This essay first appeared in Listen, the first in a series of annual booklets published by Sounds Now, a European network dedicated to the promotion of diversity and inclusion in contemporary music and sound art. Co-funded by the Creative Europe Programme of the European Union.

-
- 1 Wynter, Sylvia (2006): »On How We Mistook the Map for the Territory, and Re-Imprisoned Ourselves in Our Unbearable Wrongness of Being, of *Désêtre: Black Studies Toward the Human Project*«, in: *A Companion to African-American Studies*, ed. by Gordon, Lewis R.; Gordon, Jane Anna, Blackwell Publishing, New Jersey
 - 2 <https://www.spectator.co.uk/article/there-s-a-good-reason-why-there-are-no-great-female-composers>
 - 3 Césaire, Aimé (1950): *Discourse on Colonialism*, translated by Joan Pinkham, new introduction by Robin D. G. Kelley, Monthly Review Press, NYU Press, New York

- 4 Lloyd, Tom (2000): *Black Art Notes*, Primary Information, Brooklyn, New York
- 5 Lloyd, Tom (2000): *Black Art Notes*, Primary Information, Brooklyn, New York
- 6 Simpson, Craig (2021): »Musical Notation Branded ›Colonialist‹ by Oxford Professors hoping to ›Decolonise‹ the Curriculum«, *The Telegraph*, March 27, 2021). Archived at <https://www.amren.com/news/2021/04/musical-notation-branded-colonialist-by-oxford-professors-hoping-to-decolonise-the-curriculum>
- 7 Service, Tom (2012): »A Guide to Hans Werner Henze's Music«, in: *The Guardian*, October 29, 2012)
- 8 Lewis, George E.; Haas, Georg Friedrich; Blaauw, Marco (2020): »I Can't Breathe: A Virtual Dialogue«, in: *New Music USA*, November 12, 2020. <https://nmbx.newmusicusa.org/i-cant-breathe-a-virtual-dialogue>
- 9 Anonymous (1995): »Avant-Garde U.S. opera singer dies in Germany at 61«, in: *Deseret News*, July 15, 1995. <https://www.deseret.com/1995/7/15/19182375/avant-garde-u-s-opera-singer-dies-in-germany-at-61>
- 10 <https://www.elainemitchener.com/on-being-human-as-praxis>

Elaine Mitchener is a contemporary vocalist, movement artist and composer working between the worlds of contemporary new music, experimental jazz, free improvisation and visual art. Mitchener is a Wigmore Hall Associate Artist and one of 50 selected exhibiting artists featured in the *British Art Show 9* touring exhibition 21/22.



African Art Music and the Challenge of Postcolonial Composition

Kofi Agawu

In this essay, Kofi Agawu reveals secrets. Why the most important sources of information on African music routinely ignore the tradition of art music, why the postcolonial state is hidden and why the cat is by now out of the bag.

I sometimes play a game with my students. I ask them: What comes to mind when you think of African music? Then I have them listen to three brief recorded excerpts to see what sorts of associations they make. The first and third are often the most familiar. The first is a song from Guinea entitled *Kalefa ba*. It features kora player M'Bady Kouyaté and his wife, singer Diaryatou. Her voice reaches far, she enunciates clearly, her melody is affecting, and the performance seems to summon the Mande cosmos. The third is a popular southern Ewe dance, *Agbadza*, from Ghana. It is an index of the communal ethos and polyrhythmic expression that binds singers, dancers and drummers together in collective action.¹

But what about the second, a solo piano piece with a strong interrogative quality? This piece lacks a consistent pulse, invests in silence, trades in fragmentary gestures, and essentially tells listeners: Listen up, this is music to be contemplated. Is this also African music? My students often draw a blank. This is indeed African music, music by the Nigerian composer Joshua Uzoigwe (1946-2005), a composer of great originality and enterprise, whose work displays the lineaments of postcolonial composition.

Outing a secret

If you're not familiar with music such as Uzoigwe's, you wouldn't be alone, for a well-kept secret about Africa is the existence of a significant body of art music: music self-consciously composed by individuals, often notated, usually rehearsed and performed by skilled practitioners for non-participating (or minimally participating) audiences in designated modern spaces (churches, concert halls, community theaters and private homes). The example I include in my game is *Ilùlù*, an item from the genre of African pianism. For the composer, the piece is atonal and expressionistic, and indeed some listeners may be reminded of early 20th-century European modernism. But *Ilùlù* was composed in 1991, not 1911, and it was recorded in 2003 by Ghanaian-American pianist, William Chapman Nyaho.²



Kofi Agawu

Why do the major published sources of information on African music, including the periodical literature, routinely ignore this tradition of art music, a tradition that has been in existence since the 19th century? What accounts for its under-representation or non-representation in the work of leading European scholars (Rouget, Kubik, Arom, Erlmann), scholars who have devoted entire lifetimes to the study of African music and oral literature?

Let me state the problem in a different way. If I were to present you with the names Ngugi, Armah, Soyinka, Achebe, and Adichie, many will probably recognize them as leading African writers. Everyone has read the novel *Things Fall Apart*, a canonical work of African literary imagination. Yes, it is written in the language of our colonial oppressors (well, sort of), but it inscribes experiences, values and beliefs that many readers readily identify with; it evinces a postcolonial worldview.

If, on the other hand, I were to provide you with another list, this time with the names Sowande, Euba, Tamasuza and Labi, many will probably be clueless. These are composers. Like their literary colleagues, they are attempting to exercise the African imagination, only this time in the medium of sound. Is there something about sound that impedes the circulation of their work? That seems unlikely; after all, artists like Fela Kuti, Angélique Kidjo, Youssou N'Dour, Burna Boy and Davido have managed to attract a huge international following from musical performances. Of course, they operate in the realm of urban popular music, with its easy, media-assisted circulation, not in the realm of art music. What accounts for the markedness of African art music?

Well, be assured that this essay is not a song of lament; nor am I going to whine about what Euro-America knows, does not know, or more to the point, does not wish to know about certain African musical practices. Rather, I want to use the existence of this secret to reflect on the entailments of an art music tradition. I will be suggesting that it is precisely the failure, perhaps even refusal, to come to terms with the realities of the post-colony, that has impeded appreciation for a musical tradition whose historical emergence was inevitable, whose affordances for creativity considerable, and whose symbolic value for African modernity very high indeed.

The tradition

The story of Black African art music cannot be recounted in its entirety here, so I'll make brief mention of two countries in which the tradition is thriving: Nigeria and Ghana. Art music owes its origins to the twin forces of missionization and colonization. As is well known, music played an important role in the realization of the goals of the missionary project, while colonial education provided avenues for the cultivation of musical interest through singing, playing of instruments, and in a few cases, composing. In his pioneering book on Nigerian art music published in 1995, Bode Omojola lists and discusses the work of composers like Achinivù, Akpabot, Bankole, Ekwueme, Euba, Ndubuisi, Nzewi, Omojola himself, Sadoh, Sowande, and Uzoigwe. And while there is no comparable single source for the Ghanaian story, well-known figures like Ephraim Amu, Kwabena Nketia, N.Z. Nayo, Gyimah Labi, Kenn Kafui, and George Dor have been the subject of individual studies, including self-studies.³

What kind of heritage do these composers possess? The first thing to note is that the heritage is multiple and eclectic. It stems from community-based traditional music (music with the strongest claims to being of pre-European origin – like the Agbadza dance referred to earlier), modifications of this tradition into neo-traditional forms; the ubiquitous popular music of Cuban, American and British origins; and, perhaps most important for the purposes of this essay, selected European repertoires, including hymns, simple classics, Gilbert and Sullivan operas, and a little encounter with the music of 20th-century composers.

Let me dwell for a moment on the European part of that heritage by citing a little-known but revealing source, the so-called *Seminary Tunes* published in 1907 by the Basel Mission in Ghana and aimed at Twi-speaking tutors and students of the Akropong Seminary. This compilation of 125 tunes served as a kind of musical bible, profoundly influencing individuals like Amu, Nketia, and R. O. Danso, all of whom attended or taught at the Seminary, and who later became well-known composers.

Three things stand out about this document of missionization. First, in assembling a musical diet for Africans whose souls were also being targeted for redemption, the Basel missionaries included work by a handful of well-known European composers (like Händel, Mozart, Beethoven, and Mendelssohn) but reserved the greater space for works by lesser-known composers (with surnames like Klein, Nägeli, Becker, Stern, Voigtländer, Kreutzer, among numerous others). Second, the musical material

consists of chorales, opera choruses, and excerpts from oratorios, all fitted with Twi words, not necessarily translations of the original texts. One interesting exception is the *Hallelujah Chorus* from *Messiah*, which retained Händel's English text. Most interesting in the compilation are adaptations of secular instrumental melodies for this religious context. Appearing on pages 235-237 of *Seminary Tunes* is the theme from the slow movement of Beethoven's *Appassionata* sonata, here arranged as a four-part chorale, transposed from the original key of D-flat major to F major, and fitted with the Twi words, »Nyame pa, yen s'ro agya,« (Good God, Let's Fear the Lord).

Third, the harmonic idiom is firmly tonal in the common-practice sense of the term. Hierarchic structures anchored by a tonic-dominant polarity control the movement at phrase levels; secondary dominants are used occasionally, but there are few extended modulations. Indeed, none of the items in *Seminary Tunes* makes extensive use of chromaticism. **African composers brought up in such a milieu later found it impossible to escape the regimes of syntax and vocabulary imposed by this music-regime, it must be said, that were initially antithetical to those of indigenous musical expression. The result was a form of colonization, a colonization of musical consciousness.**⁴

Sampling sound worlds

I have dwelt on the *Seminary Tunes* compilation because I believe that some such anthology of European music lies behind the tonal thinking of most composers of Black African art music. Exposure and training do not tell the whole story, however; we also need to consider the **choices made by individual composers.** Again, in the interests of space, I will refer to a few scores to provide visual evidence and then cite a few recordings to provide the aural evidence.

The four scores listed below give an indication of the kinds of notational environment found in African art music:

1. Gyimah Labi, *Timpani Concertino* (1993)
2. Busolaséun Owoaje, *Expansions on Ajantala* (2015)
3. Ephraim Amu, *Asem yi di ka* (This talk has got to be spoken, 1944)
4. Uzoigwe, *Ilùlù* (1991)

A glance at their framing suggests a concern with titles, instrumentation, rhythm, harmony, melody, and style, all of which signify multiply.⁵

As for the aural evidence, three works from the genre of African pianism and readily heard on the streaming service Spotify provide some indication of the actual sonic environment:

1. Gyimah Labi, *Earthbeats* from *Five Dialects for Piano* (1988)
2. Bongani Ndodana-Breen, *Flowers in the Sand, I* (2001)
3. Akin Euba, *Igba Kérin* (1964)

All three are different in character. The pounding fury at the opening of Labi's *Earthbeats* yields to more lyrical, Akan-flavored material. But the drama of that opening is unfinished business, and the composer will return to it from time to time throughout the work. Nnodana-Breen offers a different kind of temporal experience, a non-linear experience, perhaps, as if sounds were being projected into space. Muted utterances form amidst a quiet and circular doodling. And in Euba's *Igba Kérin*, the inventor of African pianism himself serves up an energetic ditty with a huge choreographic supplement. Indeed, a lot of West African art music carries similar supplements even though it is intended for listening, not for dancing. Without entering a complex discussion of technical skills, compositional intention, musical values, and aesthetic results, I will only say that I doubt that any fair-minded critic would dismiss this music out of hand, or discourage others from listening to it, or deprioritize it in surveys of African music.

So why does the African art music tradition remain little known?

Resisting African art music

Saul Bellow once famously said, »When the Zulus produce their Tolstoy, we will read him« Lurking behind that seemingly innocent claim is skepticism about the abilities of others, those ›others‹ being Blacks, people of color, non-Westerners, and so on. If we read Bellow literally, the standard for measuring a composition's worth will be set by a member of the European avant-garde (I dare not name names). By these lights, pitch organization in African art music, for example, may seem conservative; aspects of this music may seem displaced from the Euro-modern, as if the century from 1820 to about 1920 simply did not happen. **By this argument, critics imply that African composers are writing music that has, as it were, been previously written; they are in effect re-writing the West's achievements, taking us back instead of forward.** But to pursue this claim of a temporal displacement, however, one would have to impute a linearity to European musical history that is simply false. Yes, conventional narratives have it that tonal harmony, for example, became increasingly chromatic in the 19th century and reached a highpoint in the atonal music of the early decades of the 20th century. But the aftermath of the 1920s, not only in jazz, blues or popular music but in some styles of classical music (like minimalism or post-minimalism), could hardly be described as progressive complexification of harmony. **What we witness, instead, are ›new patterns of co-presence‹ in the parameters of a work. It is this recontextualization that accounts for some of the novelty in African art music.**

Ocluding the postcolonial condition

If the quality argument is, as it were, porous, we must look elsewhere for an explanation for our secret. Could it be a poor understanding of the very conditions of the musical post-colony, including the complex layers of sedimented cultural and stylistic influences, and the values that shape the choices made subjectively by individual composers? If so, what we need is an anthropologist's thick description of the worlds that each individual composer inhabits. Again, such a construction

lies beyond the scope of a short essay like this, but we might gain some insight into those worlds by reflecting on two terms that have become mainstays of post-colonial criticism: hybridity and essentialism.

Hybridity. Central to postcolonial expression, or so the story goes, is hybridity, the interaction of elements of different – sometimes radically different – provenance. At first sight, compositions such as Labi's, Euba's or Uzoigwe's may seem hybrid on account of the dual origins (European and African) of their materials and processes. There are problems with deploying that term, however. Here are three of them.

First is the implication that other compositions (European or African) are non-hybrid or even ›pure‹ (these presumably being the opposing terms). Is Uzoigwe's music beholden to hybridity in a way that the works of Brahms or Stravinsky are not? To raise the question is to expose the fragile underpinnings of the attribution, for by the time you're done excavating the various ›topoi‹ that animate the music of a Mozart or a Mahler, a Debussy or a Britten, a Stravinsky or a Kurtág, you'll probably become wary of (or suspend belief altogether in) the actual existence of non-hybrid musical material.

Second is the failure to historicize hybridity instead of hypostatizing it. The changing patterns and meanings of the interacting elements suggest that something judged to be hybrid in one time period may lose that aura in a subsequent period. The third problem concerns the pejorative associations of the term hybridity, including the implication that it betrays some kind of divided consciousness. It is not at all clear that a composer who routinely combines three-against-two rhythms with authentic cadences and asymmetrical phrase-construction is plagued by any kind of divided consciousness. In language use, code-switching comes naturally to speakers of a Creole language. The musical equivalent of linguistic code-switching is a more elusive proposition, however, because the codes themselves bleed at their edges, relinquishing any autonomy they might possess. So, to imply that African composers labor under competing allegiances because of the diverse origins of their materials is to mischaracterize this aspect of musical creativity; it is to erect borders where in fact none exist.

Essentialism. Another challenge to the reception of African art music is the reliance, sometimes overtly, other times covertly, on essentialist attributes. Let me approach this problem by way of an anecdote. One of my Ghanaian students told me of a visiting European composer who had come to Ghana to run a composition workshop. The composer would constantly enjoin the African students to ›be themselves‹. When a European tells you to ›Be yourself‹, when he seems to know in advance what sonic form that self should take, you might wish to be alert to a looming ideological imposition. For this particular instructor, the essentialized African sound was evidently rhythmic, and so ›be yourself‹ meant writing music that is rhythmically complex, where, incidentally, complexity is to be judged from a European perspective, a perspective that routinely excludes the subtle sedimentations of

language in African rhythmic expression. An obstacle to the open reception of African art music thus develops from this desire to see Africans thinking African musical thoughts. A postcolonial perspective would reposition essentialism as a strategic choice. It would not deny those patterns of musical investment that history and anthropology have shown to be valid, but it would struggle against, and indeed reject, the under-complicating of our lived experience.

To decolonize or not?

I've been urging a more nuanced understanding of the postcolony, but since coloniality and missionization are key historical enablers of African art music, I must in closing make a comment about recurrent calls for de-colonization. Decolonization here presumably refers not to the discourse about music (the writings of scholars and critics) but to the discourse of the music itself, including the very structures that enable composition. **So, what would it mean to decolonize African art music?**

Historically, decolonization has typically engendered two kinds of reaction, a turning inwards and a turning outwards. One turns inwards to reclaim indigenous territory, including knowledge and expression, presumably under a real or perceived threat from outside forces. Language and its associated thought systems are the key vehicles for executing this turn. There is, however, a reciprocal turn to the outside, **this outside carrying both spatial and temporal valences.** For if the point of turning inwards is to recover something lost, the ultimate test of that recovery is that it engenders new, presumably more grounded forms of creativity. These new forms, in turn, are aimed at contemporary audiences. In addressing what we might call the postcolonial contemporary, then, the artist is simultaneously concerned with past residue and future prospect, along with local and translocal reception.

A number of African composers have already taken steps in this direction. Uzoigwe, for example, well into his career, returned in the 1980s to a study of a set of Igbo-tuned drums, *Ukom*, from which he extracted elements and processes for use in composition. He was seeking to ground his work in an African sound field and to do so not only affectively but structurally. Similarly, Nketia in the 1940s drew inspiration from the dirges sung by his grandmother in Asante Mampong to produce new music, music with aspirations to transcend the local while also addressing a contemporary imperative. So, it would not be an exaggeration to say that African composers have already been engaged in modest ›decolonial‹ acts. These steps, however tentative, typically assume an incorporative rather than a separatist stance. So, instead of imagining an art music tradition purged of ostensible European influence – that's simply a chimera – we're better off recognizing ways in which African composers have sought change from within, transforming existing materials and practices (the things they came to meet) in response to new awakenings and stimuli. It's all a gradual process.

Finally, it bears repeating that Europe's desires for decolonization are shaped by Europe's histories and the experiences of its actors, so even if the underlying

impulses resonate with Africa's, we must not assume that we share the same goals. Instead, for example, of importing Europe's neuroses about its influential figures into the erstwhile colonies, we might encourage composers who wish to creatively appropriate things tagged ›colonial‹ (including Beethoven!) to follow their impulses, especially if such appropriation seems obviously empowering. In making this concession, notions of ›whiteness‹ or ›Europeanness‹ will not be wielded as self-evident categories when it comes to creativity. Creative practices are fields of possibility, fields that may be tagged with different colors – black, brown or yellow – according to desire and context. In this way, African composers will not be forced into a defensive mode when it comes to justifying their work; they will not be sent on a wild goose chase looking for ›non-white‹ or ›authentic‹ or ›African‹ spaces that they'll be told are their own. All spaces are ›potentially‹ African, and so composers will read the injunction to ›be themselves‹ pragmatically and opportunistically.

In short: The cat is by now out of the bag. Updated lists of composers, works and performances confirm the existence of an art music tradition. True, African art music may not have attained the degrees of salience achieved by popular music and traditional music, but its composers are thriving within a pluralistic soundscape. This music's potential is enormous, comparable in principle to the potential of African literary and theatrical production, production that has proved seminal to the discourses of postcolonial theory and world literature. It may in fact be that, as calls to action, postcolonialism inscribes a different set of priorities from decolonization. The futures imagined by postcoloniality tend to provincialize Euro-America, whereas those associated with decolonization remain fixated on pasts denied by Europe. The distinction is not absolute, of course, but it suggests a different scheme of priorities.

The tradition of African art music that I have described in this essay signifies a modernity that is undergoing constant redefinition. It is a dynamic tradition. Under current imperatives, its recognition is long overdue.

-
- 1 *Kalefa ba* may be heard on track 19 of the CD accompanying: Brandilly, Monique, (1997): *Introduction aux musiques Africaines*, Arles, cité de la musique, Acts sud. *Agbadza* may be heard on track 2 of the CD: Yao Younge, Paschal; Billing, Maria A., (2000): *Ghana: Rhythms of the People*, Barre, VT, Multi-cultural Media
 - 2 Chapman Nyaho, William (2003): *Senku: Piano Music by Composers of African Descent*, Musicians Showcase Recordings, track 2
 - 3 Omojola, Bode (1995): *Nigerian Art Music, with an Introductory Study of Ghanaian Art Music*, Ibadan, Institut Français de Recherche en Afrique, University of Ibadan.
For an early general discussion of the very possibility of an art music tradition in Africa,

see: Irele, Abiola (1993): »Is African Music Possible?« in: *Transition* 61, p. 56-71

An informative and comprehensive discussion of African art music is Scherzinger, Martin (2004): »Art Music in a Cross-Cultural Context: The Case of Africa«, in: *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, ed.: Cook, Nicolas; Pople, Anthony, p. 584-613

- 4 On the colonization of consciousness, see: Comaroff, Jean; Comaroff, John (1991): *Of Revelation and Revolution: Christianity, Colonialism and Consciousness in South Africa*, Chicago, University of Chicago Press. See also Agawu, Kofi (2016): »Tonality as Colonizing Force«, in: *Audible Empire*, ed. Radano, Ronald; Olaniyan, Tejunmola, Durham, Duke University Press, p. 334-355
- 5 Gyimah Labi's work is included in the appendix to his book: Labi, Gyimah (2003): *Theoretical Issues in African Music: Exploring Resources Creatively*, Bayreuth, Bayreuth African Studies; Owoaje's score, *Expansions on Ajantala*, is unpublished; Amu's choral piece is published in St. Louis by E. C. Schirmer and edited by Felicia Sandler; Uzoigwe's work remains unpublished.

Kofi Agawu is Distinguished Professor at The Graduate Center, City University of New York and Adjunct Professor in the Institute of African Studies, University of Ghana, Legon. His most recent book is *The African Imagination in Music* (2016; French translation, *L'Imagination africaine en musique* [2020]).



Knowledge in Movement

Kamila Metwaly and Du Yun

For the project Donaueschingen Global, the Egyptian-Polish curator Kamila Metwaly, who is based in Berlin, and the Chinese composer and performer Du Yun, who is based in New York, were asked to travel around different regions in the Middle East as well as South-East and Central Asia. Together they talk about their experiences during the research, their research questions, and possibilities of dialogical curation.

Kamila Metwaly: Where did you travel for your research? What was the process like and how do you look back on your travels now?

Du Yun: I'm born and raised in Shanghai, and I have ongoing projects and engagements with China. For the Donaueschingen Global, I decided I should spend most of my time going to regions that I normally hardly go to, like the regions of Central Asia, Sri Lanka, Mongolia, among my other places. I did not want to actually have a framework when I started this research, so I wanted to go as a ›stranger‹ to the land and to the people. That was my research mode: I wanted to see what people's lives are, and what were their political, and socio-economical roadblocks. And then I would get to know and learning about their practice modes. So, this research did not start from musical repertoire first. In a way, it first started with the land. I have heard of the Omnibus Ensemble from Uzbekistan before, but as soon as I was in Tashkent I also travelled to the areas around it, like Kyrgyzstan and Kazakhstan. In this context, I experienced the ensemble in a completely different way: the reason why a collective that does something new, with new infrastructures, that is independent, that is not connected to the government, which is really fascinating.

KM: To me what was interesting, was, that I found it hard to locate the Middle East geographically. It felt quite plucked out to some extent from the reality of it, and also a space that is quite imaginary in my opinion yet very real and very alive. So, this relationship to the locality of the research that was supposed to take place via land across the Middle East, and then trying to locate it was interesting. Where is the Middle East today when we think of the huge diaspora living also outside of that region? I feel that we need to think about these places as well as the socio-political situation of communities to live outside of that land. For example, here I

am thinking of Egypt, Palestine, Lebanon or Iran: I wasn't able to lock myself within the drawn-up borders.

DY: Of course, there is this huge diaspora community: it comes from refugee migration as well as the second generation of people born in another country. I am very curious about that too. How can we create places for those people as well? What was your research method for this particular project?

KM: What I found interesting in this research was the relationship between the process itself and what becomes the output of this research. In some sense, I am interested in what we can consider the ›performativity‹ of research processes which I find often quite static to work within. To me, this research process did not start with a blank page; rather it stems from a constant dialogue with artists that I wanted to continue being in dialogue with, or some that I wanted to initiate a dialogue with but never had the chance. I felt that the production of the research process itself, which has been looking at regions or geographies by us researchers, might have been the biggest challenge for me because I felt that I needed to find myself a research question that could then instigate the dialogue I would want to engage in. So, this might have led me to further think about what is the embodied knowledge that we actually acquire rather outside of these formal research-like settings? We had a lot of conversations around the question: What is contemporary enough for a festival such as the Donaueschinger Musiktage? That is one of the questions I would return to very often through the year and half of our work. So as much as the research was broad, it was also quite entangled with friendships with people I know, and whose work I found important to share in this edition of the festival.

DY: Where did you go?

KM: I went to Cairo for about a month. It was important for me to spend time there also since the Cairene scene is quite broad in itself and linked greatly to some parts of the Levant area, the Arab Gulf, and it has connections with other northern African countries and the rest of the African continent. What was quite interesting sometimes is exactly the moments of exchange of music. I was questioning at times the imposition of what is considered ›contemporary music‹ by a specific domain of European new music genre and its relationship to contemporary Arabic music modalities. Often, I felt that there is much imposition by the European tradition to overtake the non-European tradition, leaving little space for these kinds of new music to be considered new at all. The materialization of this relationship I found quite interesting. Some of the works I have encountered felt that they are somehow constantly feeling the urgency to still please the European ear, in a way playing into a kind of conservatism on both ends, the European and the Arabic. Then, I also went to Iran for example which was very interesting for me. Have you ever been there?

DY: No, I wish. It's because I now have an American passport. The American freedom is to go almost everywhere elsewhere (*laughing*). Yet, Iran is one of the nations that I would love to go to but can't. Growing up in China, I was also interested in exploring the other departure routes of the Silk Road. But back to what you were saying, which I was thinking about too, is how can we, as researchers, do our research not just in the context of any festivals, but as people-to-people, encouraging experimentations with the artistic approaches from both ends? I think a lot about my own responsibility on how we can further work with modalities of experimentation in music that do not fall into a certain category. For instance, in the case of the oral tradition, how to open that door, so that the oral tradition practitioners would feel you respect their traditions, their culture, and are open to learn as an empty vessel, and then they would, before one knows it, warm up to and perhaps embracing new experiments. Right now, this approach is lagging in our field, and I feel the urgency of so much more work needs to be done. As of now, often there is a lack of trust between certain practices and their institutional presence, in the name of ›content-control‹.

The act of introducing ›world premieres‹ as a part of a music festival is something linked to a sense of luxury within Western classical music. Most people come into the concert already have a basic knowledge of the musical terms and vernaculars. If the contemporary music festival's job is to encourage experimentation, then, I wonder, if we could spend meaningful time and an inseparable significant segment introducing and exploring the experimenting ideas to the audience who might be, as yet, not attuned to this layer of experimentations. For me, a new way of approaching is an experiment. Experimentation is contextual. New music festival is a fertile land should encourage that experiment to take place and that experimentation is not of an accidental outcome. One might not have fancy words and idioms describing their approaches as yet, but the spirit and approaches of willing to experiment with these practices are, for me, what considered as pioneering. How can we manifest the layers of experimentation to people who are not really familiar with these practices?

KM: And what might that look like?

DY: It is really not only to think about how we benefit the festival but also how to create a poignant dialogue amongst each other – like you're doing in your research. When we talk about being in dialogue, it's critical to have a two-way dialogue, rather than have a top-down dictatorship of hints and suggestions: what the idea could be and what the aesthetic should be, and then find people to fulfil these requirements. But to me being in dialogue means you're discussing while listening, and you're also opening up to the possibility that you're going to shift swiftly as well. I really like the modality that you were referring to that all parties, being the performer, the composer, the festival, organizer and us all kind of open up to the probability of learning and relearning too.



Gurminj Museum of Musical Instruments

KM: I completely agree, I thought this was one of the possibilities of co-curating this project. The curation process often happens behind closed doors or is something that becomes too monodirectional in choice. To me, why I also felt that this work is interesting, is because for example, if you think about the massive diversity of the so-called Arab culture, in relation to its geography, it becomes quite evident that there is no way to curate a program under this mono-directional understanding of culture and space. In Egypt, for instance, you have a country that sits on two continents, so you also have so many cultural connections floating in and out of that space through time. These kinds of moments when we get outside of European cartography as a space of knowledge, allows us to possibly learn about the other interjections that shape contemporary music in those spaces.

DY: Thinking of intersections: intersection to me is not a fixed point, because it's always shifting. In the case of the Omnibus Ensemble, this is really interesting, because the ensemble is from Uzbekistan and is part of Central Asia, so it lies within part of a bigger contextual idea of that region. That region has so much confluence of histories, assimilating, meetings, and radicalizing for centuries of time. And therefore, for example the Central Asian *Shashmaqam* is very different from the Arabic *Nahawand* or Hijaz *maqam*. The most singular approach of the ensemble is what they call *The Method of Collective Composing*.

KM: The Omnibus Ensemble also worked with different composers that have come across through this research, which I found quite interesting for them to expand different modalities of composing, especially when thinking of possibilities of the many intersections.

DY: Yes, Piyawat Louilarprasert from Thailand, for example. He is studying in the US and has now become more active in Europe. Meanwhile, he is also very active in his own native land, where he was the music director of Thailand New Music and Art Symposium (TNMAS) and currently as a chair for Thailand Music and Art Organization (TMAO). Qin Yi, from China, in recent years has been working increasingly more with technology, not only through electronic music, but looking into how technology in the art is used in everyday life. She does a lot of research in machine learning, and some of her research is expanding outside of the music field, which I find very interesting.

KM: Maybe to divert the conversation to somewhere else, what I found quite interesting during the process is feeling that many artists have been looking into their own histories in the region, trying to find connections lost musically speaking, creating new folds of also composing by, for example, giving space to intergenerational conversations. Although this is somehow how I felt many composers have been themselves dealing within their research, their invitation is bound to a certain level of performativity that might not necessarily show their own research through. So how can a contemporary and new music festival hold both the composer and the stories they bring along?

DY: Yes, how can we hold that focus and thorough research, and not encourage a watered-down approach in programming and curation? I think that when people hear ›diversity‹ in our current world, it sometimes reads very differently or often as a courtesy approach. I actually think that the Donaueschinger Musiktage did a really good job in that regard; but of course, all this could be more difficult to achieve without great funding infrastructures. I'm also glad to see the festival is trying to shift as well, though it was a challenging process as many of our works as researchers brought in so many different kinds of new music, including more EDM and hip-hop. So that was interesting for me to listen to.

KM: That is true. At times I feel the understanding of what is ›contemporary‹ or ›new music‹ is actually very old, held back by some sort of museum vitrines. So how can we then push this genre itself or this specific understanding of what new music is, and how far can this specific context open up to what is also happening on the ground?

DY: For instance, I feel that in Germany, or in the US, and especially in affluent places, it's more of a personal choice. As opposed to other regions, it's not just a personal choice, but also a political, economic and class confinement. In many cases, people don't get to choose – it's the inculturation where people were allowed to practice or not allowed to do certain things. For example, in certain regions, religious musical practices are not being taught to women and to younger girls. In addition, musicians who make electronic music are viewed differently in different regions. Not to mention new music and its Western approach to prosperity...

KM: That is very true, and as you said earlier the question of class very often is not considered in such constellations, because it is a very different understanding of accessibility altogether.

DY: Absolutely. Especially in the US, but same in places like Thailand, Sri Lanka, possibly everywhere, the economic factor would dictate one's taste habit and access to knowledge. And that ›access to knowledge‹ also has a direct impact on how knowledge is being consumed. Because when you think about the function of festivals, it is a space of knowledge. A festival is consumed by the immediate society and community, the people who go to (or able to go to) those festivals and encounter those ideas and modalities of practices also are a reflection of that society. We must not forget that the German government also puts its significant resources into German culture, which sometimes has its own societal and cultural missions. I just feel like, as an audience, if we are not aware how things are funded, then we are turning away from looking at the undercurrent conflicts. Because you know wealthy people would often say ›oh, we don't talk about money‹ – and to that I often say: ›Yeah, because you have money!‹ I think when we are talking about diversity, we really need to put everything on the table to see how much nuances and layers are co-existing. It is not just curating names from faraway places – one has to really understand the layers of how things are experienced, and how things are being related to.

KM: I am also a little bit tired of how these diversity talks have been frontal somehow because I think we can't simply curate diversity, it's like saying we're curating feminism. Here there is a missing connector between the way some people live and the way some people are instrumentalized through such consumptive programming strategies. That makes me think of the Tehran Contemporary Music Festival, which takes place almost yearly in Tehran. When I visited their 2019 edition, their program, musically speaking, was quite diverse and there were a lot of women musicians and composers curated into the program, like Kelariz Keshavarz or the Tehran Festival Wind Ensemble (mostly composed of women instrumentalists and composers). It was refreshing to encounter a festival that is rolling almost annually, truly as an independent festival, independent also from public or private funding and having that kind of a position. Let's not forget that is not even a choice in terms of independence but a fact. So, it is a very different way of how new Iranian and international music is consumed. In Cairo, like in Iran, it feels that new music is celebrated by the whole community. It's an intuitive process of exchange and learning. The way I experienced the Tehran Contemporary Music Festival was that it felt to me more curious to listen and to engage, but also to survive socially and culturally, also politically speaking. I feel however that with our work we, too, managed to shift the Donaueschinger Musiktage in how we engage with international composers. The festival needs to stop talking about the programming element of diversity, and rather engage with the work itself, the musical traditions, different experimentations, and simply the works of composers whose work is also a reality, politically and socially speaking.

DY: I think the shift is happening. I think that especially with those certain organizations, who have had the luxury to talk about diversity a little early on, so after a few additions they have nowhere to go but to go deeper. I feel there is a very healthy social shift as well taking place in recent years. I'm also willing to shift my ideas too, but sometimes I feel when people only focus on radical revolution, they are homing in towards anger and rage only. I do hear very much when people are like »that it's not my job to teach you how to do your job«. I do hear that, and I know what I'm saying sounds controversial. Anger and rage are powerful to reckon with. After that phase, I start to think to myself, if all is silent, who will do the heavy lifting. Listening is key, so is communicating. I think there needs to be a lot more work to be done with communicating and teaching at a pedagogical level. And who are the people doing that job then? I'm also weary with ›down with all the old system, to come anew‹ – because personally I have seen so many revolutionary failures, that I don't have enough confidence to say that it would work. Because what happens is that you're just suppressing the other part. Who said I cannot love Helmut Lachenmann and at the same time be a spokesperson for other practices? Lachenmann is one of my favorite composers. Oral tradition has much rigor as Lachenmann's practices, if not more. We have to create that space for people to allow people to co-exist in that newfound space. Because those spaces should not be exclusive. Having said all that, I cannot stress enough that space has to be rooted in rigorous and thorough research.

KM: I agree, but to me, this also has to do with the fact that there is a bit of ignorance in terms of what has been happening all over the world. This kind of exchange of ideas has already happened in the 1950s, 60s and 70s. I am thinking here of the Shiraz Arts Festival, which took place from 1967 to 1977 in Shiraz, Iran. Together with curator Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, I have worked with the curator Vali Mahlouji who has presented very long and in-depth research about that festival at SAVVY Contemporary in Berlin. That is one example of the exchange of ideas, a flow of information and experimentation that was taking place in Iran creating a space of conversion in a very particular time. The idea of this kind of a festival and exchange, where you would find the works of many international artists, like Iannis Xenakis, Krzysztof Penderecki, or Karlheinz Stockhausen, is what the West mostly knows the festival for is necessary to remember. But Mahlouji reminds us that what has been forgotten is the underlying violence linked to coloniality and how affluence and modernity is missing a chapter. The political and post-colonial urgency is to remember that the festival also invited artists such as Ravi Shankar, Tadeusz Kantor, Max Roach and Abbey Lincoln and many others. So, this kind of openness to form has been already done, and these kinds of conversations that have brought artists together have happened. I do not see that one has to exclude the others. These, to me, are examples where knowledge has been already in motion. And maybe, when we are talking about radical shift and change in 2021, we're not acknowledging the work of so many intellectuals, composers, artists who have already done that independently of the institution? Sometimes I feel when we are shifting these kinds of conversations about racial shifts, we are ignoring what has already happened.

DY: Ignoring in what way?

KM: I guess by saying that the problem of diversity is the problem of today alone, we are sort of ignoring that a lot of collaboration and diverse conversations have already happened. This maybe shifts us towards thinking about different types of movements and migration, of people versus institutions.

DY: Yes, I also think about that and about the history of so many instruments, which to me is reflective of how human movements happened. You can actually trace most of the colonial tradings, and those in a pre-colonial time too, when we look into instruments. In a way, the sound of the instruments manifests the marks and vestiges of massive human movements throughout the ages. We also must acknowledge the different forms of what classical music or new music could or should be. So how can we think a little bit bigger and not reproduce these categories even further?

Born and raised in Shanghai, China, and currently based in New York City, **Du Yun** is a composer, performer and an advocator who works at the intersection of opera, orchestral, theatre, cabaret, musical, oral tradition, public performances, electronics, visual arts, and noise. Her body of work is championed by some of today's finest performing groups and organizations around the world. Du Yun is Professor of Composition at the Peabody Institute and distinguished visiting professor at the Shanghai Conservatory of Music.

A community champion, Du Yun was a founding member and now a board member of the International Contemporary Ensemble; served as the artistic director of MATA Festival of New York City; conceived the Pan Asia Sounding Festival (National Sawdust); and founded *FutureTradition*, a global initiative that builds cross-regional collaborations from the ground up. In 2018, Du Yun was named one of 38 ›Great Immigrants‹ by the Carnegie Foundation, and in 2019 the Beijing Music Festival named her ›Artist of the Year‹. The Asia Society Hong Kong honored her for her contribution in the field of performing arts in 2021.

Kamila Metwaly is a music journalist, electronic musician and a curator based between Berlin and Cairo. Metwaly founded an independent arts and culture publication in Egypt and worked in radio and the independent film scene, maintaining a strong presence in Cairo's cultural and activist scenes for many years. In 2017, Metwaly joined SAVVY Contemporary where she is currently curating the sound project, *Untraining the Ear* listening sessions. She has been involved with various sound-based exhibition projects in the space, including *What Has All This Got To Do With Coconuts And Rice? A Listening Exhibition On José Maceda*; *We Have Delivered Ourselves From The Tonal – Of, With, Towards On Julius Eastman*;

and has co-curated a retrospective exhibition *The Dog Done Gone Deaf: Exploring The Sonic Cosmologies Of Halim El-Dabh* with Bonaventure Ndikung in the Dak'Art Biennale in Senegal (2018). She has been appointed head curator for the 2022 edition of MaerzMusik Festival – Festival for Time Issues.



A Parallel Universe

A playlist by Cedrik Fermont

Cedrik Fermont curated a playlist with unknown music you must have heard.

»I want this playlist to not only be a journey through time and place but also through genres and sometimes transnational or transcontinental collaborations. You will hear pieces that seem to be purely abstract, others politically engaged, others purely experimental by the time they were composed and that maybe sound outdated today, and some that I included for personal reasons, composers that remained unknown or only known in a small part of the world and passed away too quickly. My aim was also to find the relations, themes, similarities that can connect these pieces together. This selection doesn't have to be read from track number one down to the last composition, there is no hierarchy and multiple connections can be organized but I tried to create a list like a mix. There are links between some of the works that can be easily established, others are possibly not so obvious, but I hope you will discover them.«

With tracks and pieces by: Sophia Gubaidulina, Natela Svanidze, Mireille Chamass-Kyrou, Luo Jing Jing, Graciela Paraskevaídis, Mladen Milićević, Sikiru Adepoju, José Maceda, Victor Gama, Gülce Özen Gürkan, Sukitoo o Namau, Akin / Noisesteve / Anchi / DJ Rex, Noise In Yangon, Isuru Kumarasinghe, Raven Chacon & Du Yun, Slamet Abdul Sjukur, Ernst Reijseger with Mola Sylla and Serigne C.M. Gueye, Susan Frykberg, Duo Moment, Ruben Abrahamyan, Donika Rudi, Hasnizam Abdul Wahid, Zad Moultaqa, Irina Escalante-Chernova, The International Nothing, Hasan Hujairi, Jamilia Jazylbekova, Pak Yan Lau, Ram Nath, Sonic Writing & Soundings, FEN, Okkyung Lee, Writhe / Vunhattan / ThaoNO.



Listen to the playlist:
www.van-ouernational.com/cedrik

Cedrik Fermont is a Berlin-based Belgian-Congolese composer, musician, mastering engineer, author, radio host, concert organiser, independent researcher and label manager (at Syrphe) who operates in the field of noise, electronic and experimental music since 1989. His compositions and installations vary from sound art and electroacoustic to noise, to industrial to more conventional ›dance‹ music such as electronica or acid and so on. He has toured extensively in Asia, the Middle East, Africa, Europe and North America, and his main research focuses on electronic, electroacoustic, experimental and noise music from Asia and Africa.



The Omnibus Ensemble – A Revival in Uzbekistan

Lucille Lisack

How does ›collective composing‹ work? What follows identity deprivation? How can a fair dialogue be established? The Omnibus Ensemble provides answers.

Tashkent, Summer 2008. During my first visit to Uzbekistan, I find that the musical landscape of the Uzbek capital is much more diverse than European ›world music‹ discs devoted to this Central Asian country might lead you to believe. *Shashmaqom*, a music from the heart of Central Asia, present mainly in Tajikistan and Uzbekistan, based on a modal system and ostinato rhythms¹, much studied and recorded by ethnomusicologists and soon to be listed as cultural heritage by UNESCO, rubs shoulders with symphony orchestras interpreting Western classical composers as well as the Soviet repertoire; there is also the omnipresent *Estrada*, the famous pop music inherited from the Soviet era and paradoxically used by the independent government as identity propaganda for the new Uzbek state.² The underground rock scene, after a moment of glory, is in a period of decline; hip-hop seduces some of the urban youth, and Latin-American social dances are making a shy appearance. Yet, when I'm told of a ›contemporary‹ music ensemble, I find it hard to imagine what that could mean here.

And so, in September 2008, I enter the foyer of the Ilkhom Theater, a small independent theater where the Omnibus Ensemble is rehearsing. Artyom Kim, composer and founding director of the ensemble, is the theater's musical director. He introduces me to the ensemble: since its foundation in 2004, its goal has been to play ›what has never been played‹ in Tashkent. A very eclectic program, symbolized in the ensemble's very name, Omnibus – ›for everyone‹. The mission of this omnibus is to initiate the audiences of Tashkent into the Western repertoire of the 20th and 21st centuries and to create a new Uzbek music to take over from the Soviet repertoire, which fell into oblivion when the USSR was dismantled.

But first, let's go back in time. Shortly after the Bolshevik Revolution of 1917, the republics of Central Asia were integrated into the USSR. In terms of musical creation, the Soviet Union's cultural policy was to build a national repertoire for each republic. Russian composers came to teach in Uzbekistan; Uzbek students went to study

in Moscow and Leningrad. Thus, the first Uzbek works written in European forms were born: operas recounting the lives of Central Asia's historical figures, symphonies based on local melodies, concertos for Uzbek instruments – all written in the tonal or modal language similar to the language of European romantic music. In the 1920s and 1930s, a few avant-garde composers, like Nikolai Roslavets, came to Tashkent, but the Soviet aesthetic dominated the post-war years. After the years of the Khrushchev Thaw (the mid-1950s to the mid-1960s), atonality and the experiments of composers in Western Europe and America became known in the large urban centers of Soviet Russia, but in Tashkent only a few people knew these techniques.

Among those few, the Yanov-Yanovsky family has played a central role in Tashkent's musical life. Felix Yanov-Yanovsky, a composer, and Nataliya Yanov-Yanovskaya, a musicologist, were teachers at the conservatory of Tashkent. Their son, Dmitri Yanov-Yanovsky, who is also a composer, began his brilliant career in the 1980s and 90s, winning competitions in Uzbekistan and Russia, as well as in France, Switzerland and the United States. He taught at the Conservatory of Tashkent from 1996 to 2006 and worked with the Ilkhom Theater, for which he and his students composed numerous scores. In 1996, with Mark Weil, the theater's director, he founded the contemporary music festival *Ilkhom-XX*, which was held for ten years, first at the Ilkhom Theater, then at the National Conservatory of Tashkent. Thanks to his international contacts, Dmitri Yanov-Yanovsky was able to invite the biggest names in international music to Tashkent. He attracted the attention of George Soros's Open Society Foundation, one of the main NGOs working toward opening and >democratizing< the former Soviet republics. At first glance, the creation of experimental music seems quite far removed from the humanitarian objectives of the Open Society Foundation; yet this festival, which welcomed foreign influence, came at a moment when the government of Uzbekistan was launching the national identity policies that would become a true retreat into ethnic identity in the 2000s. Already regarded with suspicion because it went against the country's official political priorities, when the festival became the Soros Foundation's main cultural project, the government's distrust of it increased. It was finally shut down in 2006, when the Uzbek regime took a decisive turn toward a nationalist dictatorship and cut off outside influences.

However, the ten-year period of the festival left its mark on a whole generation of young composers and musicians in Tashkent. Among them is Artyom Kim, who finished his composition course under Dmitri Yanov-Yanovsky at the Conservatory in 2001. Kim appeared in the festival as a performer, conductor, and composer, and he also wrote scores for the Ilkhom Theater. In 2004, wanting to establish a lasting experimental music scene in Tashkent, he founded the Omnibus contemporary music ensemble with fellow composer Jakhongir Shukur and the oboist Sukhrob Nazimov. The following year, they organized the first edition of their composition masterclass, *Omnibus Laboratorium*, which has continued each year with visiting professors from Europe and the Americas. In this way, the directors of the Omnibus Ensemble hope to create a local repertoire that will represent Uzbekistan on the international stages of contemporary music.



Omnibus Ensemble rehearsing

The desire to create a specifically Uzbek contemporary repertoire does not mean abandoning the country's musical traditions. The Omnibus Ensemble does serious work on *Shashmaqom* with the musician Abror Zufarov. The ensemble members with a background in Western classical music learn to play this repertoire on their European instruments (violin, viola, cello, double bass), while Kim and Shukur render the untempered intervals and ornaments in precise notation. The way the ensemble works with the traditional repertoire calls some of the habitual practices of Western music as we know it today into question, in particular the form of the public concert, which has been an institution in Europe since the 18th century, with the figure of the composer as solitary creator.

The project the Omnibus Ensemble will present at the Donaueschinger Musiktage in October exemplifies these reflections on our musical practices. In recent years, Kim has developed a process of collective composition or ›collective composing‹. This method can be applied to the performance of works already written; in this case, the goal is for each musician to feel as if he or she has written the piece they are playing. This is achieved through intuitive, non-verbal communication created through synchronized breathing exercises, meditation, and other principles borrowed from the Central Asian Sufi tradition. But it is through the collective writing of a new piece that the method is most fully realized.

For the Donaueschinger Musiktage, the Omnibus Ensemble is working with four composers: from China (Qin Yi), Thailand (Piyawat Louilarpprasert), Turkey (Onur Dülger) and Bahrain (Hasan Hujairi). Ordinarily the composers would meet in Tashkent for two work sessions with the musicians: during the first, the group would create musical material for the composers to use to write the first version of their pieces;

the pieces would then be revised with the musicians during the second visit. Unfortunately, the pandemic had other ideas. But Artyom Kim takes it all in his stride. »Of course, working remotely is an obstacle,« he says. »But it forced us to find a method of remote ›collective composing‹.« Without the ability to do practice exercises together in the same place, unable to live together for the several days of the composers' visit, the collective doesn't form as quickly, and the communication that can be established almost instantly in direct interaction now requires multiple exchanges of email and sound material. Kim sees these conditions as an opportunity to really observe the details of the collective emerge, almost in slow motion.

To begin the collaboration, each composer sent the Omnibus Ensemble something from their imaginative world, some fragment that could spark the musicians' creativity, along with a few words of explanation. The idea is for each composer to draw from their intimate memories, the inner worlds shaped by the first sounds they heard. Thus, Onur Dülger sent some ornamental figures from Turkish carpets. Each musician created an improvisation inspired by the material, which they recorded and sent back. From the files sent to him, Dülger chose the material he wanted to work with and returned to the musicians with more detailed instructions. Little by little, the field of possibilities narrowed; a mutual direction emerged from the exchanges between the musicians and the composer. Piyawat Louilarpprasert sent traditional Thai music, offering each musician a different excerpt. The musicians were inspired by the sound of Thai instruments, and tried to reproduce the timbres, scales and melodic contours – sometimes by modifying or preparing their own instruments – for instance, introducing a sheet of paper between the strings of a violin, or adding an element between the sections of an oboe.

The composition technique of imitating sounds from a different musical culture is not a recent invention – it has been used throughout the history of music, particularly in the 20th and 21st centuries. In the Soviet Union, these imitation practices have been marked by 70 years of musical policy looking to create a fusion of the European classical tradition and the tradition of the ›Soviet East‹. Asian monody was thus harmonized in tonal or modal language, and Soviet composers freely imitated the sound of local instruments with the instruments of the symphony orchestra. But the Omnibus Ensemble takes its inspiration mainly from other imitation practices, especially from European experimental music and from techniques used in the Far East: Toru Takemitsu in Japan, and Isang Yun in South Korea, have sought to use European instruments to create the sounds of the Japanese flute, the *shakuhachi*, and the Korean oboe, the *piri*.

Above all, it is the collaborative nature of the Omnibus Ensemble's approach that brings new life to this technique. The musicians appropriate musical elements as they understand them and reformulate them on their own instruments – which are not all European instruments. Here again, Omnibus is innovative in disrupting dialogues that only seemed to be taking place between Western instruments and instruments outside this tradition. Omnibus makes the West a true partner in this

dialogue, a center that speaks with the periphery. The ensemble is made up of European and Uzbek instruments, and they are all in conversation with the musical traditions of the composers on the project: sato/ tanbur (a long-necked Uzbek lute that can be played with a bow or plucked), chang (an Uzbek cymbalom), oboe and string quartet. There is also a microtonal synthesizer, for playing microtones that resonate with untempered scales.

Remote exchange has become the place where composers and musicians negotiate which direction to take, where they define their sound; they work toward a common goal through a chain of words, sound material and visuals. The irony of fate has placed communication technologies at the heart of this remote collective work; the collective composition becomes a reflection on technology. To involve the musician in the creation of a piece is to deny him the simplistic role of one who executes a part that has already been written; it is to seek in him that which no machine can imitate, the capacity to create something new, in and through the collective formed by the musicians and the composer. The Omnibus ensemble has embarked on this path, creating a dialogue between different musical ›Orient‹ that redraws the borders of contemporary music and its centers.

Translated from French by Rose Gowen

-
- 1 Levin, Theodore (1996): *The Hundred Thousand Fools of God. Musical Travels in Central Asia (and Queens, New York)*, Indiana University Press, Bloomington/ Indianapolis
 - 2 Klenke, Kerstin (2019): *The Sound State of Uzbekistan. Popular Music and Politics in the Karimov Era*, Routledge, London / New York

Lucille Lisack is an ethnomusicologist and specialist in Central Asian music. She has devoted her research to recent Uzbek musical creation and has published a book and several articles on the subject.



In the Wake – A Conversation with Memory Biwa and Robert Machiri

Dahlia Borsche

Memory Biwa and Robert Machiri on their collaborative work with sound archives, locating between past and future, cultural appropriation, and their connection to Cape Town.

Memory Biwa and Robert Machiri met me for a Zoom conversation in early July 2021 to talk about their work, their relationship to history, embodied knowledge, and the imagination of futures through listening to sound. They were awarded a DAAD Artists-in-Berlin fellowship for their project, *Listening At Pungwe*, in 2021. Due to ongoing travel restrictions related to the COVID-19 pandemic, Machiri is stuck in Johannesburg in South Africa, where he lives and works. Biwa, based in Namibia, was already able to travel to Germany where she was hosted at Schloss Solitude in Stuttgart during the time of the interview. Together, Memory Biwa and Robert Machiri were invited for a stay at Solitude to dig into the archives of the Donaueschinger Musiktage. The festival commissioned *Listening At Pungwe* to develop a piece with the archival material for the festival's 100th birthday.

Biwa and Machiri are not only from different countries, but also from different practices and disciplines. Biwa works as a historian, mainly combining memory performance studies with archival theories. Machiri, originally from Zimbabwe, but based in Johannesburg, works as an interdisciplinary artist and curator. As *Listening At Pungwe*, both artists merge African sounds, field recordings, records, as well as contemporary art discourses and spaces into participatory public platforms. We started our conversation by discovering how the two met and now manage to develop their collaborative practice despite the geographical and disciplinary distance.

Memory Biwa: I am busy trying to ›untrain‹ myself as a historian, with the historian's approach to archives and documents. When I started researching on Namibia, I was interested in looking at the colonial war, the period 1903-08. There was such a lull in the public domain about this particular period, which was a catastrophe because it changed the entire landscape, changed the people's economy. It changed migration routes from rural area to urban areas; it changed how people worked,

what kind of jobs they had, and brought about a fundamental shift in people's economy, political, social and all of that.

To find out more about this period I had to consult the archives, but most of the documentation on the Namibian colonial period, especially the early period, is written in German. And not just any German, but the old German script. I can't read German and all of it would have been a second re-reading. I went to Cape Town where the archives were in English, so I was able to at least read the documents in these archives. I read old newspapers and other papers – but it was always indirect information, right? How did it impact the place where I was from, the place where my parents grew up, my grandparents, people I knew, families? It wasn't satisfying and the most logical thing was to conduct oral history, because it's the counter way to working on archives.

When I was younger, we had festivals in various villages. People used to dress up and they used to re-enact how they fought against the Germans at these particular sites in southern Namibia. I started collecting oral history interviews and was interested in the differences and the dislocation between the written documents that I had read and aural history. It was a different form. It was embodied. It had different gestures. The body was part of history. It was part of how people were remembering their lives, remembering the way they lived – even the way people dressed, how that related to the songs they sang, the stories they told. It's a different kind of reading history.

This got me thinking about sound recording and about aural history in general. I was looking for alternative historical knowledge production, a different epistemology, a different knowledge system. How do people claim space and land through songs, through embodiment, through re-enactment?

That's around the time I met Robert Machiri. I was doing post-doctoral research at the University of Cape Town and part of a Sound Studies group with various people. I was researching these recordings from Namibia in the 1950s, thinking about how to enter knowledge of sound, of language through a different paradigm. The recordings were collected at different mission stations in central Namibia in the 1950s and framed as a >linguistic archive<. I was mainly interested in the people who were recorded. These people were expressing life in Namibia very viscerally, as if you were sitting with them in the room.

I also listened to this archive with my family, with my parents and with my sisters and my cousins. And they were able to even tell me things or pick up on things that I didn't even hear or understand, especially my parents. And for me, that was interesting, not only intergenerationally, but being in a space and being with people who listen differently to the nuances in the language, nuances in the tones.



Memory Biwa

Robert was also in Cape Town at this time. I lived in this neighborhood called Observatory, and Woodstock. On the occasion of a festival in Observatory, we met and we started speaking about our work. We started talking about aurality and how music is transferred through various instruments and the translation of, and thinking about, indigenous music, voice, and then thinking about other forms of instrumentation, phonograph, DJing, turntables, all these different things. That was what sparked our general discussion.

Robert Machiri: I think 2014/15, there was an echo that was already there between what I was doing in Jo'burg and Mem's work. My background is mainly painting and drawing which I continued with, having studied in Zimbabwe, those very basic art modalities, media like painting and sculpture.

I had been practicing as an artist here and there, but I was finding myself in different cultural things that were happening in Jo'burg that would extend beyond just being a visual artist; music was one of them. Music is something that I've had an interest in ever since childhood. Mostly, in listening to music and consuming music. Around 2013/14 I started exploring all these other ideas, like making gatherings and making events with music, with people, collaborating with people. In that period, a lot of sporadic, experimental movements and bands were happening around Jo'burg. And we would work with these people, either organizing events or parties or some stuff like underground movements that were forming with people in the culture area in general.



Robert Machiri

So, yes, there was an echo that was happening then between what I was doing here and what was happening Cape Town, because people that I would meet here in Jo'burg knew people that were in Cape Town. There has always been this connection and that's when Memory's name came up. I think the connection to history comes through my interest in collecting music, collecting so-called ›indigenous‹ or ›traditional‹ music and this very deliberate focus on the mbira. By the time we finally met in Cape Town and sat and had a conversation, it was a continuation of that.

I said, »Ok this is what you do. This is what you are about. I heard that you have an interest in sound libraries, archives, history and so forth. You use performance and organizing people and the public...« The conversation took off from there, through this idea of organizing people and the public together, for listening basically.

Our collaboration is organically something that gathers itself through the idea of listening. My interest in music is in collecting and listening to it more than it is about making, listening is as a way of thinking in itself, so that's how we started this *Listening to a Listening* project and then everything extended from there.

MB: I would like to add something about the event. I was talking about wanting to ›untrain‹ myself because the tools that I'm using as a historian to do work are not enough somehow. When I saw Rob's event in Johannesburg, I was blown away because I was trying to look at sound recordings in a particular way, and Robert was already doing what I thought was the next leap. This idea that I had of taking things outside and creating different platforms and creating different media is

already happening. He was already resonating with archives around them and making, remaking things through the visual, through performances.

Dahlia Borsche: I see – and this is something that still characterizes your performances to this day. They are not only about resonating with and remaking archives, but Pungwe settings seem to be immersive gatherings without a stage-audience division, aiming at collectivity, a collective experience. How does the name, Pungwe (>vigil< in Shona), relate to that idea of creating space? I would love to hear more about the meaning of wakefulness in the context of your performances.

RM: The Pungwe idea is a universal concept that you find in many cultures, this idea of the wake, which is mostly rooted in rituals, in myths, in religious events and themes. But this particular one, this Pungwe, it is a narrative which was popular or arrived at through the liberation struggle in Zimbabwe, because during this liberation struggle these wakes were very important for bringing people together, for spirituality, and for the consultation of ancestors. There is this idea of a space of history making, of documentation, but also this military literature being produced through music, through stories, through dancing, like making a moment in our spiritual history in Shona. Pungwe is a particular place in the history of spiritual music in Zimbabwe.

A lot of stories come out of there, whether it was about creating secret sort of silos where the so-called comrades during that time, the soldiers, would strategize or create secret missions within these gatherings with music and so forth. You have songs that are also organically composed in order to disguise information, to disguise certain statements against the colonial regime. All of this is what we draw from in order to come up with this idea of Pungwe.

It's not a formal study that we were doing, but it was something that we lived with. We grew up hearing about it, so we just took it and we used it as a concept to think about space and Jo'burg. When I started this whole Pungwe thing in 2014 with a colleague of mine, it was just about creating these alternative spaces where people would fluidly come. It's like looking for a liberatory space away from this cultural hegemony, like owners of spaces, bars, theaters and all that – we're doing this independently. It started like this and then it continued as a whole project that we, me and Memory, continued to work with.

MB: I just want to take up the story of a wake in southern Africa. Even where I'm from, southern Namibia, a wake is a place where you go to if somebody is about to be buried and you retell their genealogy and you connect their life-world to the people around. A wake is a place of strengthening. It is there to strengthen people, to carry on the legacy of the person who is passed on, but also to connect the person who has passed to the people who are there, who are living.

We would sing throughout the night until the morning, basically comforting the body or being with the body. It's a communion between the person that has just passed on and the living. And in historical Namibia, the wake serves a very important purpose because a lot of heroes who, especially during the German time, fled to other countries, and their bodies were sometimes brought back. It was in this burial moment or in this having a wake that people were able to connect to past histories that were kind of underground or not allowed to be in the public domain. Funerals were the only places where people would gather, cemeteries or funerals, because these were places where people were allowed to gather. It is these places where people were not only connecting family histories, community histories, but also resisting, thinking about strategies to resist against white, capital patriarchy, all this domination. These wakes became those sacred spaces.

DB: That's very interesting. Is this also something that you are looking for in the sound material you are selecting for your sound work, old stories, and narratives? In general, I would be interested in the sources you are working with, the sound material. Do you record yourself? Do you mainly work with archival material?

RM: There is a very tangible collection of sounds, of sources. But I think we are mainly looking for a fluxus of meaning, a sonicity that is not found in conventional spaces of knowledge. It's like looking outside the formal conventions of what sound is. How do you process, how do you listen to mbira? How do you process mbira outside this ethnographic viewpoint? How do you think of these archival soundings outside the anthropological or the colonial idea? How do you think of the people in archives outside the object itself, the archival object in itself? How can you listen; how can you process that sound or even document it?

Even when I make music myself and use it, it's also the question, how do you place it outside? How do you place it in the contemporary space? So yes, there are archival sounds, there are instruments, there are field recordings, but there's always this urge to find a way to describe them outside. Do you call it traditional indigenous music, like pre-modern sound? And why would you place it in that context?

That's how I would describe the sound and even capture the idea of sound beyond the auditory idea. It's something that I think tips into other scientific ideas, meaning and philosophies. When you think about knowledge from the so-called Global South, it's spirituality. It's a particular type of science that is being done to unpack sonicity in itself, like psychology gives you that. In our language systems there is a particular way in which breathing relates to spirit, breathing and spirit intertwine and are related to sound and echo, reverberation, and language.

So yeah, that's where the sound is coming from. And this is all being assisted by the idea of this non-disciplinary way of working. I work with images, I work with the public as a medium, there is not one thing.

MB: I like what you were saying about breath and language. In all our languages you constantly have to breathe in and breathe out, and your body becomes this chamber. You are inside your throat and your ears, and your head becomes this entire chamber, so when you play an instrument, what people are hearing is only a fraction of how it makes you feel because your body becomes the resonator.

When we thought about sound, this was our basis, we were speaking about our bodies, thinking about our language and how it resonates with us. A lot of the work is really subjective and connected to our life, our worlds, our cosmology, the way we think about language, about instruments. Even if you look at our instruments, our instruments are also resonators. The bow is a resonator. The mbira has resonators on it.

A lot of the music that we play obviously comes from this archive that I was looking at from the 1950s, but it's not really about the archive. Let's say it's about either the languages that you hear in the archive, the stories, the sound, and how we connect those with other recordings we find somewhere else. That's our method.

DB: One of the specifics of recorded sound is that it becomes portable, transferable to another context. Recorded voices and instruments are cut off from their original sounding body and embedded somewhere else. What is your take on this de- and recontextualization in your work?

MB: We are trying to move away from thinking about the disembodied voice through using different kinds of machines and accentuating those voices again. I give you an example: for Julius Eastman's piece *Regginigger: A Play on Eastman's Wor(l)ds of Divinity* – we did a show at SAVVY Contemporary in 2018, it was on Julius Eastman – we wanted to centralize Eastman's voice, because we thought his voice actually carries everything that he does. When we listened to Eastman's voice, his voice was larger than life, that it could only be played on a large number of phonographs to actually bring his voice into that space. The disembodied voice embodied again through the machines and through the form of the media that we're using. This idea of something being invisible, like Eastman being this invisible person, made invisible even in the history of electronic music, but when he's played on particular kinds of instruments, his own voice actually portrays the largeness, the largesse of who he is. And Robert is a master in splicing and cutting tape.

RM: I think it's the power of ›détournement‹. I think it's one way speaking of information technology or information in general. I think any instrument humans ever created is about finding and taking something, bringing it to another person and extend it, shape, or steal it even more so.

This is an idea that we have developed interest in, whether it's true materiality or just theory. How do you take something that is created, that you hear, and transform it into pictures, in a different form? It has been about moving and re-engineering this theory to find some kind of liberating tool.

MB: I like this idea of ›stealing‹ it. That's what we were doing as kids, when we used to record from the radio. We used to steal the sound from the radio and play it back. It is a form of stealing, but it is also a form of empowering ourselves, because we couldn't afford it otherwise.

RM: Yeah, right. It is about remix and all of those things, appropriation, cultural appropriation, that's what we constantly do, especially in our live sets.

DB: Going back to your initial statements about the old stories, the oral history in the recordings, I would like to ask in another way, how you connect history to the very presence of sound? The fluidity of sound, the ephemeral and the transient, is contrary to the static character of sound recordings. Sound recordings are only fragments of the recorded moment, not only because of early recording techniques. Hence, archives are collections of materialistic sound fragments. How can you retrace history with these fragile fragments?

MB: I think it's futile to think about an original moment to be able to retrace. Because as you said, that's the tension with recording. It has already happened. That original is past. And perhaps it wasn't even recorded to its fidelity, maybe things are missing due to the equipment and so forth. So there's that tension of listening back, but also thinking about how that's part of a future moment.

Our step is more thinking about the future. When we create, we create something new and we're trying to go. For us it's not about nostalgically tracing histories. This tension is also multidirectional, the past and the future are always in conversation. Thinking about the future is what we're more interested in. Even what the technologies allow is to be something new.

RM: I remember having this conversation with an archivist. She was digitizing all the material for the archive. I asked her, what is she going to do with all these things? There's always this thing of protecting the artefacts, right? And there is a thing about time and archives. The time on this archive will exceed the amount of time that this lady is going to be on this earth, so what is she going to do with all of it? Is she going to listen at all? And then what?

I was realizing that an archive is just a political monument; it's just holding onto something. I think that's why people keep passing them on, is because of that power. You personally feel like you can pass this power to someone. It's this concept, this idea, this theory of ownership.

I think there's a connection between how invention and technology become just a power modality, how the technology of being able to grab something is just a power thing. Like you said, there is always a lot missing. If you look at the earliest recordings, they are not telling the truth about how it really was. And then it is all about that question: what is truth and what is not?

That's why I spoke about the fluxus. I would like to turn archives into sound libraries. A place where you can walk in, take something, or listen to something and then walk out. Rather than this kind of power thing.

DB: Right, in the way they are curated and made accessible, all these sound archives are about manifesting a specific canon or a specific cultural heritage, which is nothing but a power game.

MB: The other day we were talking to an archivist here at Schloss Solitude. Some of the fellows here are thinking about sound archives and working with sound archives, particularly from Namibia. And the archivist was saying, »If we create new archives, where are we going to put them?« She was so concerned about where this thing is going to go, and I just thought, »Oh yes, here goes an archivist again, so worried about this idea of storage, of placing it somewhere, so that it's not just going to be left on the internet, roaming around a bit.« But I think that would be fine, because then it creates different avenues, different access points.

DB: Yes, archiving is a science in itself. Archivists are concerned with the right storage, the right temperature, the right categorization, the right names, and boxes for things. It's an immensely detailed structure for the sake of preserving the artefacts. Unfortunately, this is often closely connected to a specific essentialist idea of history. Another problem I see with sound archives – especially in Germany, thinking of Phonogrammarchiv, Lautarchiv, etc. – is where and how they were collected. Maybe you can tell me a bit about how you deal with the ethical side of archives and if you find the same problems in the landscape of sound archives in southern Africa?

MB: The way we enter archives is thinking about the connections of archives and the taking of human remains and sacred objects, because they arrived in Europe in the same way. Human bodies were collected alongside the recordings, alongside sacred objects. The same collecting is happening in the region amongst museums and universities, like the university that Robert was at, Rhodes University, Makhanda, in the Eastern Cape Province of South Africa. Rhodes has a very significant collection of recordings and sound from the entire region, and I think even as far as East Africa, and we have the same issues here. If you look at the history of collecting that we have to deal with, even in southern Africa, there's that colonial history. But then there's also the other history that we are very interested in. A lot of artists during the apartheid time, who couldn't necessarily record the kinds of songs they wanted to record, recorded it through migrating to European countries. Most of their records can be found here. So that's the other aspect of it as well. If we think about musicians like Jackson Kaujeua or Stella Chiweshe.

There are those kinds of recording histories that we are also interested in, not just the colonial and unethical ones, but also the later ones, which were also unethical in terms of politics that was happening in the country where people couldn't

actually reproduce music and sound. And where those archives have ended up, where those collections went. And then also the politics of these new releases in the present day, you find all these companies releasing African music again or re-releasing music from the world. We're thinking about copyright, thinking about how a lot of these musicians passed away as paupers. And now this music is out here. They call it field recordings. These are all issues that accumulate from the unethical collections during the colonial period.

DB: So, you are dealing with an even broader horizon of ethical issues. Connected to these issues, I read your practice also as a contribution to the (de)colonial discourses. In that moment of a global shift, I think it's more important than ever to bring up sounds and voices from other narratives and re-enact narratives in a different way as you do it in your performances. Can you relate to the idea of decolonizing?

RM: Well, I think it's important for us to allow that there are multiple or plural dimensions to the way the work is happening. From that side, for me, I think that's a fair way to look at it. From this side, I don't know if there's any specificity in the way that we think about changing or shifting. I think it's also just doing it. I think it's a fair understanding that most of the work we do is also just humanity practice.

MB: I would agree. That's beautiful, Rob, because a lot of the time our work is boxed in this decolonial frame. You know, as Rob was saying earlier, we are developing space through public, through public coming together, public appreciation through sound. I think that can be seen as deconstructing not only the material that we're working with, but also thinking about space in a particular way. I find it always very problematic, to be frank, to be boxed within the decolonial framework, because it means different things in Germany than it would mean in southern Africa. And I find that it's not specific enough, Rob used a beautiful big word, ›specificity‹. There's much more going on that still needs to be unpacked. And the problem of framing makes it a bit too generic.

DB: That's a really important clarification. It's probably a common failure from the German perspective, so also from my personal perspective, to box things too quickly, especially in this decolonial process. It's good that you remind me and our readers that there is more to it. And that we need to read more carefully, more specifically. Thank you so much for the conversation and the insight into your work!

Listening At Pungwe explores the relationship between the sound of language and the language of sound. We re-imagine the dialectic relationship between recording, translation and the transformation of transnational phonographic cultures by producing curatorial inputs from sound collections and migratory recordings from Southern Africa and beyond. The overall composition of the work gathers its form through an experiential installation and/or performance, at a Pungwe, in an unbounded exploration of aurality. The project has presented lecture performances, exhibitions and installations in Cape Town, Durban, Dakar, Berlin, Marseilles, Lausanne and Perth. And was awarded a grant from New Music South Africa (NMSA), and a fellowship from the Institute of Creative Arts, University of Cape Town in 2016. Prix Ars Electronica gave the project an honorary mention in the category, ›Digital Communities‹, in 2020. Biwa and Machiri are recipients of the 2021 DAAD Artists-in-Berlin program.

Memory Biwa was born in 1979 in Windhoek, Namibia. Her work addresses the histories of colonial war and genocide in Namibia, with a focus on transnational memorial and reparative processes. Biwa's research on oral narratives and performance, as archive, informs notions of subjectivity and the re-centering of alternative epistemologies and imaginaries. Her post-doctoral research on a linguistic-sonic collection staged in 1950s Namibia, expanded into a practice on the aural convergence between voice, instrumentation and forms of technology.

Robert 'Chi' Machiri born in 1978, in Zimbabwe, lives in Johannesburg, South Africa. Machiri is a DJ and hoarder of things, inspired by his music collection and interest in sound-related objects. His work exists at the juncture of two streams of practice; his curatorial concepts and a multi-disciplinary production of artworks that draw on de-colonial discourses that are presented through embodied critique, learning and unlearning, interweaving sound, music and image-making. His current work is presented through a dialectic between object and subject, with inter-medial experiences of sound and image.

Dahlia Borsche is a musicologist and curator. Since the beginning of 2019, she has been head of the Music & Sound department at the DAAD Artists-in-Berlin Program. After various teaching positions (Universities of Cologne, Klagenfurt and Paderborn), her last engagement as a musicologist was at the Chair of Transcultural Musicology at the Humboldt University in Berlin from 2014-2018. She has worked as an organizer, DJ and freelance curator, including most notably at the CTM Festival Berlin, where she first worked in production, then as co-curator of the discourse program.



Centerless – Em'kal Eyongakpa's Sound Installations

Philipp Rhensius

What is the effect of the sound installations *kerakaraka #3-i / m'ó ntai berre* by Em'kal Eyongakpa? And what happens when you put it in today's contexts? A personal approach.

The sound installations *kerakaraka #3-i / m'ó ntai berre* by Em'kal Eyongakpa can leave you overwhelmed. The huge construction of drums, membranophones, tubes, pots, plastic boxes, wooden stakes, branches and tree roots, a typewriter, and especially the way in which they were all interwoven, were a strange sight to behold. I didn't know where to look or what to listen to. I hunted around, trying to find a way to access this creature-like thing as its single parts produced an unfathomable synchronousness of events. The structure was like a language of words that had yet to be invented. I was confused, unsure, but also fascinated to be confronted with something that was initially so enigmatic. I asked myself:

Does this thing exceed my comprehension? My aesthetic senses?
Am I so detached, so alienated from my perceptual abilities? Where is the middle, where are the edges? Do they exist at all? Might I just be asking the wrong questions?

In an essay¹ from 2020, the philosopher Martin Burckhardt writes that our contemporary aesthetic perception is shaped by the central perspective of the 15th century. At that time, a new form of painting was founded, in which the subject is always shown from a single perspective. This had a fundamental effect on the formation of the ego. Since adopting this way of perception, ›successful‹ rendering of a subject has consisted of viewing the world from a certain point of view – and thus arriving at an absolute view of the world.

I think this worldview still dictates how to be in the world. It results in that which is assumed to be common sense but is in fact an artificial separation between subject and object, inside and outside, human being and environment. This separation coexists with the ideal human who declares himself as the center of the world. Once named as the Individual, they emerge on the world stage, to plan, to kill, to domesticate, to command.



untitled, installation view, *B5 Betok/Bijlmer*,
Amsterdam

This entity only ever exists where it can be directly seen, heard, tasted, felt. Depending on the place and time, this world ends at the threshold of the corridor, the next corrugated iron roof, the bars in the window, or at the supermarket checkout, along the garden fence, the car door, or the assembly line. The whole world perceived from the first-person shooter perspective. With this entity, convinced of the absolute world view, the world disintegrated into billions of tiny monads, despite having the look of a smooth, clean, clutter-free user interface. Here, everything is independent, detached from everything else. Everything non-human, animals, machines, plants, biological processes, takes place in obscurity.

I think it is this central perspective view that made me miss the core in Eyongakpa's art. Because it set limits to my perception. One that is programmed to see everything from the limited human perspective. A mode of seeing which has been programmed to observe everything from the limited human perspective. Yet, overcoming this tendency seems to be the very issue at hand.

It was no accident when the installation *kerakaraka #3-i / m'ntai berre'* is described as strange. In his book *The Weird and the Eerie*², Mark Fisher describes strangeness as the sudden existence of something that has originated in another world. It indicates an externality that lies beyond immediate perception, and which, in the age of digital convenience where nothing but the easily digestible is presented, renders people blind. But perhaps not deaf?

If one approaches *kerakaraka* #3-i / *mó ntai berre* with closed eyes and open ears, everything reveals itself here as interconnected. It sounds like an electrically-charged jungle. It ripples and flows, rattles and whirs, clatters and clanks, hums and whispers. Every now and then everything is overlaid by a dense noise, like wind that momentarily plows through and displaces the frequencies of music played outdoors.

The installation is part of *sǒ bàtú*, a series of live installations, kinetic sound sculptures, and processions that has been ongoing since 2017. The name *sǒ bàtú* comes from *Kenyanj*, a language used in the southwestern part of the Republic of Cameroon and translates roughly to ›bathe or cleanse the ear‹. Born in Cameroon, the artist explores ideas related to indigenous knowledge systems, ethnobotany, practices of self-preservation, as well as utopias and dystopias within cultures historically linked to water.

Conceived for the *Centre for Contemporary Art Library* in Lagos, the various components of *kerakaraka* #3-i / *mó ntai berre* are connected to a jumble of cables of various sizes and interlinked with homemade analog polyrhythm generators. The word *kerakarak* means ›sixth finger‹ in *Kenyanj*. In this six-wire instrument, the sixth wire is invariably set in a time signature that is imitated by idiophones using various rhythmic variations from the former Southern Cameroons and the greater Congo Basin. The sounds produced by the membranophones and idiophones are thereby transformed through so-called granular synthesis³, controlled by a live interface Eyongakpa calls *e-MungoWest* #7, which controls the currents in the water-supplied sound sculptures.



untitled intercessions at CCA lagos Library

Eyongakpa's works consist of complex networks fed by ideas from biology and botany, but also rituals and technology. Eyongakpa creates independent ecosystems within each individual work, but there are also relationships between the various installations. For example, *kerakaraka* #3-i / *mó ntai berre* is part of a larger body of work that he is constantly changing and expanding. As an element of the ongoing series, *só bàtú*, it contains fragments from *Tahjwèsè* #3i/ *bariŋ báchókərək* #4, which was shown at The Showroom in London in 2019 and which also used elements from *kerakaraka*.

The *Mohndore* project exhibited in his own art space *Bó Betək* in Amsterdam is also an extension. Some parts of it are in turn part of the *procession* project, in which Eyongakpa cycles through urban spaces on a cargo bicycle. Here, converted oil drums serve as acoustic amplifiers for the polyrhythmic beat generators.

At this fall's festival edition of the Donaueschinger Musiktage, the project will receive another update. Eyongakpa, who holds degrees in plant biology, will calibrate his devices to record and play back sounds from the geophony and biophony that surround the installation site in real time. The cables and objects as well as natural elements such as water and wind will become protagonists and possibly also the beneficiaries of the installation.



untitled, *Mohndore*, *Bó Betək* / *Bijlmer*,
Amsterdam



untitled, procession Isolatorweg, Amsterdam

To really experience Eyongakpa's art and its overwhelming simultaneity of events, it is necessary to shift one's vantage point, out of the first-person shooter perspective and into the bird's-eye view. His work could also be understood as an allegory for the emergence of the term ›anthropocene‹, that geochronological epoch in which humans are declared to be the most important factor influencing the biological and geological processes of the Earth.

The extent of the increasing destruction of the environment, however, has only become clear by zooming out from one's own first-person perspective. Becoming aware of the interconnectedness of all that happens in this world goes hand in hand with ceasing to see oneself as the decisive protagonist in the reality show called ›life‹. Likewise, Eyongakpa's installations reveal themselves when the supposed hierarchy of perception is undermined and all parts are accepted as equal protagonists, when there is no artificial separation between subject and object.

It is this focus on interdependent processes that sets Eyongakpa's works apart. His constructions express a sensitivity to their surroundings and react to biological and atmospheric changes, setting themselves in contrast to work which is trapped in the corset of perpetual reference to the ego, so well suited to the ideology of individuality.

›Power‹, in many places in this world, means above all making things as simple as possible: Music, movies, TV, art, all of it reaches people today often in the form of a perfect, finished product, sorted by functionality. The individualization of

consumption is perhaps the most visible sign of the fragmentation of a world in which all efforts are made to give the impression that everything is independent of everything else.

Eyongakpa's installations allow the interior to appear from the viewpoint of an exterior, a viewpoint that transcends the human perspective. In a sense, they tell of a future in which the boundaries between material and non-material things and processes have disappeared. A future in which the entity that once ignored its supposedly invisible surroundings, now coexists and collaborates with all other things, always having the entire global playing field at hand instead of having to divide it into pieces it for fear of being overwhelmed.

Translated from German by Meredith Nicoll

-
- 1 Burckhardt, Martin (2019): »Bild und Zahl: Subjektconstitution, Zentralperspektive und Gesellschaftsprojektor«, in: *Lettre International*, p. 126
 - 2 Fisher, Mark (2017): *The Weird and the Eerie*. Critica Diabolus.
 - 3 Granular synthesis is a method used by some synthesizers and programs to create synthetic sounds. Grains are very short digital sound fragments, usually less than 50 milliseconds in length. If this duration is exceeded, the listener can be able to recognise the fragment as an independent sound event. https://en.wikipedia.org/wiki/Granular_synthesis

Philipp Rhensius is an author, musician, sociologist, musicologist and curator of Norient, living in Berlin. His work is driven by the idea that the absence of chains is the first step towards emancipation. In his music projects (Kl.ne, aphtc, Alienationst) he intertwines sonic fiction with sardonic poetry, queer theory and visceral sound. He recently performed his music at the Venice Art Biennale or at the Palazzo delle Esposizioni in Rome. His essays and articles appear in Taz, Neue Zürcher Zeitung, WOZ and various anthologies. He runs the music label Arcane Patterns and produces a monthly podcast on Noods Radio.



More Powerful Than Mere Essentials – Composer Nima Atrkar Rowshan Franziska Buhre

What is contemporary music from Iran? What historical developments is it based on? The answers are provided by the music of the composer Nima Atrkar Rowshan.

Born in 1985 in the Iranian province of Gilan, composer Nima Atrkar Rowshan's music is now performed in many cities across Iran. The commissions he has received from Iranian musicians and ensembles have strengthened his position as a composer of contemporary music in his native country and abroad. The world premiere of a new work by Rowshan for fifteen musicians of Klangforum Wien at the Donaueschinger Musiktage is an example of this. The Iranian music scene operates on a modest amount of resources but with high levels of dedication and it has strong ties within international networks. But what do we mean when we talk about contemporary music from Iran? And what historical developments paved the way for Rowshan and his contemporaries?

The flutist breathes a powerful tone into her instrument. With a few unexpected swirls of pitch and timbre, like air escaping from a balloon or like the fading vibration of a singing saw, she lets it go. With a voiced howl and the lips on the mouth-piece, the inhalation acts as the counterpart to the exhaled sound, affording it a life of its own. Next, one hears a toneless fluttering tongue, whistling, hissing and wheezing, until coughing is the only thing to interrupt the stretched silence. Coughs and pitched tones sound simultaneously before toneless noises and breathing accelerate into the sweeping finale, culminating with a tongue-clicking effect.

»When listening to a piece for flute, especially in concerts, I have always found the sounds of the flutists' breathing annoying, like noise that keeps me from listening to the music,« Nima Atrkar Rowshan shared in conversation with me in early July 2021. »But I had never written a solo piece for flute before, and I thought: maybe I need to do the complete opposite and make the breath the main theme.«

Hohh is a commissioned work for flutist Kelariz Keshavarz, who lives in the United States. She premiered it in 2019 at the Tehran Contemporary Music Festival. She also recorded a slightly modified version for the album *Iranian New Waves* that was released on the U.S.-based label, Petrichor Records. This compilation included

works for flute by more than 20 contemporary Iranian composers and exemplifies the close connections between Iranian musicians and their international collaborators. Rowshan receives most of his commissions in Iran and his works are performed not only in Tehran but also in his hometown of Rasht in the north and in Isfahan and Shiraz in the south.

»I have never thought of leaving Iran,« Rowshan says emphatically. »From my point of view, artists should work with their roots, culture and language.«

For him, it is not terribly important whether people can hear these references in his music. »I'm interested in the limits of perception. I compose with extremely short microtones and use rhythms in a rather minimalist way, for example by trying to stretch them. I'm testing the perception of tempo and time. Rowshan grew up listening to rock and pop music as well as European classical music. His father, who studied abroad, has a large record collection and plays Russian waltzes on the piano. Rowshan began improvising on the piano at the age of four. At seven he began taking lessons. As a young adult, he studied piano at Tehran University of Art where he experienced a pivotal moment: »I was playing a Mozart sonata and told my teacher that I wanted to play it differently. She said that it couldn't just be played any other way. That's when I understood that I wanted to be a composer.« He is most interested in works of the Second Viennese School and American minimalism. Rowshan studies with Alireza Mashayekhi, who is considered a pioneer of contemporary music in Iran. Born in 1940, Mashayekhi studied Persian classical music with Lotfollah Mofakham Payan, composition with Hossein Nasehi and piano with Ophelia Kombajian.

The synthesis of European classical and Persian classical music has an impressive history in the education of professional musicians in Iran. At Iran's first polytechnic university, Dar al-Fonun, founded in 1851, military musicians from Italy and France gave instruction with European instruments and notation. During his military service, Ali Naqi Vaziri (1887-1979) learned trumpet from a fellow soldier and the *târ*, a stringed instrument, from his uncle, who also taught him French. In 1917, Vaziri left the military and learned the violin, piano, and European notation in Tehran, which he used to document the music of masters of Persian classical music. In 1918 he went to Paris to study, and from 1921 to 1923 he studied at the Hochschule für Musik in Berlin, where he published his first textbook on the *târ*. In March 1924 he opened his first music school in Tehran. One of his students, Abolhasan Saba (1902-57), played the *kamancheh* and violin, as well as *târ*, *setar* and the Persian *santur*. Vaziri entrusted him with the management of his own music school in Rasht. Saba traveled throughout the province of Gilan, collecting and notating local folk music.

Once a student of Saba, Lotfollah Mofakham Payan became his long-term collaborator and published Saba's instructional works for the violin in the 1940s and 50s.

Without mentioning these pioneers, a description of Alireza Mashayekhi's development as a composer would be incomplete; it is a genealogy to which Mashayekhi himself refers. It would be a mistake to assume that the Iranian musicians of the early 20th century were merely imitating ›Western‹ music. Instead, they used the skills they had acquired researching and documenting local and classical traditions and utilized these elements to create their own tonal languages. Mashayekhi identifies two categories for his compositional output: Works that are influenced by Persian music and those which can be classified more as Western art music that do not incorporate elements such as Persian melodies.¹

Mashayekhi studied composition with Hanns Jelinek and Karl Schiske in Vienna in the 1960s and then studied electroacoustic and computer music with Gottfried Michael Koenig at the Institute for Sonology in Utrecht. There, he composed his first electronic work, *Shur*, in 1968, which is named after a characteristic mode of traditional Persian music. However, at first, composers from Europe and the U.S. were given priority to perform their contemporary works in Iran. The Shiraz Festival of Arts, founded under the initiative of the monarch's wife Farah Pahlavi, took place from 1967 to 1977 and invited composers such as Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen and John Cage for world premieres. Mashayekhi made no secret of his stance on the festival. He considered it an invasion, a show by Europeans for Europeans, and denounced the high cost of the foreigners' visits at the expense of Iranian taxpayers. He distanced himself from the performances of his works at the festival.² Since 2010, the British curator Vali Mahlouji has presented a very different perspective on the festival with his platform *Archaeology of the Final Decade*.³ According to his interpretation, the approach of the festival was a groundbreaking attempt to understand African and Asian cultural forms of expression as equal to Western practices from both sides of the Iron Curtain. This reorientation presented the co-existence of tradition and contemporaneity and therefore bypassed the hierarchies and conventions that prioritize the global North over the global South, resulting in a radically democratizing, decolonial message.

»I wish there were something like the Shiraz Arts Festival today,« says Nima Rowshan. »Today there are a lot of individual people like me trying to organize festivals and gatherings around contemporary music.« Rowshan curates the panel discussions at the Tehran Contemporary Music Festival, where topics such as »What is contemporary music?«, and improvisation or creative processes in contemporary art are discussed. In 2016, he and some fellow artists established the Aleph Foundation to organize and promote performances of their own works. The foundation has no endowment and is based on the voluntary work of those involved. Rowshan also organizes visits to exhibitions, theaters and cinemas, as well as artist discussions. He is convinced that »we also need to talk about art. To better understand it, to define it, to redefine it«. The mostly young audience gets informed about the events via social media.

Obtaining the necessary official permits poses little problems. Festivals, concerts and programs usually have to be registered with the relevant authorities. Instrumental music without vocals arouses less suspicion than, for example, rock music, which sends clear messages with frontmen and noise. Moreover, contemporary music concerts are also held in galleries or as part of educational events, which makes them which makes them seem rather harmless, not designed to cause unrest. »Our audience is very manageable, so it doesn't pose a threat. Music, however, can be very powerful. As a medium to perceive the world differently, to make us aware of differences. When you hear new music, you can think about alternatives. Music is not the same kind of necessity as food, which is finite and comes with a lot of rules. That doesn't apply to music, that's what makes it so powerful, like all artistic media.«

The unconcealed and clearly articulated breaths of the musician in *Holh* could be interpreted as a derailment to a conversation or a detour on the road. Breaking ›good manners‹ on stage sets a rethinking process in motion.

While *Holh* emphasizes the performance of a single musician, the sounds in *Short Sketch for String Orchestra*, which Rowshan composed for the Nilper Orchestra in Tehran in 2019, cannot be traced back to individual performers. The layers of sound are created by each member of the ensemble left to their own devices, as individual strings are retuned for all the players, for two in quarter tones. Playing the same notation, different notes are then heard, barely noticeable deviations and overlaps that grow quietly and gradually, with inaudible beginnings and ends of the notes. Finally, with their bows at the bridge, the violins gather in a high quarter tone whirr and waves of bow strokes and mallets on percussion instruments wash in. Two strings imperceptibly break away from the swarm, only to let a note slowly ebb into silence.

In a world in which rules and regulations saturate everyday life, the hive-mind of the orchestra cannot be underestimated.

Translated from German by Meredith Nicoll

-
- 1 <http://www.alirezamashayekhi.org/en/biography>
 - 2 Alireza Mashayekhi 2005/6 in exchange via email with Bob Gluck.
See: https://econtact.ca/14_4/gluck_mashayekhi.html
 - 3 <https://archaeologyofthefinaldecade.com/>

Franziska Buhre is a freelance journalist and project manager for music in Berlin. She produces broadcasts for SWR and, among others, for Deutschlandfunk. Since 2018, she has been presenting events with musicians from the Iranian diaspora in Berlin.



Contemporary Music in Latin America – A Five Centuries Old Tradition

**María Alejandra Castro
and Alonso Almenara**

What defines traditional and contemporary music from Latin America? How do the Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos and the Ensamble CG sound and work? Rodolfo Acosta and Miguel Llanque see the present and the future.

»My first contact with a siku, mohocheño or tarka,¹ was 30 years ago at a contemporary music concert,« recalls Rodolfo Acosta, the director of the CG Ensemble. In 1993, Acosta had the chance, in his hometown Bogotá, to listen to the Bolivian Arawi orchestra, part of a long tradition of contemporary music ensembles using native instruments from the Andean region. It is a tradition that began in La Paz in 1980 with the Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), and which continues to the present day, having spread to countries such as Argentina, Peru and Ecuador. In Bolivia, the epicenter for this movement, there are now ensembles such as Amuki and Maleza updating this exploration. The Ensamble Maleza, directed by Miguel Llanque, will travel to Donaueschingen this year, for the hundredth edition of the famous festival, premiering with CG pieces by three Latin American composers: the Bolivian Canela Palacios and, from Peru, Juan Arroyo and José Sosaya.

For a European audience, the relationship established by Acosta between Andean instruments and contemporary music may seem an anomaly or an eccentricity. In fact, it constitutes one of the most exciting areas of Latin American avant-garde music of the last 50 years. »I think of pieces such as *Magma V* (1977) for four queenas,² by Graciela Paraskevaídis,« says the Colombian musician, »or the electroacoustic piece *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz De Solís* (1974) [Tribute to the arrow stuck in the chest of Don Juan Díaz De Solís], by Coriún Aharonián.« Paraskevaídis and Aharonián – both Uruguayans – are key names in the musical avant-garde on this side of the Atlantic. Together with figures such as the Bolivian Alberto Villalpando, the Ecuadorian Mesías Maiguashca and the Guatemalan Joaquín Orellana – all of them graduates of the Latin American Center for Advanced Musical Studies (CLAEM) of the Di Tella Institute, in Buenos Aires – they represented, in the words of Miguel Llanque, »the contact point between our music and 20th-century European modernity«. But, in turn, he also

adds that the importance of the generation of composers born in the 1940s lies in the fact that »they had a magnificent insight, which was to question the foundations of our own tradition. They represent the turning point that has enabled us to do what we are doing now«.

Acosta met Llanque by chance, many years ago on the streets of La Paz. They became friends because, on Acosta's first trip to the Bolivian capital, they kept bumping into each other over and over again: »Miguel, always very interested in all forms of music, was recording and studying street musicians, and I was there, strolling around.« Both are musicians, composers, and scholars of contemporary Latin-American music. They are also the main actors in thriving musical scenes. Particularly, the city of La Paz has witnessed an intense wave of creativity in the last decade. Composers such as Canela Palacios, Adriana Aramayo, Carlos Gutiérrez, Carlos Nina and Sebastián Zuleta are proof of this; as are ensembles like Maleza and the OEIN; and initiatives such as the Sonandes festival, focused on sound art. The Ensemble Maleza is, in turn, associated with the Casataller organization that was born in 2011 as a training place for musicians and composers, becoming some sort of catalyst for new music in the city, not only due to its educational role, but because of their constant production of concerts and composition competitions.

Bogotá isn't far behind. In Acosta's view, »In the last 30 years there has been an expansion, appropriation and diversification of contemporary and experimental music throughout Colombia, and especially in my area.« He describes this as »an enriching process« and a big change. He gives the example of the *International Contemporary Music Festival* in Bogotá, which took place every two years (this was pre-pandemic, of course) to something happening every single day.« Certainly, the Covid-19 pandemic has disrupted all aspects of daily life in the region; contemporary music is no different. Live concerts have stopped in both Bolivia and Colombia, and streamed shows have so far failed to generate the necessary enthusiasm to fill this void. The collaboration between Maleza and CG comes at a time of uncertainty, in which a revival of musical life in both countries is now urgent.

Remote collaboration

The preparations for the concert at Donaueschingen have meant new working methods for everyone involved. Although both ensembles have planned to meet in September in Bogotá to participate in the CCMC's Contemporary Music Conference, taking this opportunity to rehearse the works that will be premiered in Germany, their coordination strategy began months ago. Geographic distance isn't their only difficulty: writing for Andean instruments requires a careful attention to issues such as tuning and extended-technique notation. Aware of this, Llanque spent long hours demonstrating the characteristics of his sonic arsenal to each composer via Zoom. During these sessions, ideas emerged, and complicated passages were tackled as the compositions progressed. »The exchange has been intense, especially with Palacios and Sosaya. Arroyo is more hermetic: he works by getting hold of the instruments and trying them out himself. We are looking

forward to the results,« Llanque says. But if there is one work that he is particularly intrigued by, it's that of the Peruvian José Sosaya. Entitled *Tejidos andinos* [Andean weaving], it is composed of various kinds of wefts; some weavings are very cleverly constructed on superimposed Andean melodies. »The use of these melodies could be regarded, upon certain political positions, as a mortal sin,« Llanque says, continuing, »but we are doing it with great pleasure.«

The legacy of the OEIN

Oddly enough, experimentation with Andean melodies is something that much of the contemporary repertoire for native instruments has tended to avoid. This, according to Llanque, is a consequence of the influence of the OEIN, the oldest contemporary music institution in the history of Bolivia. It was created in 1980, as a result of a student effort within the Catholic University of La Paz, all in the heat of an extremely politicized period for Bolivian society, which was characterized by the rise of indigenous thought. Directed for many years by Cergio Prudencio, and now in the charge of Gabriela Saravia, the OEIN is not only a prestigious ensemble, but an educational institution of central importance within the country, serving as an educational resource for countless children and young people interested in playing native instruments. Miguel Llanque has been himself a member and composer-in-residence of the orchestra. In his opinion, one of the great milestones in the history of the OEIN was its participation in the Donaueschingen Festival in 1999. »They were at the top of their game in terms of ensemble and their proposal. The musicians were in very good shape and the pieces they played there continue to be, from my point of view, the most important in their repertoire: *Estratos* [Strata] by Tato Taborda and *Cantos crepusculares* [Twilight songs] by Cergio Prudencio.«

That participation, 22 years ago, is undoubtedly a benchmark for the concert that Maleza and CG will present in the most recent edition of the Donaueschingen Festival. Llanque considers that there is, in effect, a continuity between the two. »Musically, we have discrepancies that have to do with very different political positions,« he says. »We do not believe that playing traditional Andean instruments is valuable in itself. I tend to think that the OEIN fell into a kind of stagnation due to the presumption that the chosen instruments already freed them from any issue, from any need to question what they were doing.« Listening to Llanque speak, one gets the impression that the problem of the institutionalization of the avant-garde can just as easily affect European orchestras and native instrument ensembles, even those emerging from decolonial initiatives. Llanque argues that the OEIN sought to identify the essential elements of Andean musical practice and impose its discoveries as a starting point for all the pieces. He says: »If, for example, the composer wanted to fix certain tones, he was just wrong. They essentially worked with textures and with a notation system based on fingerings that we have abandoned, since it does not allow us to clearly appreciate the interval content of the pieces. These are options one must be aware of, but our work is open to other musical languages and writing possibilities.«



Opening of the «Centro Cultural Estacion Central»,
La Paz, Bolivia, 2019

Traditional Andean music

It is exciting to talk with Miguel Llanque about his experience with the music of the highland communities. He defines it as: »a collective practice, connected to the high ritual of blowing. There are breathing patterns that determine the different regional forms; ways of combining sounds and alternating them in relation to the primacy of duality in the Andean worldview. There are smooth sounds and rough sounds, intertwined in patterns that bring textile forms to mind. It is performed repeatedly in order to establish a sound object in space. There is the multiplication of the spectrum by registry aggregates. It is a single sound, a singing voice; and it is music that has to do with the festivities, with the agricultural calendar. Each melody has a subtext, a function.« Although Maleza's specialty is contemporary music, the ensemble performs a vast traditional repertoire. »We love it, it is a wonderful source of knowledge, but we do feel that it could be perceived from the outside that only to the extent that we are connected to that ancestral knowledge, we are accredited as Bolivians. It's like a kind of pedigree«. And he adds: »I think that what is Bolivian, or what is Latin American, is much broader than that. Much more variable, much more bastardized, too. And that seems very interesting to me. We don't know who we are. We have quite a big identity problem. I, for example, may have a skin tone that is too light, from a certain perspective, to seem Bolivian. That is cartoonish and ridiculous, but it is often perceived that way also in sonic terms. What is Colombian cannot be the CG Ensemble: where are the Caribbean bagpipes? They have to perform wearing white shirts, right? That is what is expected, and also for it to be contemporary. So, I do believe that this concert is going to be useful and enriching. It is good for us to travel to Germany with these instruments, without complexes, not thinking about nationalism, indigenism, or the legitimacy

or not of performing with these instruments. Rather, why shouldn't we play them? They are very rich sound sources. We are not going to pretend to be something we are not. We are not the musicians of the Aymara community playing contemporary music. But we are here, in a shared cultural space and we can contribute with knowledge from an unusual perspective for these instruments«.

The costumes of the Latin-American musician

Rodolfo Acosta explains that »throughout Latin America there has been a constant movement of Western academic music for the last five centuries. It is a tradition that belongs to us as much as speaking Spanish«. However, the notion persists that it is an alien practice, with shallow roots, which to some extent goes against local customs. »What we do goes against reductionist interpretations of national characters,« Acosta argues. And perhaps therein lies its importance at a political level: contemporary music made in Latin America contributes to subverting common ideas about what it is to be Latin American. »It is music that may or may not be openly against the music establishment,« he says. »It can go in parallel, but it inevitably raises questions. It questions univocal cultural interpretations.«

For this reason, Acosta regrets not only the lack of official support, but also what he perceives as a desire, on the part of some governments in the region, to »erase alternative readings, of opposition or contrast, in relation to what our societies are«. He says: »Historically there have been reductionist attempts to say that to be Colombian means to be this way, or to be from Bogotá means to be that way. As it turns out, there is actually enormous diversity, not only here, but everywhere, which must be defended. So, the notion of militancy becomes inevitable. The idea that we work because we recognize that our society needs a more complex mirror than the one that the system is selling us. It is healthy to have proposals saying: we can be good Colombians even when we don't dress up as such«.

Overcoming fragmentation

Acosta and Llanque are perceived as part of the same Latin-American musical tradition whose main reference is the critical thinking that arose from the experience of the Latin American Center for Advanced Musical Studies of the Di Tella Institute. »I think that the experience at CLAEM, from 1963 to 1971, and of the Latin-American contemporary music courses, from 1971 to 1989, closes a defining historical moment for Latin America in the second half of the 20th century,« says Acosta. »It was a period of great effervescence, marked by the Cold War, with right-wing military regimes imposed directly or indirectly by the United States, and left-wing regimes or guerrilla movements imposed throughout the region by the Soviet Union by means of Cuba. It is not by chance that the Latin-American courses ended in 1989. With the fall of the Berlin Wall and the weakening of right-wing dictatorships, the needs of an era had shifted. Latin-Americanist thought reached a crisis, questioning what was necessary and how to respond to these new realities«. Neoliberal globalization, rather than facilitating exchanges and enabling closer cultural ties, generated a situation of atomization. »The truth is that from the second

half of the 1980s, we witnessed a disintegration of the musical movement in Latin America. The dialogues that began in the 70s had been practically put aside by 1990,« he says.

Acosta comments that, for Latin-American academic musicians, today »it is more frequent to talk about the latest piece by Haas or Cendo than the most recent one by Eddie Mora in Costa Rica«. In his opinion, it is precisely the overcoming of this kind of fragmentation that defines one of the imperatives of the present moment. »We are looking for new ways to establish dialogues, based on alternative political ideas, with different notions of what cultural activism means. What is clear is that it is still necessary to make efforts to create regional dialogues and this can only be carried out on our own initiative, as individuals connected in communities in the absence of institutional aid.« The Colombian musician explains that the moment this effort comes to an end, »everything signals back to the traditional centers of power.« In sum, »even if it is not waving the same Latin-American flags of the 70s, this effort has to be made, and I think it is part of what we are doing.«

Everyday dialogues

One question remains: what would it take to bring about a change of perspective in European audiences in relation to Latin-American music? Is the specter of exoticism a necessary component of these experiences? For Acosta, the concert at Donaueschingen will be an important step in establishing the possibility of intercultural dialogue, but it will continue to be insufficient insofar as it is not a daily practice. »Things change with perseverance. I have been doing this for a quarter of a century and I realize that if there is no perseverance, things are not deconstructed and resignified. These situations should cease to be exceptional in order to actually produce change,« he says. To clarify his position, Acosta compares the situation of Latin-American music with that of women. »I have supported the organization of song-writing festivals, of course. But with the CG Ensemble we have been playing music written by women since 1998. We do it on a daily basis, without it being an exceptional situation. Unfortunately, these special situations are still necessary because the practice of regularly programming music by female composers is still not pervasive. But that's what we have to accomplish. What we do, as long as it is good, can have an impact. Hopefully this impact is not feeding a desire for exoticism, but rather the idea that one can be different without being exotic, that one can be complementary.«

The future

For Miguel Llanque, an essential part of the appeal of the collaboration between Maleza and CG is that it doesn't have to end with the Donaueschingen concert. Rather, it can be seen as an invitation to reconsider what is carried out locally. »I believe that collaboration and sharing repertoires will be one of the great outcomes of this experience,« he maintains. Acosta agrees: »It would be wonderful if a project like this, facilitated from outside Latin America, could help to create spirits of triangulation between our cities and countries. I think, on the one hand, how

we can take the example of this collaboration in order to seek exchanges with other ensembles in the region. But I also think about the communication with composers. There are composers like Canela Palacios with whom we have a long-standing relationship, but for us it has been very difficult, for example, to establish a dialogue with Peru. So, working with someone like Sosaya is very exciting. This perhaps may help establish a connection with Lima, that's what we are aiming for. And then one day we can travel to Lima and present some of what's been going on here.«

Translated from Spanish by Sebastián Jatz Rawicz

-
- 1 Traditional Andean instruments. The siku is a panpipe composed of multiple reed tubes with different lengths. The mohoceño is a large aerophone, originally from the Aymara people in Mohoza, La Paz. The tarka is a one-piece, rectangular and vertical wooden flute.
 - 2 Traditional Andean flute made of cane or wood, with six finger holes and one thumb hole, and open on both ends.

María Alejandra Castro Espejo is a Peruvian-Dutch composer and musicologist specialized in contemporary music. She is head of the publicity department of the music publishing house Deuss Music and works on artistic projects with international ensembles and festivals. For the project Donaueschingen Global she was active as a researcher.

Alonso Almenara was born in Lima in 1982 and is a music journalist. He has written for publications such as El Comercio, Caretas, Ojo Dorado and The Wire.

Elisa Erkelenz hat französische und deutsche Literatur sowie Kulturmanagement in Bonn, Paris und Hamburg studiert. Heute arbeitet sie nach langjähriger Tätigkeit beim Ensemble Resonanz als freie Journalistin, Kuratorin und Dramaturgin. Mit *Outernational* hat sie 2018 eine künstlerischen Forschung ins Leben gerufen, die sich in Konzerten und Listening Sessions in Europa sowie journalistisch in einer eigenen Reihe im VAN Magazin mit trans-traditioneller Musik und Fragen von Dekolonisierung und Kreolisierung befasst. Mit dem Geiger David-Maria Gramse kuratiert und moderiert sie die Gesprächsreihe *Des Pudels Kern*, in der die Musik ins Gespräch mit soziologischen oder politischen Fragestellungen kommt. Als Dramaturgin arbeitet sie für verschiedene Konzerthäuser, Orchester und Festivals, von der Elbphilharmonie über das Trickster Orchestra zu den Donaueschinger Musiktagen.

Elisa Erkelenz studied French and German literature and cultural management in Bonn, Paris and Hamburg. Today she works as a freelance journalist, curator and dramaturge after many years with Ensemble Resonanz. In 2018, she launched *Outernational*, an artistic research project that deals with trans-traditional music and questions of decolonisation and creolisation in concerts and listening sessions in Europe as well as journalistically in its own series in VAN Magazine. Together with violinist David-Maria Gramse, she curates and moderates the discussion series *Des Pudels Kern*, in which music enters into conversation with sociological or political issues. As a dramaturge, she works for various concert halls, orchestras and festivals, from the Elbphilharmonie to the Trickster Orchestra and the Donaueschinger Musiktage.

Katja Heldt ist Musikwissenschaftlerin, Autorin und Musikmanagerin aus Berlin. Sie studierte Musikwissenschaft in Köln, Montréal und Berlin mit Fokus auf Transkulturalität und Dekolonialisierung in der Neuen Musik und promoviert seit 2020 an der Universität Lund in Schweden zu Pionierinnen der elektronischen Musik. Als Autorin schreibt sie für Musikmagazine wie Positionen, Neue Zeitschrift für Musik, Dissonance, Circuit - Musiques Contemporaines, Glissando, The Wire und VAN. Sie arbeitet für die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik und als Projektkoordinatorin für die Forschungsprojekte DEFAGMENTATION – Curating Contemporary Music und Donaueschingen Global zum 100 jährigen Jubiläum der Donaueschinger Musiktage

Katja Heldt is a musicologist, author and music manager from Berlin. She studied musicology in Cologne, Montréal and Berlin with a focus on transculturality and decolonization in new music. In 2020 she started a PhD at Lunds University in Sweden on female pioneers of electronic music since 2020. As an author, she writes for music magazines such as Positions, Neue Zeitschrift für Musik, Dissonance, Circuit – Musiques Contemporaines, Glissando, The Wire and VAN. She works for the Darmstadt Summer Course for New Music and as a project manager for the research projects DEFAGMENTATION – Curating Contemporary Music and Donaueschingen Global as part of the 100th anniversary of the Donaueschinger Musiktage.

Erscheinungsdatum: Oktober 2021

Herausgeberinnen: Elisa Erkelenz, Katja Heldt

Lektorat: Sophie Emilie Beha, Elisa Erkelenz, Louise Gray, Katja Heldt

Mitarbeit: Björn Gottstein

Grafik: Volker Schartner, Ronald Kolb (Biotop 3000)


Druck: Druckerei Herrmann, Donaueschingen, gedruckt auf Munken Lynx

Bildnachweise: Bildnachweise: S.14/143 NASA; ESA; G. Illingworth, D. Magee, und P. Oesch, University of California, Santa Cruz; R. Bouwens, Leiden University; und das HUDFo9 Team (Hubble Ultra Deep Field, NASA and the European Space Agency); S.16/144 Brian Doherty (Hannah Kendall); S.17/145 Andrea Rothaug (Harald Kisiedu); S.18/146 Maurice Weiss (George E. Lewis); S. 30/158 TRMBO image; S. 42/169 SWR (Elaine Mitchener, On Being Human as Praxis, Donaueschinger Musiktage 2020); S. 52/178 Aaron Carter-Enyi (Africana Digital Ethnography Project); S. 55/180 Andrew Wilkinson (Kofi Agawu); S. 64/188 Du Yun (Ustaad Samimi in Lahore); S. 68/192 Du Yun; S. 74/198 Magda Bondos (Cedrik Fermont); S. 78/202 Omnibus Ensemble; S. 81/205 Omnibus Ensemble; S. 86/208 Listening At Pungwe; S. 89/211 Robert Machiri (Memory Biwa); S. 90/212 Samuel Baah Kortey (Robert Machiri); S. 100/220 Chloë Sylvestre (Em'kal Eyongakpa); S.102-105/222-225 Em'kal Eyongakpa; S. 108/228 Beihm (Nima A. Rowshan); S. 114/234 Orchestra Experiemntal de Istrumentos Nativos; S. 118/238 Alejandra Maria Castro Espejo

Alle Rechte vorbehalten.

© SWR und die Autor*innen, 2021

swr.de/donaueschingen

 #dmt21

Diese Textsammlung erscheint begleitend zu Donaueschingen global, ein Projekt zum 100-jährigen Jubiläum der Donaueschinger Musiktage, finanziert von der Kulturstiftung des Bundes. Kooperationspartner sind die Akademie der Künste, Schloss Solitude, Ultima Festival Oslo und das Goethe-Institut. Medienpartner für den Reader von Donaueschingen global ist das VAN Magazin Outernational.

Team Donaueschingen global:

Künstlerische Leitung - Björn Gottstein

Projektkoordination - Katja Heldt

Dramaturgie - Elisa Erkelenz

Researcher*innen:

Maria Alejandra Castro Espejo, Kamila Metwaly, Emeka Ogbah, Neo Muyanga, Listening At Pungwe (Memory Biwa, Robert Machiri), Du Yun

Externe Berater*innen:

Julia Gerlach, Elke aus dem Moore

**KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES**

Publication date: October 2021

Publishers: Elisa Erkelenz, Katja Heldt

Editors: Sophie Emilie Beha, Elisa Erkelenz, Louise Gray, Katja Heldt

Collaborator: Björn Gottstein

Graphics: Volker Schartner, Ronald Kolb (Biotop 3000)

Printed by: Druckerei Herrmann, Donaueschingen, printed on Munken Lynx

Picture credits: p.14/143 NASA; ESA; G. Illingworth, D. Magee, and P. Oesch, University of California, Santa Cruz; R. Bouwens, Leiden University; and the HUDF09 Team (Hubble Ultra Deep Field, NASA and the European Space Agency); p.16/144 Brian Doherty (Hannah Kendall); p.17/145 Andrea Rothaug (Harald Kisiedu); p.18/146 Maurice Weiss (George E. Lewis); p. 30/158 TRMBO image; p. 42/169 SWR (Elaine Mitchener, On Being Human as Praxis, Donaueschinger Musiktage 2020); p. 52/178 Aaron Carter-Enyi (Africana Digital Ethnography Project); p. 55/180 Andrew Wilkinson (Kofi Agawu); p. 64/188 Du Yun (Ustaad Samimi in Lahore); ; p. 68/192 Du Yun; p. 74/198 Magda Bondos (Cedrik Fermont); p. 78/202 Omnibus Ensemble; p. 81/205 Omnibus Ensemble; p. 86/208 Listening At Pungwe; p. 89/211 Robert Machiri (Memory Biwa); p. 90/212 Samuel Baah Kortey (Robert Machiri); p. 100/220 Chloë Sylvestre (Em'kal Eyongakpa); p.102-105/222-225 Em'kal Eyongakpa; p. 108/228 Beihm (Nima A. Rowshan); p. 114/234 Orchestra Experimentl de Istrumentos Nativos; p. 118/238 Alejandra Maria Castro Espejo

All rights reserved

© SWR and the authors, 2021

[swr.de/donaueschingen](https://www.swr.de/donaueschingen)

 #dmt21

This text collection is accompanying the project Donaueschingen Global – a project of the Donaueschinger Musiktage funded by the German Federal Cultural Foundation. Cooperation partners are the Akademie der Künste, Schloss Solitude, Ultima Festival Oslo and the Goethe Institut. Media partner for the reader of Donaueschingen Global is the VAN magazine Outernational.

Team Donaueschingen Global:

Artistic direction – Björn Gottstein

Project coordination – Katja Heldt

Dramaturgy – Elisa Erkelenz

Researchers:

Maria Alejandra Castro Espejo, Kamila Metwaly, Emeka Ogboh, Neo Muyanga,
Listening At Pungwe (Memory Biwa, Robert Machiri), Du Yun

External consultants:

Julia Gerlach, Elke aus dem Moore

**KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES**

