

führungen von Hans Werner Henzes Musiktheater in Italien« (Elisabeth Schmierer) bis hin zu Ausführungen über die Oper *Caligula* von Henze-Schüler Glanert und einem erstveröffentlichten Interview zwischen Tumat und eben jenem Komponisten gespannt. In diesen Distanzen zwischen doch recht weit auseinanderliegenden Themen befindet sich eine der wenigen Schwachstellen dieses doppelten Tagungsbandes, der versucht, einen Rundumschlag von mehreren Jahrzehnten kompositorischer Arbeit und Lebenswirklichkeit des Komponisten abzubilden. Die Themen mancher Beiträge wirken innerhalb ihres vorgegebenen Kapitels so vereinzelt, als würden sie im offenen Raum schweben, anstatt sich konkret auf den ihnen zugeschriebenen Themenkomplex zu beziehen. Dennoch birgt dieser Band besonders mit der ausführlichen Analyseeinheit über Henzes *Die Englische Katze* ein erhebliches Potential für die zeitgenössische Musiktheaterforschung. Konkret sind hier die ausführlichen Beiträge zu nennen, die die Problematik der kaum existenten Sekundärliteratur dieser Oper thematisieren: Michael Zywiets, Albert Gier und Stefan Weiss untersuchen in ihren Beiträgen »Biographie und Werk – Anmerkungen zu Henzes *Die Englische Katze*. Ein Arbeitsstagebuch 1978–1982« und »That is not explained – *Die Englische Katze* im Licht des Arbeitstagebuchs« sowie »Brüderliche Geste für den anonymen Hörer oder Brandmarkung terribler Simplificateure? Zur Funktion und Rezeption von Henzes Arbeitsstagebuch zur *Englischen Katze*« den »Grund für die bisherige Zurückhaltung der Wissenschaft, sich mit diesem Werk Henzes zu beschäftigen« (S. 11): Das über 400 Seiten umfassende Arbeitstagebuch Henzes, von denen sich laut Gier knapp über 40% dem Entstehungsprozess der *Englischen Katze* widmen (S. 31), veröffentlichte der Komponist noch vor der Premiere seiner Oper, sodass bisher weitere Forschungen und Interpretationen bis auf wenige Ausnahmen ausblieben.

Aus Genderperspektive finden sich in dieser Publikation trotz des einschlägigen Titels insgesamt nur zwei Beiträge, die jedoch einen hohen Aktualitätsgehalt für die genderorientierte Musiktheaterforschung haben. So widmet sich Antje Tumat in ihrem Beitrag »Die Zerstörung des Begriffs vom klassischen Helden«. Männerbilder in Henzes frühen Opern bis 1966« unter anderem der kontrovers diskutierten Frage nach Verbindungen zwischen Biographie und Werk. Sie geht dabei dem von Henze evozierten Konflikt zweier polarisierender Welten nach und stellt dies in den Zusammenhang mit der wiederkehrenden Dreierkonstellation in der Personenführung (zwei Männer, eine Frau). Tumat stellt daneben die Frage, wohin sich Henzes Männerbild im Alter, d.h. in späteren Opern, entwickelt hat und zieht exemplarisch den biographisch-interpretatorischen Vergleich zur *Englischen Katze*. Nina Noeske spannt einen größeren zeitlichen Bogen mit ihrem Artikel »Klang(farbe) als Genderperformance. Anmerkungen zum Musiktheater nach 1945«: Sie überträgt die Instrumentationslehre des 19. Jahrhunderts, die genderspezifische Bezüge herstellt (z. B. Berlioz), auf das Musiktheater der Nachkriegszeit, um bei Henzes Gesamtwerk, insbesondere der *Englischen Katze*, festzustellen, dass besonders im Musiktheater des 20. Jahrhunderts »[d]ie Kategorie Gender [...] nur ein Aspekt von mehreren sein (kann)« (S. 142). Letztendlich stellt Noeske die folgerichtige Frage nach der Beziehung von Instrumentation, Biographie, Werk und gibt damit Anstoß für weitere Forschungen.

Das bescheidene Ziel der Herausgebenden, mit diesem Band »ein wenig dazu beitragen (zu) können, das weitere Nachdenken über Henzes Werk zu befördern« (S. 16), ist zweifelsohne erreicht. Für die weitere Henze-Forschung ist diese Veröffentlichung besonders durch den starken Praxisbezug und die Anhäufung von Beiträgen zur Werkgenese eine unerlässliche Sekundärquelle. Allein die Tatsache, dass nur

zwei Artikel das Augenmerk auf die Genderproblematik in Henzes Werk richten, wird den vom Begriff »Gender« im Titel angezogenen Leser vielleicht enttäuschen, ist aber gleichzeitig die Antwort auf eine dringliche Frage nach weiterem Forschungsbedarf im Fall Henze wie auch im Diskurs der Frauen- und Geschlechterrollen des zeitgenössischen Musiktheaters allgemein.

CD-Rezensionen

Sarah Nemtsov: Amplified Imagination

Wergo CD (73662, LC 00846), 2018

Nina Noeske

Bemerkenswert ist die im Februar 2018 erschienene CD mit insgesamt fünf zwischen 2013 und 2015 entstandenen Werken Sarah Nemtsovs insofern, als die Komponistin hier erstmals konsequent mit einer Kombination aus akustischen und elektronischen Instrumenten bzw. Effekten arbeitet. Nemtsov, 1980 geboren, heute in Berlin lebend und arbeitend, hat u.a. an der Hochschule für Musik und Theater Hannover bei Nigel Osborne und Johannes Schöllhorn, schließlich als Meisterschülerin an der Berliner Universität der Künste bei Walter Zimmermann studiert und sich seitdem international einen Namen gemacht; 2013 schlug sie mit der Serie *Zimmer I–III* kompositorisch neue Wege ein. Dirk Wieschollek charakterisiert diesen Ansatz in seinem instruktiven und ausführlichen Booklettext, der auf einiges unveröffentlichtes Material rekurriert, als »hybride Klangästhetik«: »klanglich im Sinne der Verstärkung, Verfremdung und elektronischen Anreicherung des konventionellen Instrumentalklanges; strukturell als kompromisslose Überlagerung eigenständiger Klangverläufe.« (S. 3) Tatsächlich handelt es sich bei dieser essentiellen Erweiterung klanglicher Möglichkeiten um einen musikgeschichtlichen Glücksfall: Selten wirken musikalische Dramaturgien, klangliche Strukturen und akustische Verläufe derart prägnant und eindringlich zusammen wie in sämtlichen Stücken dieser CD, die sich mithin – auch durch die Gestaltung von Cover und Bookletinnenseite, denen Ölgemälde der 2017 verstorbenen Malerin Elisabeth Naomi Reuter zugrunde liegen – als Kleinod erweist. Vor allem das Kaoss Pad, ein Sampler und Effektgerät, das sich durch

CD-Rezensionen

Fingerkontakt steuern lässt und sowohl in *drummed variation* (2014) als auch in *Zimmer I–III* fast durchgehend zum Einsatz kommt, entpuppt sich als überzeugende Ergänzung zum (auch bei Einsatz erweiterter Spieltechniken) im Kontext Neuer Musik mittlerweile vertrauten Instrumentalklang. Zugleich aber scheint die Musik mit dem Kaoss Pad, mit dem u.a. die Band *Radiohead* im Jahr 2000 bei der Produktion des ästhetisch innovativen Albums *Kid A* gearbeitet hat, die Grenzen der kulturellen Sphären zu überschreiten: Vor allem in Kombination mit einer (teils verstimmten) Harfe (in *Zimmer I*) erinnert der Sound mitunter an den einer verzerrten E-Gitarre; nach einer Phase des Suchens konzentriert sich das klangliche Geschehen bis auf einige (ihrerseits durch Klopfen usw. verfremdete) Harfen-Einsprengsel für etwa eine Minute fast ausschließlich auf das Kaoss Pad; in ihrer Reduktion und gleichzeitiger Vielfalt handelt es sich um eine der eindringlichsten Passagen auf der gesamten CD. Im ersten *Zimmer* scheint der (Klang)Raum – auch auf elementar-intervallischer Ebene – vorsichtig ausgelotet zu werden. Die stellenweise quasi-tonale, zerbrechliche Schönheit von *Zimmer II* wirkt durch die durchgehende Übersteuerung gleichsam verschmutzt; die zu Beginn der vierten Minute einsetzenden Harfen-Spielfiguren schließlich, begleitet durch Kaoss Pad, Bassklarinette, Streichquartett und das leise Tippen auf Notebooktastaturen, verweisen auf eine scheinbar kindliche Vergangenheit, die als Erinnerung aber immer schon durchsetzt ist von späteren Erfahrungen. Teil 3 des Zyklus, gleichsam der langsame Satz, spielt mit dem Kontrast zwischen gemächlicher (Harfen)Grundschicht und hyperaktivem elektronischen Sound, der an den sympathischen Roboter R2D2 aus *Star Wars* gemahnt. Immer wieder stehen unterschiedliche Instrumentalgruppen mit besonderen Spieltechniken im Vordergrund: Die Streicher beispielsweise traktieren ihre Instrumente, auf einem Pult liegend, über weite Strecken

mit dem Holz des Bogens. Die *Zimmer*-Serie, hier gespielt vom *Ensemble Adapter* und vom *Sonar Quartett*, schließt mit einem Echoeffekt; überhaupt sind räumliche Wirkungen Programm.

Die R2D2-Anmutung findet sich stellenweise ähnlich auch in *drummed variation* »für kein Drumset« (d.h. für ein »Sammel-surium aus Metallobjekten und Alltagsgegenständen«, S. 8) und Kaoss Pad, ein Stück, das zwischen unkoordiniertem und koordiniertem Geräusch bzw. Beat zu changieren scheint: Die Interpreten Matthias Engler (Kein Drumset) und Gunnhildur Einarsdóttir (Kaoss Pad) loten aus, wie ein sinnvolles instrumentales Miteinander aussehen könnte, wobei das »Schlagzeug« insbesondere ab der zweiten Hälfte immer wieder zu einem durchgehenden, teilweise schnellen, technoaffinen Beat findet, der verschiedene Popsphären zu zitieren scheint, zusehends aber die Anmutung einer auf Hochtouren arbeitenden, nicht ganz funktionalen, am Ende sich in ihre Einzelteile auflösenden Fabrik gewinnt, auch wenn einzelne Maschinen bis zum Schluss mehr oder weniger einwandfrei zu laufen scheinen. Komposition als – wie Wieschollek es in einem früheren Artikel über Sarah Nemtsov formulierte – »bewusstes Aufsuchen von unwirtlichen Zonen« (vgl. »Mit Kaoss Pad ins Weltgestrüpp«, nzm 3/2015), seien sie innerlich oder äußerlich: Angesichts der enormen Bildhaftigkeit und Plastizität von Nemtsovs Musik würde man diese verfehlen, wollte man über das Gehörte gänzlich unmetaphorisch und rein strukturanalytisch sprechen. Die Bilder und Assoziationen drängen sich geradezu auf.

Dies gilt auch für die übrigen drei Stücke: In *amplified imagination* (2014) für verstärkte Flöte, Kopfhörer, Electribe XS, Zuspil und Livevideo ad lib. erfährt die Flötistin Kristjana Helgadóttir durch akustisch abschirmende Kopfhörer eine völlig andere Realität als das Publikum: Während die Instrumentalistin in »autistischer Vereinzlung« (Wieschollek) Cembalowerke Johann

Sebastian Bachs hört und gleichzeitig – diesbezüglich gewissermaßen taub – auf der Flöte teils kaum hörbare Klänge produziert, nimmt das Publikum ausgehaltene, mitunter mikrotonal verschobene Töne, Rauschen, Atmen und die von der Komponistin kontrollierten elektronischen Geräuschklänge wahr; erst am Ende nimmt die Flötistin den Kopfhörer ab und stellt damit den »Ohrenkontakt« zum Publikum wieder her. In *white eyes erased* (2014/15) für Keyboard und Drumset, gespielt vom *ensemble mosaik*, sind ausführlichere Samples (u.a. Stimmen, Popmusikfragmente) zu hören, immer wieder dreht die Musik – häufig wiederum mit Anklängen an Maschinen und Motoren – zu voller Lautstärke auf, am Ende scheint Wasser zu spritzen. Auch in *implicated amplification* (2014) für verstärkte Bassklarinette mit Effektpedalen (Ingólfur Vilhjálmsson), das durch die ungemeine Vielseitigkeit der klanglichen Sphären besticht, ist wieder (übersteuert) Maschinenhaftes, sind immer wieder (Quasi-)Technobeats und, durch verschiedene ständig wiederholte Klangpatterns, Anklänge an Minimal Music zu hören: Die – wenn man so will – »schönen Stellen« sind just jenen Augenblick zu kurz, den es braucht, um nach dieser »polydimensionale[n]« Musik (Nemtsov, zitiert nach Wieschollek, S. 3) hungrig zu machen. Die elektronische Verstärkung ist auch hier in jedem Moment integraler Teil der Komposition.

Nemtsovs elektronisch erweiterte Instrumentalmusik, hier mit großem Einsatz überzeugend interpretiert und mit allen akustischen Raffinessen produziert, so dass sie auch räumlich erfahrbar wird, strotzt nur so von Energie und Unmittelbarkeit: Wer sich ihr hingibt, kann davon kaum genug bekommen, denn geboten werden skurrile, schmutzige und fragile Realitäten, gleichsam Wirklichkeiten inmitten und am Rande der Großstadt, die man im Alltag – wenn überhaupt – nur erahnt. Nemtsov hat ein außergewöhnliches Gespür für das Übersehene.

Janelle Monáe: *Dirty Computer*
Atlantic (Warner), 2018

Sarah Schauburger

Janelle Monáe, 1985 in Kansas, USA, geboren, ist Songschreiberin, Sängerin, Produzentin und studierte Schauspiel an der American Musical and Dramatic Academy in New York. Ihr Erfolg zeigt sich nicht nur an einer großen Fangemeinde, sondern ebenso an zahlreichen Auszeichnungen für ihr musikalisches sowie schauspielerisches Werk. (U.a. wurde sie für acht Grammys nominiert.) Ein Höchstmaß an Kontrolle über ihr künstlerisches Schaffen behält sie durch die Gründung ihres eigenen Labels Wondaland Records, von dem sie ebenso der Chief Executive Officer ist. Das erste Studioalbum *The ArchAndroid* veröffentlichte sie 2010, danach folgte 2013 *The Electric Lady*.

Dirty Computer ist das dritte Studioalbum und dreht sich als Konzeptalbum rund um die autobiografisch inspirierte Figur Android Jane – auch hier war Monáe neben Nate Wonder, Chuck Lightning, Sean 'Diddy' Combs Executive Producer. Im Unterschied zu den vorherigen Alben verbindet Monáe auf *Dirty Computer* Funk, Rock, Soul HipHop / RnB mit einem dominanten Power-Pop-Sound. Die unterschiedlichen Genres sind eindeutig herauszuhören, werden aber auf ihr Wesentliches reduziert und erscheinen eher als leise Genresignaturen. Beispielhaft dafür sind die beiden Singleauskopplungen *Make Me Feel* und *Pynk*, in denen vor allem der isolierte E-Gitarren-Sound – einmal mit klarer Soundreferenz an Prince und einmal total überverzerrt als Spannungsspeak – Genremarker zu Funk, Soul und Rock einwirft. Der Sound wird nicht zuletzt auch durch die unterschiedlichen Featuring-Künstler*innen wie *BeeGees*-Star Jon Brion, Zoe Kravitz und Independent-Synth-Pop-Ikone Grimes geprägt. Neben der musikalischen und textlichen Ebene generiert Monáe in einem 46-minütigen narrativen Begleitfilm weitere wichtige Bedeutungsebenen: In einer

Jahrbuch Musik und Gender

Herausgegeben von

Susanne Rode-Breymann (Forschungszentrum Musik und Gender an der
Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover)

und

Katharina Hottmann (Fachgruppe Frauen- und Genderstudien in der
Gesellschaft für Musikforschung)

und einem wissenschaftlichen Beirat,

bestehend aus

Rebecca Grotjahn (Universität Paderborn und Hochschule für Musik Detmold)

Freia Hoffmann (Sophie Drinker Institut Bremen)

Nina Noeske (Hochschule für Musik und Theater Hamburg)

sowie

Cornelia Bartsch

Kordula Knaus

Martin Loeser

Anno Mungen

Sarah Schaubberger

Nicole K. Strohmann

Antje Tumat

für die Fachgruppe Frauen- und Genderstudien in
der Gesellschaft für Musikforschung

Band 12



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2019

Marginalisierungen – Ermächtigungen

Intersektionalität und Medialität im gegenwärtigen
Musikbetrieb

Herausgegeben von Anke Charton, Björn Dornbusch und Kordula Knaus



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2019