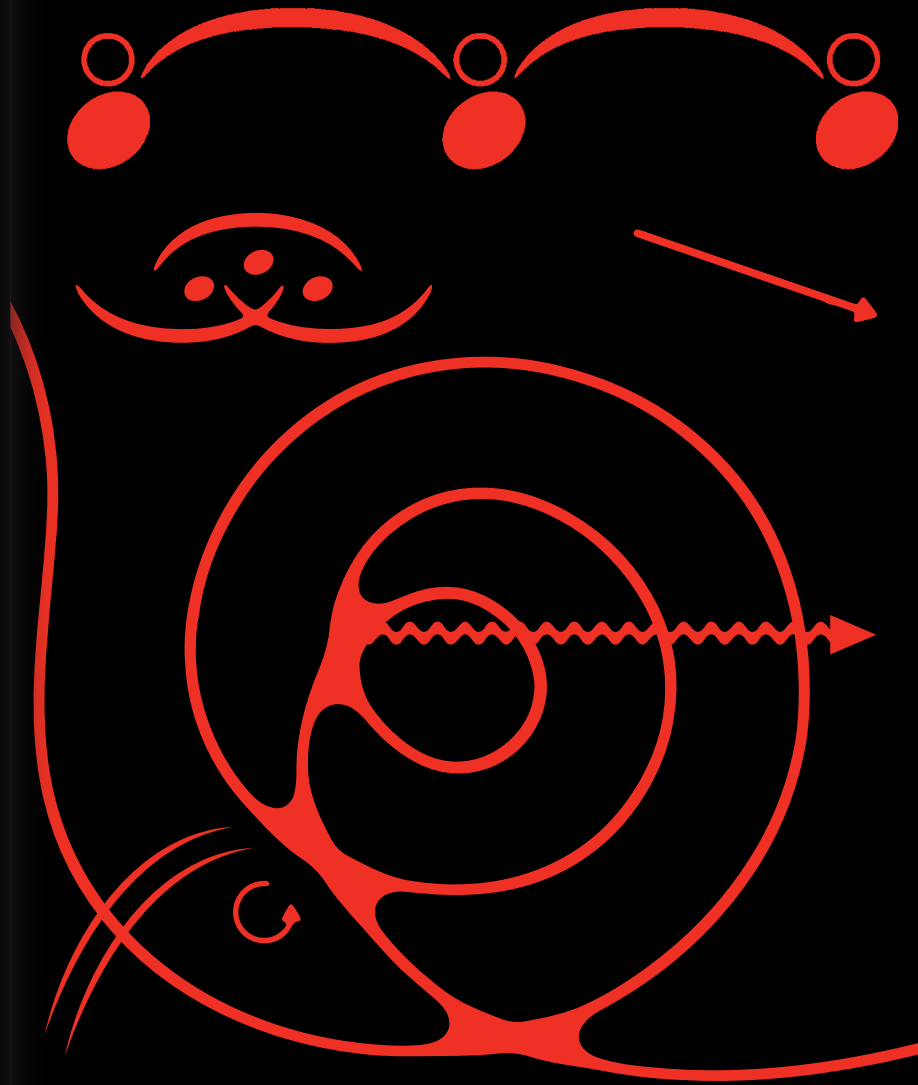


Ein Inkubator für afrodiasporische Neue Musik

Always,

*Already
There*

Booklet



Ein Inkubator für afrodiasporische Neue Musik

Always,
4.-10.11.2024

*Already
There*

 Haus der
Kulturen der Welt

8

Essays

10

Wi Bin Don Dey Deh, Sotey.
Always, Already There
Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

20

Always, Already There: Ein Quanteninkubator
George E. Lewis

36

Eine andere Art von Schwarz
Leila Adu-Gilmore

44

„Eines der Wunder der afroamerikanischen Kultur“:
Die Society of Black Composers
Harald Kisiedu

52

when flesh is pressed against the dark
Hannah Kendall

62

Optic and Sonic Networks
Douglas R. Ewart

72

Composing While Black und Abstraktion.
Oder: Musik und die Frage nach Repräsentation
Jessie Cox

80

AI – Ancestral Intelligence: Über heilige Geometrien,
südafrikanische Kosmologie und die Bedeutung von
Ahn*innenforschung in der Wissenschaft
Monthati Masebe

88

Programm im Haus der Kulturen der Welt (HKW)

90

Vorträge und Gespräche

96

Konzerte

124

Biografien



Leila Adu-Gilmore

Jessie Cox
Jessica Ekomane
Cedrik Fermont
Nyokabi Kariuki

Daniele Daude
Douglas R. Ewart
Anthony R. Green
Satch Hoyt
Hannah Kendall

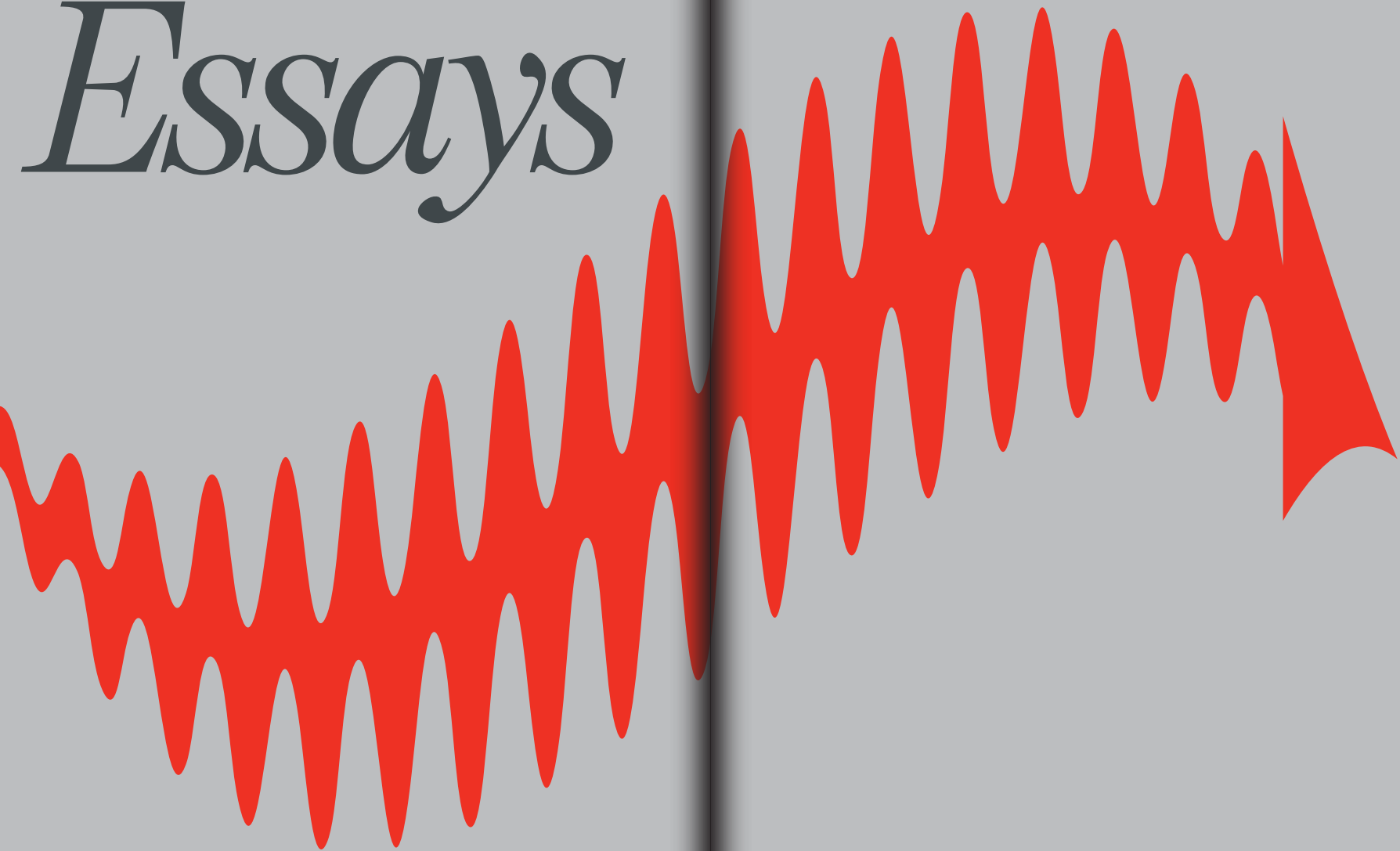
Andile Khumalo
International Contemporary Ensemble (ICE)
Com Chor Berlin



Harald Kisiedu
George E. Lewis
Monthati Masebe
Jalalu-Kalvert Nelson
Shelly Phillips
Njabulo Phungula
Corie Rose Soumah
Christina Wheeler

Elaine Mitchener
Alyssa Regent
Charles Uzor

Essays



Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

Wi Bin Don
Dey Deh, Sotey.
Always, Already
There

Always, Already There veranlasste mich, der im Projekt-
titel angelegten hegelianischen Prämisse zum Trotz,
über die bahnbrechende Publikation *They Came Before
Columbus*¹ des Afficana-Wissenschaftlers Ivan Van
Sertima nachzudenken. In diesem Buch legt Van Sertima
seine faszinierende Forschung über die Anwesenheit
afrikanischer Menschen in der sogenannten Neuen Welt
dar (die aus vielen offensichtlichen Gründen gar nicht so
neu war). Diese Anwesenheit ging den Behauptungen
voraus, dieser Teil der Welt sei durch einen Typen aus
Genua namens Christoph Kolumbus ‚entdeckt‘ worden.
Van Sertima und zahlreiche seiner damaligen Kol-
leg*innen wie Cheikh Anta Diop, Théophile Obenga und
viele weitere wollten entlarven, was ich als Christoph-
Kolumbus-Komplex (CKK) bezeichnen möchte. Die
Reggae-Legende Burning Spear fasst im Song „Colum-
bus“ aus dem Jahr 1980 pointiert zusammen, worüber
diese Wissenschaftler*innen viele Bücher geschrieben
haben: „Christoph Kolumbus ist ein verdammter Lüg-
ner“.² Beim CKK handelt es sich um die in der kolonialen,
heteronormativen, patriarchalen und gewalttätigen Logik
verwurzelte Behauptung, dass einige Menschen aufgrund
von Konstruktionen ethnischer Herkunft, Gender und
Macht die Ersten und allzu oft auch die Einzigsten wären.

Als Wissenschaftler erinnerte mich der Titel *Always,
Already There* auch an meinen Physikunterricht in der

- 1 Ivan Van Sertima, *They Came Before Columbus. The African Presence in Ancient America*, New York: Random House, 1976.
- 2 „Christopher Columbus is a damn blasted liar“, Burning Spear, „Columbus“, *Hail H.I.M.*, EMI, 1980.

Schule. Dort wurde uns beigebracht, dass der Bríte Isaac Newton (1642, Woolsthorpe-by-Colsterworth – 1727, London) der Begründer der physikalischen Optik sei. Viele Jahre später fand ich heraus, dass der arabische Wissenschaftler Abu Ali Al-Hasan ibn al-Haytham (965, Basra – 1040, Kairo) im Jahr 1021, also gerade mal 621 Jahre vor Newtons Geburt, einen Text mit dem Titel *Schatz der Optik* (Kitāb al-Manāẓir) geschrieben hatte.

Always, Already There ist als Aufforderung zur Reflexion zu verstehen – zum Nachdenken über die Personen, die jenen zuvorkamen, die behaupten, die Ersten gewesen zu sein; und über die Personen, die weiterhin neben und unter jenen existieren, die behaupten, die Einzigen zu sein. *Always, Already There* ist meiner Ansicht nach also ein Anti-CKK. Das bedeutet jedoch nicht, dass es darum ginge, für sich den Anspruch zu erheben, die Ersten oder die Einzigen zu sein. Stattdessen drückt sich darin ein Beharren aus, dass es nicht nur Platz für einige, sondern für alle gibt – während es zugleich unterstreicht, dass dies nicht nur immer schon der Fall war, sondern auch weiterhin der Fall bleiben wird.

Always, Already There ist ein Projekt im Haus der Kulturen der Welt (HKW), das von einem der bedeutendsten Musikwissenschaftler*innen, Komponist*innen und Interpret*innen unserer Zeit, George E. Lewis, als Gastkurator konzipiert wurde. Eine Woche lang kommen Komponist*innen, Klangkünstler*innen und

Interpret*innen aus der afrikanischen Welt zusammen, über Geografien, Kontinente und Nationalstaaten hinweg, um sich auszutauschen, voneinander zu lernen, einander kennenzulernen, miteinander zu experimentieren oder einfach nur zu sein. Während ihrer einwöchigen Residenz treten die Teilnehmer*innen auch mit der Öffentlichkeit durch Konzerte, Podiumsdiskussionen und Vorträge in Austausch.

Dass diese Künstler*innen, die Lewis unter dem Sammelbegriff des Afrodiasporischen eingeladen hat, vom musikalischen Establishment in Europa und anderswo oft ignoriert wurden, muss an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden. Aber sie waren immer schon da und werden weiterhin da sein; und dieses Residenzprogramm gibt ihnen die Möglichkeit, ihrem Da-sein mehr Gehör zu verschaffen und in der Musikgeschichte mehr gespürt, gesehen und beleuchtet zu werden.

Lewis argumentiert in der vorliegenden Publikation überzeugend, dass seine Verwendung des Begriffs „afrodiasporisch“ Konzepte der ‚Heimat‘ und ‚Fremde‘ ersetzen solle. In einem wegweisenden Interview an Bord des Schiffes *Queen Mary 2* im Jahr 2009 fragte der Kulturtheoretiker Manthia Diawara den Dichter und Philosophen Édouard Glissant, was der Begriff des Aufbruchs für ihn bedeute. Dieser antwortete: „Es handelt sich um den Moment, in dem man zustimmt, nicht mehr ein einzelnes Wesen zu sein, und stattdessen versucht, viele Wesen gleichzeitig zu sein. Mit anderen

Worten stellt für mich jede Diaspora den Übergang von der Einheit zur Vielheit dar.“³ Er fährt fort:

Wir sollten nicht vergessen, dass Afrika der Ursprung aller Arten von Diaspora war, die diese Welt bevölkert haben. Eine der Bestimmungen Afrikas ist es, eine Art grundlegende Einheit zu sein, die sich entwickelt und in eine Vielfalt verwandelt. Und mir scheint, dass wir, wenn wir nicht richtig darüber nachdenken, nicht in der Lage sein werden, zu verstehen, was wir selbst als Teilnehmende dieser afrikanischen Diaspora tun können, um der Welt zu helfen, ihr wahres Selbst, das heißt ihre eigene Vielheit zu erkennen und sich selbst als solche zu respektieren.⁴

3 Manthia Diawara, „Conversation with Édouard Glissant Aboard the Queen Mary II (August 2009)“, Interviewtranskript, übers. v. Christopher Winks, University of Liverpool, www.liverpool.ac.uk/media/livacuk/cs15-2/blackatlantic/research/Diawara_text_defined.pdf

4 Diawara, „Conversation with Édouard Glissant“. Es ist an dieser Stelle wichtig, über Glissant und andere Theoretiker*innen der Kreolisierung im Zusammenhang mit dem auch als Pink Floyd bekannten Dichter Christian Jalma aus La Réunion nachzudenken. Er kritisiert den Begriff „Kreol“ als einen, der auf einer Vielheit beruhe, die durch eine Abteilerung (Subtraktion) von *Bantuness/Africaness* geprägt sei. Demgegenüber stellt er das Konzept der „Bantuisierung“ als einen Begriff, der auf einer Vielheit beruhe, die durch eine Vermehrung (Addition) von *Bantuness/Africaness* geprägt sei. Jalmas Vorschlag geht Hand in Hand mit der Aussage des Musikers Peter Tosh: „Don't care where you come from / As long as you're a black man / You're an African“ (Egal, woher du kommst / Solange du Schwarz bist / Bist du Afrikaner*in), Peter Tosh, „African“, *Equal Rights*, Columbia, 1977. Ähnliches findet sich in der Māori-Kultur, in der keine Vorstellung davon existiert, lediglich halb oder zu einem Viertel Māori zu sein – eine Person ist schlicht Māori, solange sie ihr *whakapapa* (Erbe) identifizieren kann. Aber das ist ein Thema für einen anderen Essay.

Das grundlegende von Glissant vorgebrachte Argument lautet, dass es keine Binarität zwischen Menschen in Afrika und Menschen in der Diaspora gibt. Stattdessen ist ihm zufolge das Diasporische der Afrikanität zu eigen – beziehungsweise war, um dem Grundgedanken dieses Projekts treu zu bleiben, das Afrodiasporische immer schon da. Von der afrikanischen Welt zu sprechen bedeutet, den Übergang von Einheit zu Vielheit zu begrüßen. Es bedeutet, Geografien zusammenbrechen zu lassen und Landkarten zu demontieren, sofern wir denn mit Landkarten das verbinden, was Lee Maracle in einem unbetitelten Gedicht auf den Punkt bringt: „Landkarten lenken unsere Aufmerksamkeit vom Sein auf den Ort, / von der metaphysischen Zeit auf Straßen, Wege und Uhren / und betrügen unsere künftigen Antworten auf die Tiefe.“⁵

So lässt sich diese Zusammenkunft afrodiasporischer, mit Klang arbeitender Künstler*innen als der Glissant'sche Vorschlag betrachten, „der Welt zu helfen, ihr wahres Selbst, das heißt ihre eigene Vielheit zu erkennen und sich selbst als solche zu respektieren“⁶.

5 „Maps flip our attention from being to place, / from metaphysical time, to streets, roads and clocks / and cheat our prospective response to depth“, Lee Maracle, „Mapping Our Way Through History. Reflections on Knud Rasmussen's Journals“, *IsumaTV*, nicht datiert, www.isuma.tv/journals-knud-rasmussen-sense-memory-and-high-definition-inuit-storytelling/mapping-our-way-through

6 Diawara, „Conversation with Édouard Glissant“.

Aus persönlicher Perspektive betrachtet lässt das Projekt *Always, Already There* bei mir gleich mehrere Töne erklingen. Denn es steht voll und ganz im Zeichen der Arbeit, die wir mit SAVVY Contemporary in den vergangenen zehn Jahren geleistet haben, um das Schaffen von Komponist*innen aus der afrikanischen Welt zu erforschen und sie dort zu zeigen, wo sie sein sollten: im Vordergrund. Im Jahr 2014 kuratierte ich im Rahmen der Marrakech Biennale ein Forschungs- und Ausstellungsprojekt mit dem Titel *If You Are So Smart Why Ain't You Rich*.⁷ Ausgangspunkt war das Werk des Komponisten Julius Eastman, von dem das Projekt auch seinen Titel entlieh. Die Ausstellung brachte internationale Künstler*innen zusammen, die vor allem mit Klang arbeiten, um Eastmans klangliche Praxis durch die Prismen des kognitiven, intellektuellen, wirtschaftlichen und finanziellen Kapitals zu betrachten. Das wiederum markierte den Startpunkt mehrerer Folgeprojekte zu Julius Eastman, die ich kuratiert habe. Ein weiteres war *The Unbreathing*⁸, das im Jahr 2017 Konzerte und Performances bei MaerzMusik – Festival für Zeitfragen in Berlin umfasste. *The Unbreathing* war ein Ableger der Ausstellung und Forschungsdokumentation, die bei SAVVY Contemporary unter dem Titel *Let Sonorities Ring – Julius Eastman*⁹ zu sehen war, gefolgt von einer noch umfassenderen Ausstellung samt Invokationen und Performances mit dem Titel *We Have Delivered*

7 Gemeinsam kuratiert mit Pauline Doutreluingne.

8 Gemeinsam kuratiert mit Antonia Alampi und Berno Odo Polzer.

9 Gemeinsam kuratiert mit Antonia Alampi und Berno Odo Polzer.

Ourselves from the Tonal. Of, With, Towards, On Julius Eastman.¹⁰ Diese Forschungs- und Ausstellungsprojekte bei SAVVY Contemporary und MaerzMusik sowie bei der documenta 14 (die in Athen und Kassel stattfand und für die ich als *Curator at Large* tätig war), spielten in der jüngeren Vergangenheit eine wichtige Rolle dabei, Komponist*innen aus der afrikanischen Welt in die Zirkel der zeitgenössischen Kunst und Musik (und darüber hinaus) in Deutschland einzuführen. Doch war es nicht allein Eastman, zu dem wir forschten. So haben wir unter anderem für mehrere von uns entwickelte Ausstellungen über den virtuosen Komponisten Halim El-Dabh recherchiert, darunter die Projekte *Canine Wisdom for the Barking Dog – The Dog Done Gone Deaf*¹¹ 2018 im Rahmen der Dak'Art Biennale in Dakar und später *Here History Began. Tracing the Re/Verberations of Halim El-Dabh*¹² 2021 bei SAVVY Contemporary. Andere Projekte, wie *In What Century Will the Earth's North and South Poles Change Polarities? – On, Of, For, With Ben Patterson*¹³, 2022, zu dem Künstler und Komponisten Ben Patterson, mit dem ich für die documenta 14 zusammenarbeitete, bilden ebenfalls einen wichtigen Teil dieser Genealogie. So schlägt *Always, Already There* im HKW nicht allein eine Brücke zwischen den Institutionen, sondern auch

10 Gemeinsam kuratiert mit Elena Agudio, Antonia Alampi und Berno Odo Polzer.

11 Gemeinsam kuratiert mit Kamila Metwaly und Marie Hélène Pereira.

12 Gemeinsam kuratiert mit Kamila Metwaly und Lynhan Balatbat-Helbock.

13 Gemeinsam kuratiert mit Kamila Metwaly und Berno Odo Polzer.

zwischen der vergangenen und der zukünftigen Forschung über die Kompositionen von Künstler*innen aus der afrikanischen Welt wie Emahoy Tsegué-Maryam Guèbrou, Ludovic Lamothe, Lina Mathon-Blanchet sowie Nana Danso Abiam mit seinem Pan-African Orchestra, um nur einige zu nennen.

Es ist daher eine Ehre, *Always, Already There* und die Teilnehmer*innen des Programms im HKW zu Gast zu haben. Ich freue mich auf den produktiven Austausch über Musikgeschichte, Komposition, Konzeption, Kollaboration, Kuratieren, Finanzierung und Marketing, den Aufbau von Institutionen und die Vermittlung sowie auf die Schaffung eines Raums und eines Modells, in dem und durch das afrodiasporische Individuen und ihre Praktiken nicht nur da sein können, sondern tatsächlich auch gedeihen. Möge diese Institution, die den Auftrag hat, ein Haus der Kulturen der Welt zu sein, zu einem Raum werden, in dem durch die Wirkmacht der brillanten Kompositionen und Performances von Künstler*innen aus aller Welt der Christoph-Kolumbus-Komplex überflüssig wird.

Das Programm von *Always, Already There* evoziert Kreol, Kreolität und Kreolisierung. Ich mache mir angesichts meiner eigenen Arbeit über Pidginisierung, die – wenngleich anders gelagert – als eine Form der Kreolisierung betrachtet werden könnte, die Gedanken darüber, wie enorm bedeutsam diese Konzepte sind, wenn sie in ihren eigenen Sprachen ausgedrückt

werden. Mit dem Titel *Always, Already There* nämlich erzählt das Englische nur einen Teil der Geschichte. In Pidgin ausgedrückt, erhellt *Wi bin don dey deh, sotey* – was mit einer Dehnung der letzten Silbe ausgesprochen würde (*soteyyyyyyy*) – den metaphorischen Raum in Bezug auf die Dauer des Da-Seins, die Tiefe des Da-Seins und die schiere Intensität des Da-Seins.

George E.
Lewis

Always,
Already
There:
Ein Quanten-
inkubator

Die unmittelbare Vorgeschichte von *Always, Already There* geht auf das Jahr 2017 zurück, als ich im Rahmen von MaerzMusik – Festival für Zeitfragen ein Konzert mit Stücken des queeren afroamerikanischen Komponisten, Pianisten, Sängers und Dirigenten Julius Eastman (1940–1990) besuchte. Während ich den mir bereits von Konzerten zu Eastmans Lebzeiten bekannten Stücken lauschte, kam mir der Gedanke, dass die meisten der Zuhörer*innen und Kritiker*innen, die ihn mittlerweile priesen (oder, in einigen Fällen, auch verunglimpften), wahrscheinlich noch nie Werke von anderen Schwarzen Komponist*innen gehört hatten.

Das wäre nicht ihre Schuld. Obwohl ich seit dem Jahr 1976 verschiedene Verbindungen nach Europa habe und in den 1980er Jahren fünf Jahre lang auf dem Kontinent lebte, hatte ich selbst nur zwei Konzerte mit Musik zeitgenössischer afrodiasporischer Komponist*innen gesehen. Die Musikwissenschaftlerin Dana Reason hat diese unvermeidliche Folge einer radikalen Abwesenheit von Schwarzer Musik, diese ‚weiße‘ Stille, als „Mythos der Abwesenheit“ bezeichnet: die stillschweigende und doch falsche Annahme, dass es eben keine Schwarzen Komponist*innen von Rang gäbe – und somit auch nichts zu hören.¹ Doch während des Eastman-Konzerts wurde klar, dass das Berliner Publikum den Wunsch nach einer radikalen

1 Andreas Kolb, „Den Mythos der Abwesenheit widerlegen: MaerzMusik-Kurator George Lewis über den Schwerpunkt ‚Tele-Visions‘“, in: *Neue Musikzeitung* 68, März 2019, www.nmz.de/artikel/den-mythos-der-abwesenheit-widerlegen

Diversifizierung dieses vermeintlich rein ‚weißen‘ Feldes hegte und sich vielleicht nur nicht bewusst war, dass es da draußen viele Komponist*innen gibt – und dass Kurator*innen, Historiker*innen, Journalist*innen und Akademiker*innen nur schlicht nicht über sie sprachen.

Im Zuge der international von der Öffentlichkeit verfolgten Black-Lives-Matter-Bewegung gelobten einige einflussreiche Akteur*innen im Bereich der zeitgenössischen Musik 2018 Besserung. In diesem Jahr veranstalteten die Darmstädter Ferienkurse, eines der ältesten und wichtigsten Festivals für zeitgenössische Musik in Europa (und der Welt), eine viertägige Konferenz mit dem Titel *Defragmentation – Curating Contemporary Music*. Ich fungierte als Berater und Kurator für das Projekt, an dem vier große europäische Festivals für zeitgenössische Musik beteiligt waren.² Das von mir kuratierte, im November 2020 live aus der Philharmonie Essen übertragene Konzert *Afro-Modernism in Contemporary Music* eines deutschen Klangkörpers für Neue Musik, des Ensemble Modern, war seit vielen Jahren eines der ersten Programme in Europa, das vollständig dem Schaffen Schwarzer Komponist*innen zeitgenössischer Musik gewidmet war – oder womöglich sogar das erste seiner Art. Björn Gottstein, der damalige künstlerische Leiter des weltweit ältesten Festivals für zeitgenössische Musik,

2 George E. Lewis, „A Small Act of Curation“, in: *OnCurating* 44 (2020) Sonderausgabe: „Curating Contemporary Music“, hg. von Lars Petter Hagen und Rob Young, www.on-curating.org/issue-44-reader/a-small-act-of-curation.html

der Donaueschinger Musiktage, und zugleich einer der Hauptakteur*innen von *Defragmentation*, nahm an dem ebenfalls per Live-Stream übertragenen Symposium *Afro-Modernism in Contemporary Music* des Ensemble Modern³ teil und gestand öffentlich ein, dass die Donaueschinger Musiktage in ihrer gesamten hundertjährigen Geschichte bis 2020 noch nie Schwarze Komponist*innen in ihr Programm aufgenommen hatten.

Bei den Ensembles und Institutionen, mit denen ich zusammenarbeitete, kam bereits früh das Missverständnis auf, dass mit ‚Schwarzen‘ zeitgenössischen Komponist*innen ausschließlich afroamerikanische gemeint wären. Um dieser eingeschränkten Vorstellung von der geografischen und kulturellen Vielfalt Schwarzer Komposition etwas entgegenzusetzen, lud ich für die Veranstaltung in Essen nicht nur Schwarze Komponist*innen aus den USA, Kuba und Südafrika ein, sondern auch aus der Schweiz und Großbritannien und zeigte damit, dass Schwarze zeitgenössische Musik in Europa keineswegs einen Import darstellt. Vielmehr ist sie ein regionales Kulturgut, das bis dahin (aus welchen Gründen auch immer) übersehen wurde.

Zugleich schien es keine übergreifende Darstellung der komplexen kulturellen Herkunft Schwarzer Komponist*innen nach 1960 zu geben. Begriffe wie

3 „Afro-Modernism in Contemporary Music. Experiencing Diversity“, Ensemble Modern, 2020, www.ensemble-modern.com/en/projects/vielfalt-erleben-202

„Komponist*innen of Colour“ waren viel zu vage, zumal einige Komponist*innen of Colour schon seit langem auf europäischen Bühnen vertreten waren, es dort jedoch an Komponist*innen spezifisch afrikanischer Abstammung mangelte. Ich hatte also das Bedürfnis nach einem Diskurs, der sowohl eine größere Präzision als auch eine größere Vielfalt bietet.

Eine der grundsätzlichen Einsichten, auf die sich meine Arbeit stützte, war, dass die Neue Musik des 21. Jahrhunderts immer mehr von einem Zustand der *créolité* geprägt ist.⁴ *Éloge de la créolité*, ein einflussreiches Manifest der karibischen Schriftsteller Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant aus dem Jahr 1989, beginnt mit folgender klingenden Verlautbarung: „Wir sind weder Europäer*innen noch Afrikaner*innen oder Asiat*innen, wir bezeichnen uns als Kreol*innen. Dies wird für uns eine innere Haltung sein – oder besser gesagt eine Form der Wachsamkeit, oder noch besser eine Art geistige Hülle, in deren Mitte unsere Welt im vollen Bewusstsein der äußeren Welt errichtet wird.“⁵

Die Autoren erläutern ihre Behauptung, dass sich „die Welt in einen Zustand der Kreolität verwandelt“, folgendermaßen:

- 4 Für eine grundlegende Diskussion über die Kreolisierung in der klassischen Musik siehe George E. Lewis, „The Situation of a Creole“, *Twentieth Century Music* 14/3 (2017), S. 442–446.
- 5 Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité / In Praise of Creoleness*. Édition Bilingue Français/Anglais, übers. von M. B. Taleb-Khyar, Paris: Gallimard, 1993, S. 75.

Der Sohn oder die Tochter eines deutsch-haitianischen Paares, in Peking geboren und dort lebend, wird zwischen mehreren Sprachen, mehreren Geschichten hin- und hergerissen sein, gefangen in der sintflutartigen Mehrdeutigkeit einer Mosaikidentität. Um kreative Tiefe darstellen zu können, muss man diese Identität in ihrer ganzen Komplexität wahrnehmen. *Er oder sie wird sich in der Situation eines Kreolen oder einer Kreolin befinden.*⁶

Tatsächlich warnten Bernabé, Chamoiseau und Confiant davor, dass „unsere Ästhetik ohne Kreolität nicht existieren (nicht authentisch sein) kann“⁷. In eben diesem Sinne haben auch afrikanische Komponist*innen ihre Auseinandersetzung mit europäischen und anderen musikalischen Formen der Welt als eine Art von interkultureller Begegnung beschrieben und reflektiert. Der Nigerianer Akin Euba, einer der einflussreichsten afrikanischen Komponist*innen der letzten Generationen, schrieb im Jahr 1988: „Immer mehr Afrikaner leben daher in einem bi-kulturellen Bereich.“ Für Euba ist das Ergebnis dieser interkulturellen Begegnung „ein neuer Komponisten-Typ“⁸.

- 6 Bernabé, Chamoiseau und Confiant, *Éloge de la créolité*, S. 112.
- 7 Bernabé, Chamoiseau und Confiant, *Éloge de la créolité*, S. 89.
- 8 Akin Euba, „Der Afrikanische Komponist in Europa: Die Herausforderung des Bi-Kulturalismus“, übers. von Marion Diederichs-Lafite, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 43/7–8 (1988), S. 404.

In diesem Kontext wird verständlich, warum dem Musikwissenschaftler David R. M. Irving zufolge „[westliche Kunstmusik] in einem Paradox gefangen ist: ihrem Anspruch auf Einzigartigkeit stehen gleichzeitig klare Beweise für ihre innere (und verinnerlichte) Hybridität gegenüber“.⁹ Ich behaupte, dass die ‚europäische‘ klassische und insbesondere die auf der ganzen Welt komponierte und aufgeführte experimentelle Musik auch eine diasporische, kreolisierte Musik ist. Was die Neue Musik also jetzt braucht, ist eine Anerkennung und Bekräftigung dieser Identität samt all ihrer historischen, geografischen und kulturellen Querverbindungen. Was wir suchen, ist ein neues Bewusstsein – eine neue Identität für die Neue Musik, die nicht nur Vielfalt, sondern eine neue Komplexität bietet, die eben jene Art von kreativer Tiefe schaffen kann, die den Autoren von *Éloge de la créolité* vorschwebte. Auf diese Weise könnte die Neue Musik zu einer echten Weltmusik werden, die jeder Form von Anti-Schwarzsein entschieden entgegentreten kann.

Bernabé, Chamoiseau und Confiant zufolge kommt die „Kreolität einer Vernichtung der falschen Universalität, der Einsprachigkeit und der Reinheit“¹⁰ gleich. So verstehe ich auch den Musikwissenschaftler Kofi Agawu:

9 David R. M. Irving, „Rethinking Early Modern, Western Art Music: A Global History Manifesto“, in: *IMS Musicological Brainfood* 3/1 (2019), S. 9.

10 Irving, „Rethinking Early Modern, Western Art Music“, S. 90.

Afrikanische Komponist*innen werden nicht in die Defensive gedrängt, wenn es darum geht, ihre Arbeit zu rechtfertigen; sie werden nicht auf eine aussichtslose Jagd nach ‚nicht-weißen‘ oder ‚authentischen‘ oder ‚afrikanischen‘ Räumen geschickt, von denen ihnen gesagt wird, dass sie ihre eigenen wären. Alle Räume sind ‚potenziell‘ afrikanisch.¹¹

So schien mir für das Kuratieren des Konzertprogramms in der Philharmonie Essen ein überarbeitetes Verständnis des Diasporabegriffs erforderlich zu sein, um die internationale Dynamik der afromodernistischen Neuen Musik zum Ausdruck zu bringen. Die Binarität von ‚Heimat‘ und ‚Fremde‘ würde durch eine Rahmung der Diasporaerfahrung als ein Rhizom von Strömen aus allen und in alle Richtungen ersetzt werden. Das wiederum erfordert ein mobiles, diasporisches Subjekt, das, wie der Literaturwissenschaftler Ottmar Ette die Philosophie des afrodeutschen Philosophen Anton Wilhelm Amo aus dem 18. Jahrhundert beschreibt, „ohne festen Wohnsitz“¹² ist.

11 Kofi Agawu, „African Art Music and the Challenge of Postcolonial Composition“, in: *Dynamic Traditions. Global Perspectives on Contemporary Music*, hrsg. v. Elisa Erkelenz und Katja Heldt, Stuttgart: SWR, 2021, S. 186.

12 Vgl. Ottmar Ette, *Anton Wilhelm Amo – Philosophieren ohne festen Wohnsitz. Eine Philosophie der Aufklärung zwischen Europa und Afrika*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2014.

Im Jahr 2023 begann ich, diese Art von Neuer Musik als „afrodiasporisch“ zu bezeichnen. Der Begriff fand sowohl in Europa als auch in den USA und vielleicht sogar anderswo Anklang. Der von mir und dem Musikwissenschaftler Harald Kisiedu gemeinsam herausgegebene zweisprachige Sammelband *Composing While Black. Afrodiasporische Neue Musik Heute / Afrodiasporic New Music Today* (Wolke Verlag, 2023) wurde zu einem wichtigen Resonanzraum dieses Widerhalls, der mich zum Untertitel des Programms am Haus der Kulturen der Welt inspirierte: *Ein Inkubator für afrodiasporische Neue Musik*.

Ziel dieses Residenzprogramms ist es, gemeinsam neue Formen des Fachwissens über den zeitgenössischen afrodiasporischen Klangexperimentalismus zu fördern und zu entwickeln. Überdies sollen Perspektiven aufgezeigt werden, die insbesondere in Europa in der akademischen Forschung, in Konzertprogrammen und in der journalistischen Berichterstattung bisher weitgehend ignoriert wurden. Afrodiasporische Komponist*innen, Klangkünstler*innen und Wissenschaftler*innen unter anderem aus Guadeloupe, Frankreich, Großbritannien, der Demokratischen Republik Kongo, den USA, Südafrika, Kenia, Neuseeland/Aotearoa, Kanada, der Schweiz und Jamaika sind eine Woche lang mit Podiumsdiskussionen, Vorträgen und Konzerten im HKW zu Gast. In einem internen Programmteil können die Teilnehmenden untereinander neue Kollaborationen und Diskussionen anregen, um

Vorstellungen für die Zukunft afrodiasporischer Neuer Musik zu entwickeln.

Dieses Residenzprogramm ist als Raum für intergenerationale, internationale Innovation konzipiert, als Art einer neuen Komplexität von Identität, die sich genau in den Aufgabenbereich des Hauses der Kulturen der Welt fügt. Das im Rahmen von *Always, Already There* hier gastierende International Contemporary Ensemble passt perfekt zu den Zielen des Residenzprogramms. Das vom Ensemble vertretene Konzept der Polyaspora ist ebenso interkulturell, intermedial und interdisziplinär, wie es auf Bewusstseinsförderung, Zusammenarbeit, Kreolisierung und Verbindungen über die Grenzen verschiedener Ästhetiken, Praktiken, Gender, Ethnizitäten und Nationalstaaten hinweg setzt.

Die öffentlichen Vorträge und Gespräche befassen sich mit einer Vielzahl von Themen: dem Stand der afrikanischen Komposition heute, der Artikulation von Interdisziplinarität, der Geschichte der afrodiasporischen Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik, Technologie und sozialen Fragen, neuen Kurationspraktiken sowie der Schaffung neuer Expertisen, Themen, Geschichten und Identitäten. Die Teilnehmenden wurden gebeten, Diskussionspunkte für die internen Debatten vorzuschlagen. Dazu gehören finanzielle Förderung, nachhaltige Programmierung, Dekolonisierung, Dokumentation, Mentoring, der Austausch mit institutionellen Strukturen, Zugänglichkeit, Repräsentation und

Inklusion, die Forschung, Vernetzung und Zusammenarbeit, Kuration, der Einsatz von Technologie und noch vieles mehr.

Natürlich übernehme ich die volle Verantwortung für die Namensgebung und die Gestaltung des Residenzprogramms. Insbesondere meine Verwendung des Begriffs „afrodiasporisch“ soll Konzepte der ‚Heimat‘ und ‚Fremde‘ ersetzen, wie sie im allgemeinen Verständnis des Begriffspaares ‚Afrika‘ und ‚Diaspora‘ zum Ausdruck kommen. Meines Erachtens neigt diese Binarität allzu oft dazu, eine essentialistische oder nativistische Sichtweise zu bedingen. Außerdem wollte ich über Konzeptionen einer Afrodiaspora hinausgehen, die sich rein auf Kategorien von *race* beziehen. Der Inkubator hätte sich auch um „Schwarze Neue Musik“ drehen können. Allerdings ist zum Beispiel eine der Protagonist*innen von *Composing While Black*, die ägyptische Klangkünstlerin Jacqueline George, keine Schwarze. Auch sollten wir einen der wichtigsten afrodiasporischen Experimentalist*innen, den Ägypter Halim El-Dabh, nicht aus der Diskussion ausschließen.

Das alles könnte selbstverständlich in internen Debatten während des Residenzprogramms thematisiert werden. Im Rahmen dieser Diskussionen könnte die Gruppe von Klangkünstler*innen, Komponist*innen und Wissenschaftler*innen versuchen, unterschiedliche Beziehungen zum Afrodiasporischen zu beleuchten, wenn nicht gar zu definieren, anstatt diese Begrifflichkeit lediglich

allen ‚aufzutragen‘, als handle es sich um Schminke. Um der Diskussion den Weg zu erhellen und sie zu vertiefen, möchte ich zum Auftakt aus einem Reggae-Klassiker von Peter Tosh zitieren:

Don't care where you come from
As long as you're a Black man
You're an African
No mind your nationality
You have got the identity
Of an African
And if you come from Switzerland
(You are an African)
And if you come from Germany
(You are an African)
And if you come from Russia
(You are an African)
And if you come from Taiwan
(You are an African)¹³

Mein Konzept des Afrodiasporischen als Dynamik von Strömen kreolisierter Identitätsbildung nährt sich auch aus der Darstellung der afrodiasporischen Religion Candomblé durch den Anthropologen J. Lorand Matorys. Er schreibt:

Candomblé und die afroatlantische Welt des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts stellten

¹³ Peter Tosh, „African“, *Equal Rights*, Columbia, 1977.

im Verhältnis zur damaligen Weltbevölkerung einen vergleichbar massiven Strom von Menschen dar – und einen ebenso massiven Bruch zwischen den konstituierenden Strömen von „Menschen, Maschinen, Geld, Bildern und Ideen“ – wie der heutige „Spätkapitalismus“.¹⁴

Mit Blick auf die Beziehung zwischen diesen Strömen und dem Konzept der Identität fährt Matory fort:

Wir Menschen afrikanischer Abstammung „imaginieren“ uns bisweilen zuallererst als Mitglieder eines bestimmten territorialen Nationalstaats, manchmal als Untertan*innen eines besonderen Imperiums, hin und wieder als Europäer*innen, dann wieder als Jejes, stellenweise als amerikanische Ureinwohner*innen, gelegentlich als ‚Weiße‘, vereinzelt als Menschen aus der Mittelschicht, seltener als junge Menschen, mitunter als Frauen, zuweilen als Umweltschützer*innen und so weiter. Der Schwarze Atlantik ist also eher ein geografischer Brennpunkt, eine Identitätsoption und ein Kontext der Bedeutungsgebung, statt eine eindeutig begrenzte, undurchdringliche oder überdeterminierte Sache.¹⁵

14 J. Lorand Matory, *Black Atlantic Religion*. Tradition, Transnationalism, and Matrarchy in the Afro-Brazilian Candomblé, Princeton: Princeton University Press, 2005, S. 269–70.

15 Matory, *Black Atlantic Religion*, S. 273–74.

Wichtig für mein Verständnis von Afrodiasporizität ist dies:

Einige analytische Metaphern sind für die Realitäten des Schwarzen Atlantiks und des Translokalismus im Allgemeinen ungeeignet. Die vorliegende Studie legt nahe, dass Begriffe wie „Rhizome“ und, umso wichtiger, „Dialog“ zur Erklärung des Candomblé und der afroatlantischen kulturellen Umwandlungen, die der Yoruba-Kultur ihre Vorrangstellung unter den westafrikanischen Modellen neuweltlicher Schwarzer Religiosität und Kunst verliehen haben, nützlicher sind als Konzepte wie „Verwurzelung“, „Überleben“ und „Diaspora“.¹⁶

Der Titel *Always, Already There* wurde der Kritik an Georg Wilhelm Friedrich Hegels Interpretation der afrikanischen Kultur durch den Literaturtheoretiker James A. Snead entlehnt:

Der Afrikaner setzt erstens alle europäischen Kategorien der Logik außer Kraft. Zweitens hat er keine Vorstellung von Geschichte oder Fortschritt, sondern lässt zu, dass „Zufälle und Überraschungen“ sein Schicksal bestimmen. Er ist sich auch nicht bewusst, dass er sich auf einer niedrigeren Entwicklungsstufe befindet und hat

16 Matory, *Black Atlantic Religion*, S. 274.

vielleicht nicht einmal eine Vorstellung davon, was Entwicklung ist. Schließlich ist er „unmittelbar“ und eng mit der Natur mit all ihren zyklischen, nicht fortschrittlichen Daten verbunden.¹⁷

Sneads Vorgehensweise erlaubt es ihm, die von Hegel unbeabsichtigte Identifizierung einer der großen Stärken von Afrikaner*innen herauszuarbeiten:

Da er kein Selbstbewusstsein hat, ist er „unmittelbar“, das heißt, *immer da*, und zwar in jedem gegebenen Augenblick. Es zeigt sich also, dass der Afrikaner, indem er da ist, gleichsam *immer schon da ist*, oder vielleicht *schon vorher da war*, während der Europäer weiterhin *auf dem Weg dahin ist* oder besser noch *nicht da ist*.¹⁸

Diese Idee der Unmittelbarkeit verweist auf eine Vorstellung des Immer-schon-da-Seins als eine Form der Quantenverschränkung – ein Konzept, das zu Hegels Zeit noch nicht existierte.

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass die afro-diasporische Musik ein riesiges und äußerst vielfältiges Tätigkeitsfeld bildet. Dieses Residenzprogramm und die begleitenden Konzerte konzentrieren sich auf experimentelle Neue Musik und erkennen dabei

¹⁷ James A. Snead, „On Repetition in Black Culture“, in: *African American Review*, 50/4, 2017, S. 650.

¹⁸ Snead, „On Repetition in Black Culture“, S. 650.

vollumfänglich eine andere Version des Mythos der afro-diasporischen Abwesenheit an, wie sie der kritische Theoretiker Fred Moten bestimmt hat: als „einen umfangreichen interdisziplinären Text, der nicht allein für die problematische positivistische Schlussfolgerung steht, dass die Avantgarde ausschließlich euro-amerikanisch war, sondern der auch einen tiefgreifenderen und vielleicht unbewussten Entwurf der Avantgarde als notwendigerweise nicht-Schwarz darstellt“.¹⁹

Zugleich sollten wir uns bewusst machen, dass experimentelle Musik kein Genre ist – sie ist eine Leistung. In diesem Sinne danke ich dem Team des Hauses der Kulturen der Welt von ganzem Herzen für seinen Glauben an dieses Projekt und an das, was sich daraus entwickeln könnte.

¹⁹ Fred Moten, *In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, S. 32.

Leila Adu-
Gilmore

Eine andere
Art von
Schwarz

Als Komponistin/Theoretikerin, Assistenzprofessorin für Musiktechnologie an der New York University und Gründerin des Critical Sonic Practice Lab forsche und publiziere ich über Musikkomposition, Improvisation und elektronische Musiken insbesondere aus Afrika, der afrikanischen Diaspora und den Amerikas. Als Komponistin/Performerin beschäftige ich mich zu gleichen Teilen mit Komposition, Improvisation und elektronischer Musik. Ich habe das Konzept der Critical Sonic Practice, der Kritischen Klangpraxis, entwickelt, um die untrennbaren Verbindungen zwischen verschiedenen Arten von Schwarzen, lokalen und Indigenen Musiken und ihren Arbeitsprozessen zu verdeutlichen. Gleichzeitig – und das kann für Nicht-Schwarze schwer zu verstehen oder zu lernen sein – können Schwarze abstrakte Gedanken, Ideen und künstlerische Umsetzungen *gaaanz* weit draußen sein. Schwarze Musiken können vorkomponiert oder improvisiert sein und dabei über populäre, zeitgenössische und experimentelle Genres hinweg für Innovation sorgen. Ausgehend von einer dezidiert partizipatorischen Ausdrucksweise werden wir bestärkt durch eine körperliche Verbindung zur Musik.

Für viele von uns repräsentiert Europa jene Macht, die kam, um unsere Zivilisiertheit und unser Land zu rauben. Mittels Neokolonialismus entzieht Europa uns weiterhin unsere Ressourcen und verlangt, dass wir uns Geld von internationalen Banken leihen, um unsere

unvorstellbar hohen Schulden zu tilgen. Und Europa hasst aus Xenophobie heraus immer noch unsere Kinder. Für einige von uns aus ehemals kolonisierten, versklavten, von den Regimes von Jim Crow und der Apartheid unterjochten Teilen der Erdbevölkerung bot Europa jedoch ironischerweise zuweilen einen Zufluchtsort. Insbesondere Paris und Berlin wurden zu Räumen der künstlerischen Freiheit, in denen Afrikaner*innen in der Diaspora vielleicht, aber nur vielleicht, ‚eine andere Art von Schwarz‘ verwirklichen konnten.

Und das bietet einige Möglichkeiten: Wir können unser ursprüngliches, hypervernetztes, diasporisches, offenes, zivilisiertes Selbst sein. Schwarze Musiken können eine Mischung aus improvisierten (wie unter anderem, aber nicht ausschließlich Jazz), klassischen (notierten) und elektronischen Formen darstellen. Die europäischen Musiken und Bildungssysteme erzwingen eine koloniale und empirische Spaltung zwischen diesen Formen, die ich in meinem Artikel „Critical Sonic Practice. Decolonizing Boundaries in Music Research“¹ umreiße. Die Kritische Klangpraxis erkennt die koloniale Geschichte falscher Spaltungen zwischen den Kategorien der musikalischen Auseinandersetzung – Theorie, Ethnografie, Komposition, Improvisation, Publikumsbeteiligung und Tanz – mitsamt ihren Nachwirkungen an.

¹ Leila Adu-Gilmore, „Critical Sonic Practice. Decolonizing Boundaries in Music Research“, in: *Continental Thought & Theory* 3/3 (2021), S. 187–209.

Durch die Perspektive der Kritischen Klangpraxis fragen wir: Kann Musik eine Schwarze Sprache sein? Wie können vorgefasste Meinungen über Indigene Völker, wie zum Beispiel die Trope der ‚edlen Wilden‘, zu impliziten Vorurteilen in der Musikwissenschaft und –kritik führen? Welche Konsequenzen haben diese Ausschlüsse für Communities of Color? Wie können wir die positiven Wirkungen Schwarzer Musik und Schwarzer Arbeitsprozesse verstärken und negative Wirkungen korrigieren? Welche partizipatorischen Maßnahmen in der Forschung ermöglichen es unseren Communities, Fortschritte zu machen und kreativ zu wirken? Welche Fragen müssen wir uns als Forscher*innen stellen? Wie würde eine Schwarze, Indigene und diasporische Musiktheorie und Kompositionspraxis anstelle einer weißen, kolonialen aussehen?

Die Kritische Klangpraxis untersucht und betreibt das Musizieren als einen fortlaufenden dekolonisierenden Diskurs, in dessen Mittelpunkt marginalisierte Musiken und Musikschaffende stehen und der die Verbindung zwischen Mensch und Natur explizit begrüßt. Koloniales Denken hat versucht, die Indigenen Beziehungen zur Umwelt zu unterdrücken. Dabei handelt es sich um einen politischen Akt, da extraktivistische Kolonialisator*innen Ressourcen stehlen und Bevölkerungsgruppen verarmen lassen, die ansonsten prosperieren würden – alles im Namen einer gebildeten und kultivierten ‚Zivilisation‘. Dieses Konzept der Zivilisation hat das Denken und die Weitergabe von Wissen von

Schwarzen Menschen und People of Colour ausgelöscht und damit einen gefährlichen Angriff auf Mutter Natur selbst ermöglicht. Die Überwindung dieser Spaltung zwischen Natur und Mensch ist der Schwarzen und Indigenen Natur der Kritischen Klangpraxis inhärent.

Als ghanaisch-britische *Pākehā* (eine Neuseeländerin europäischer beziehungsweise nicht-Māori-Abstammung) assoziierte ich Europa früher aufgrund des Geschichtsunterrichts vor allem mit dem britischen Adel, mit Weltkriegen, Kolonialisierung und dem Aufbau des Empires. Während meiner Jugend in Aotearoa war ich eine experimentelle Außenseiterin. Ich war zwar Teil einer Szene, aber galt als nicht ‚neuseeländisch‘ genug, nicht ‚indie‘ genug, nicht ‚jazzig‘, ‚klassisch‘ oder ‚experimentell‘ genug. Berlin und New York City, so wurde mir gesagt, seien Orte, an denen man sich kreativ ausleben könne. Ich habe meine Kunstlieder und Improvisationen in Berlin auf die Bühne gebracht und dort wunderbare Erfahrungen gemacht. Bei einem Gang durch die Straßen wird für mich die Geschichte spürbar. Bilder der Berliner Mauer verbinden sich mit akustischen Akten der Zerstörung, ob durch Nachkriegskomponist*innen wie Karlheinz Stockhausen oder durch buchstäblich einstürzende Neubauten, die den Namen jener Band inspirierten, wegen der ich elektroakustische Musik und Informatik zu studieren begann.

Wenn wir als Schwarze Kreative reisen, besteht jedoch die Gefahr, dass wir durch die geografische

Abspaltung den Anschluss an unsere Communitys verlieren, wo auch immer diese sein mögen. In unseren Bemühungen, in einer weit entfernten Petrischale kreative Handlungen gären zu lassen, können wir unsere Brüder und Schwestern vergessen. Im Rahmen dieser kollaborativen Arbeit im Haus der Kulturen der Welt sehe ich es deshalb als meine Aufgabe, die Verbindung zur Dichotomie von Freude und Leid Schwarzer Menschen und People of Colour aufrechtzuerhalten. Ich möchte mich gegen die Selbstgefälligkeit wehren, die dadurch entstehen kann, dass man als ‚Anderer‘ und unbeteiligte Außenseiterin angesehen wird. Ich möchte mich mit den lokalen Freuden und Leiden der Erde und des Bodens, auf dem ich gehe, verbinden.

Als Schwarze Teilnehmerin eines kollektiven Arbeitsprozesses in Berlin stelle ich Fragen, die sich aus meiner eigenen Kritischen Klangpraxis ergeben:

Was haben wir als Menschen und Bäume einander singend mitzuteilen?

Welches Leiden hast du, haben deine Vorfahr*innen durchlebt, um nunmehr hier anzukommen?

Wo findest du deine Freude?

Wie können wir das Leid von Schwarzen anerkennen, ohne im selben Zug ‚weiße‘ Fragilität zu nähren (sondern ‚Weiße‘ stattdessen zu dieser emotionalen und künstlerischen Arbeit zu ermutigen), und zwar durch unsere magische Kraft der Musik?

Wie können wir ‚weißes‘ und Schwarzes Leid durch

systemische Unterdrückung und Armut anerkennen?
Wie können wir dies in traditionellen Konzertsituationen tun?
Wie kann ich als Person mit ‚weißem‘ und Schwarzem Hintergrund als Komponistin mit meinem eigenen ‚Weißsein‘ und Schwarzsein arbeiten?
Wie können wir uns gegenseitig neue Zukünfte singen?

Diese Fragen zeigen, dass Dialog und Reflexion notwendige Bestandteile der dekolonialen Arbeit sind. Kritische Klangpraxis ist keine statische Position, sondern eine Rubrik, anhand der die vor uns liegende Arbeit untersucht werden kann.

Der derzeitige Zugriff auf Technologie und die rasche Innovationsgeschwindigkeit haben nicht unbedingt tiefere Verbindungen zwischen den Menschen geschaffen. Telefone sind zum wichtigsten Gerät der Datenverarbeitung und immer unabdingbarer geworden, was das Musikhören einschließt. Zunächst geschah das in Teilen der Welt, in denen die Menschen seltener Zugang zu Computern haben, setzte sich jedoch auch in Ländern mit hohem durchschnittlichen Einkommen durch. Außerdem haben Künstliche Intelligenz und maschinelles Lernen zwar neue algorithmische Multiplikatoren und Vertriebskanäle für die Musikindustrie geschaffen, aber die Bedingungen für Musiker*innen nicht verbessert.

Live-Musik und kollaborative Arbeit schaffen jedoch auf kinetische Weise unmittelbare Verbindungen zwischen im selben Raum befindlichen Menschen. Die Proben für Live-Aufführungen, die kollaborative Arbeit und diese Verbindungen sind es, die diese Residenz im Haus der Kulturen der Welt so bedeutsam machen. Im Herzen Europas afrologische Musikpraktiken über verschiedene Musikformen hinweg in den Mittelpunkt zu rücken, stellt in gewisser Weise die perfekte Anwendung der Kritischen Klangpraxis dar. In Zusammenarbeit mit dem International Contemporary Ensemble werden wir gemeinsam im Rahmen eines afrologischen Aktes Musik schaffen, aufführen und – um ein sonderbar passendes Wort zu verwenden – spielen.

Harald Kisiedu

„Eines der
Wunder der afro-
amerikanischen
Kultur“:
Die Society of
Black Composers

Im Mai 1968 gründete eine Gruppe von überwiegend in New York ansässigen afroamerikanischen Komponist*innen mit unterschiedlichen musikalischen Hintergründen die ungemein wichtige, aber immer noch weitgehend unbekanntes Society of Black Composers. Ihr Ziel war es, „ein ständiges Forum für die Präsentation schwarzer Komponist*innen, ihrer Werke und ihrer Gedanken zu bieten, Informationen über schwarze Komponist*innen und ihre Aktivitäten zu sammeln und zu verbreiten und das kulturelle Leben der Community insgesamt zu bereichern“¹. Die Vereinigung von über fünfzig Komponist*innen wurde von Dorothy Rudd Moore und ihrem Ehemann, dem Cellisten Kermit Moore, Carman Moore (weder verwandt noch verschwägert), Talib Rasul Hakim (damals als Stephen Chambers bekannt) und dem Fluxus-Komponisten und -Künstler Benjamin Patterson gegründet. Weitere Mitglieder der Society of Black Composers waren Ornette Coleman, Herbie Hancock, Archie Shepp, Olly Wilson, Alvin Singleton, Oliver Nelson, Maïon Brown, Wendell Logan, Adolphus Hailstork, Coleridge-Taylor Perkinson und Noel DaCosta.² Trotz ihrer Bedeutung wurde die Organisation im breiteren Diskurs über Neue Musik und Schwarzen

- 1 Society of Black Composers, Programmheft, Brooklyn Academy of Music, 12. November 1969, Hamm Archives, Brooklyn Academy of Music.
- 2 Der Autor dankt Carman Moore für Informationen über Archie Shepps Mitgliedschaft in der Society of Black Composers.

Experimentalismus fast vollständig übergangen. Infolgedessen wurde sie kaum erforscht.³

Die Gründung der Society of Black Composers sollte im Kontext des gemeinschaftsorientierten Black Arts Movement betrachtet werden, das von Amiri Baraka und Larry Neal ins Leben gerufen und Mitte der 1960er Jahre bekannt wurde. Diese Bewegung war wiederum ausschlaggebend für die Entstehung verschiedener Kollektive Schwarzer Experimentalist*innen wie der Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM), die im Jahr 1965 in der South Side von Chicago gegründet wurde, und der Black Artists Group, die im Jahr 1968 in St. Louis entstand.

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass die Gründung der Society of Black Composers, wie Carman Moore es formulierte, „auf den wohlmeinenden Rat-schlag der weißen Komponistin Beatrice Witkin hin“ erfolgte.⁴ Witkin, die als Komponistin elektronischer Musik zweifelsohne selbst von Marginalisierung betroffen war, führte eines Tages ein Gespräch mit

3 Für wichtige Ausnahmen siehe David N. Baker Jr., „Indiana University’s Black Music Committee“, in: Dominique-René de Lerma (Hg.), *Black Music in Our Culture. Curricular Ideas on the Subjects, Materials and Problems*, Kent: Kent University Press, 1970, S. 12–24; Eileen Southern, „America’s Black Composers of Classical Music“, in: *Music Educators Journal* 62/3, 1975, S. 46–59; Hildred Roach, *Black American Music. Past and Present*, Boston: Crescendo Publishing, 1976.

4 Carman Moore, *Crossover. An American Bio*, Rochester Hills: Grace Publishing, 2011, S. 45.

Moore, in dem er ihr mitteilte, dass er nicht genug Auftritte bekomme und sich nicht sicher sei, wie dem Abhilfe zu schaffen sei. Ihr Rat lautete: „Gründe deine eigene Gruppe!“ Wie Moore berichtete:

Dorothy Rudd Moore hatte die Idee mit dem Namen „Society of Black Composers“. Und ich meinte: „Ja, lass uns das machen!“. Ich erklärte mich bereit, Sekretär und Schatzmeister der Gruppe zu werden. Ben Patterson wurde der Präsident, und dann ging es los.⁵

Die Society of Black Composers hatte es sich zur Aufgabe gemacht, die Musik Schwarzer zeitgenössischer Komponist*innen durch Konzerte, Symposien und Vorträge bekannt zu machen, in denen die Kompositionen der Mitglieder aufgeführt und ihre Methodik und Ästhetik debattiert wurden. So präsentierte die Gesellschaft am 28. Mai 1968 in Verbindung mit der Composers Recognition Week des New Yorker Bürgermeisters John Lindsay „eine einmalige Vorstellung mit Schwarzen Komponist*innen und ein Symposium“ mit Kompositionen von Talib Rasul Hakim, Carman Moore, Dorothy Rudd Moore, Hale Smith und anderen. Das Symposium mit dem Titel *The Black Composer: Where Has He Been and Where Is He Going?* (Der Schwarze Komponist: Wo war er bisher, und wohin geht er?) wurde vom Komponisten und Pianisten John Lewis,

5 Carman Moore, Interview mit dem Autor (Zoom), 8. Oktober 2021.

dem musikalischen Leiter des Modern Jazz Quartet, moderiert. Lewis hatte im Jahr 1955 die Modern Jazz Society mitbegründet und im Jahr darauf die Society for Jazz and Classical Music.

Die in der Society of Black Composers zusammengeschlossenen Komponist*innen begnügten sich nicht länger mit ihrer bequemen epistemologischen Auser-seiter*innenrolle. Sie stellten grundlegende Annahmen über Konstruktionen der westlichen klassischen Musik als historisch und institutionell ‚weißem‘ Raum ebenso infrage wie das überlieferte Wissen über eine vermeintlich einheitliche Schwarze Musikästhetik. In einem Rundbrief aus dem Mai 1969 hieß es dazu:

Und obwohl ein gemeinsames Vokabular oder eine gemeinsame Grammatik unter Schwarzen Komponist*innen nicht einmal wünschenswert ist, zeichnet sich eindeutig das Aufkommen eines neuen und höchst wünschenswerten Konsens positiver und selbstbewusster Haltungen ab. Die vor einem Jahr gestellten Fragen – meist nach den spezifischen musikalischen Klängen und Materialien, die für Schwarze Musik notwendig sind – sind nicht mehr notwendig. Wir wissen: Weil wir Schwarz sind, machen wir Schwarze Musik. Und wir hören sie auch!⁶

6 Zit. nach Eileen Southern, „America’s Black Composers of Classical Music“, S. 56.

Die Mitglieder der Society of Black Composers ließen sich nicht von Genre- und Traditionsbegriffen oder simplen Vorstellungen von Schwarzer Musik leiten. Sie verwischten die Grenzen zwischen Komposition und Improvisation, klassischer Musik und sogenannter traditioneller Musik und machten überdies keinen Unterschied zwischen Jazz und klassischer Musik. Damit durchbrachen sie Grenzen, deren Überwindung anderen zugeschrieben wurde – die gut ein Jahrzehnt später als Verkörperung einer postmodernen Ästhetik apostrophiert wurden. Carman Moore erinnert sich:

Wir sind einfach losgezogen und haben alle eingeladen, die uns eingefallen sind. Die Tatsache, dass Jazz zu dieser Zeit so intellektuell war, bedeutete, dass es sich um zeitgenössische Musik handelte. Wir haben einfach so viele Jazzkomponist*innen wie möglich eingeladen, vor allem diejenigen, die wirklich Komponist*innen waren und nicht nur Interpret*innen. Wir haben ein paar Jahre lang eine ganze Reihe wunderbarer musikalischer Denker*innen zusammengebracht.⁷

Vor ihrer Auflösung im Jahr 1973 hielt die Society of Black Composers „zweimonatliche Treffen ab, die allen aktiven Mitgliedern offenstanden, gab ebenfalls alle zwei Monate einen Rundbrief heraus“ und präsentierte

7 Moore, Interview.


in der Saison 1968/1969 „24 Werke von 18 Schwarzen Komponist*innen [...] im Rahmen von vier großen Konzerten“.⁸ Damit leistete das Kollektiv einen entscheidenden Beitrag, indem es nicht nur auf die eklatante Abwesenheit Schwarzer zeitgenössischer Musik in den Konzertprogrammen aufmerksam machte, sondern auch ein Bewusstsein für die Existenz und kulturelle Bedeutung dieser Musik schuf. Um es mit den Worten von Carman Moore zu sagen: „Die Society stellte eines der Wunder der afroamerikanischen Kultur zur Schau, und es ist ein bereits revolutionärer Akt, es als Wunder auszustellen.“⁹

8 Zita D'Azalia Allen, „Society of Black Composers in View“, in: *New York Amsterdam News*, 7. Juni 1969, S. 38.

9 Moore, Interview.

Hannah Kendall

when
flesh is
pressed
against the
dark

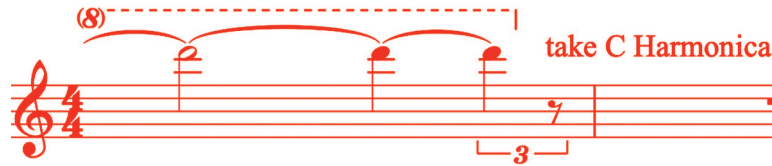
 Antonio Benítez-Rojo bezeichnet die komplexen, repetitiven Abläufe der transatlantischen Versklavung als die „Plantagenmaschine“¹. *when flesh is pressed against the dark* (2024), meine Arbeit für das Ensemble loadbang – ein Quartett aus Baritonstimme, Trompete, Bassklarinette und Posaune –, ist das letzte Stück eines Triptychons von Werken, die dieses mehrdimensionale maschinelle System erforschen, das sich als Teil eines komplizierten, weitreichenden Gebildes immer wieder auf neue, jedoch zusammenhängende Weise wiederholt.

fast wah-wah → slow → fast

Die Titel aller drei Stücke stammen aus Texten des Schriftstellers Ocean Vuong. *shouting forever into the receiver* (2022), ein Auftragswerk des Südwestrundfunks (SWR) für das Ensemble Modern, befasst sich mit der Frage, wie der Output der genannten Maschine auf sich selbst zurückwirkt, um weitere Wiederholungen anzuregen. *Even sweetness can scratch the throat* (2023), das mit Unterstützung von den Columbia Composers für die Ensembles Manson in Großbritannien und Wavefield in den USA geschrieben wurde, untersucht die Rolle der Sucht in karibischen Zuckerplantagen, einem Verbund zusammenhängender kleinerer Maschinen, die in die größere Maschine integriert sind. Marcus

¹ Antonio Benítez-Rojo, *The Repeating Island. The Caribbean and the Postmodern Perspective*, übers. von James E. Maraniss, Durham: Duke University Press, 1997, S. 4.

Boon erklärt: „Wiederholung bietet das Versprechen, all dem zu entkommen. Das wiederum wirkt strukturell als Sucht – oder Genuss – in den Markt zurück.“² *when flesh is pressed against the dark* schließlich stellt eine Meditation über ‚gefangenes Fleisch‘ in der Mittelpassage dar.³ Wie Hortense J. Spillers in ihrem Essay „Mama’s Baby, Papa’s Maybe. An American Grammar Book“ schreibt, „wusste die gefangene Persönlichkeit nicht, wo sie sich befand, wir könnten sagen, dass sie kulturell ‚unberührt‘ war, mitten in eine metaphorische Dunkelheit geworfen, die ihr Schicksal einem unbekanntem Verlauf ‚aussetzte‘“⁴.



Während Paul Gilroy beispielsweise das Bild des Schiffes für versklavte Afrikaner*innen in der Mittelpassage als eine mobile Einheit betrachtet und darüber hinaus als „ein lebendiges, mikrokulturelles, mikropolitisch System in Bewegung“⁵, wollte ich *when flesh is pressed*

- 2 Marcus Boon, *The Politics of Vibration. Music as a Cosmopolitical Practice*, Durham: Duke University Press, 2022, S. 220.
 3 Hortense J. Spillers, „Mama’s Baby, Papa’s Maybe. An American Grammar Book“, in: *Diacritics* 17/2, 1987, S. 67.
 4 Spillers, „Mama’s Baby, Papa’s Maybe“, S. 72.
 5 Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London: Verso, 1993, S. 4.

against the dark dezidiert im Fluss des von Spillers vorgeschlagenen ozeanischen Schwebezustands verorten, nicht aber im Kontext der Bedingung(en) der Überfahrt. Die Route selbst ist jedoch auch ein wesentliches Element dieses suspendierten Raums und verweist zweifellos auf die Plantagenmaschine, die Benítez-Rojo als „eine Maschine, die gleichzeitig fließt und unterbricht“⁶ beschreibt. Anders formuliert, ich konnte nicht über das eine ohne das andere nachdenken; ich musste stattdessen untersuchen, was es bedeuten könnte, innerhalb einer „mikrokulturellen“ Situation, die wiederum eine Komponente der Makrokonfiguration des transatlantischen Handels mit versklavten Menschen darstellt, kulturell „unberührt“ zu sein. Dabei bezog ich mich auf Fred Motens Essay „Black Topological Existence“ und insbesondere dessen zentrale Frage, „wie man die Reduktion des Körpers auf das Fleisch, wie es im Denken Spillers erscheint, überwinden kann, und zugleich anerkennt, dass das Fleisch sprichwörtlich dem Körper vorausgeht“⁷.

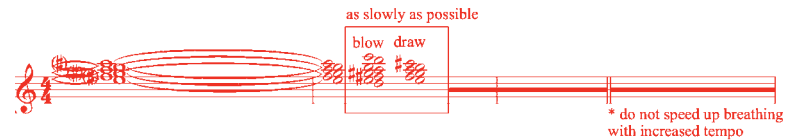
Letztlich geht es bei diesen Überlegungen darum, Wege zu finden, zu erforschen und zu ebnet, um den Wiederholungen der Maschine zu widerstehen und ihren Fluss der Unterbrechungen zu durchbrechen. Elaine Mitcheners strukturell improvisiertes Werk *SWEET*

- 6 Benítez-Rojo, *The Repeating Island*, S. 28.
 7 Fred Moten, „Black Topological Existence“, in: *Arthur Jafa. A Series of Utterly Improbable, Yet Extraordinary Renditions*, hg. von Joseph Constable und Amira Gad, London: Koenig Books, 2018, S. 17.

TOOTH (2017) beispielsweise versucht, den durch die Mittelpassage verursachten Bruch, den sie als „Universalrutsch“⁸ bezeichnet, am Zeitpunkt seines Auftretens metaphorisch zu reparieren, indem sie die Umwandlung von Fleisch in Körper durch den Klang ihres Atems aktiviert. Sie versucht, den Gefangenen ihre Menschlichkeit wieder zuzusprechen, sie zu befreien und ihnen beizustehen, sodass der „Rutsch“ gedämmt wird. Ashon T. Crawley schlägt vor, den Atem als entscheidenden Faktor zu sehen: „Atmen dient also der Kultivierung und Pflege des Fleisches.“⁹ Tatsächlich endet das zweite Kapitel von *SWEET TOOTH*, „Bound“, damit, dass Mitchener ihren Körper im übertragenen Sinne in eine Zuckermühle verwandelt, die wichtigste Maschine auf den Plantagen, die den versklavten Körper als Fleisch mit ihrer technologischen Beschaffenheit verschmelzen lässt: „Wir sind die Menschen, die eine Maschine bedienen, und wir sind zum anderen selbst die Maschinerie“, sagt Mitchener.¹⁰

- 8 Hannah Kendall, „Cutting Through and Resisting the Plantation Machine in Elaine Mitchener’s *SWEET TOOTH* and the Musical Work *shouting forever into the receiver*“, Phil. Diss., Columbia University, 2024, S. 4.
 9 Ashon T. Crawley, *Blackpentecostal Breath: The Aesthetics of Possibility*, New York: Fordham University Press, 2017, S. 78.
 10 Elaine Mitchener, „Breaking the Chains. Elaine Mitchener on the British Empire’s Legacy of Cruelty“, Interview von Chris Bohn, in: *The Wire*, Februar 2018, www.thewire.co.uk/in-writing/interviews/elaine-mitchener-sweet-tooth-interview

Mitchener stößt energisch den Atem aus, während sich ihr Körper in die Mühle verwandelt. Wie ich bereits erörterte, zeigt die erzwungene Regelmäßigkeit des Atems „die Duplexität des mechanisierten Mahlvor-gangs: dem Zerreiben des Zuckerrohrs sowie der Versklavten, zusätzlich zu dem Begehren und dem Vergnügen, das der produzierte Zucker mit sich bringt“¹¹.



Doch hat er noch eine weitere Funktion: Mitcheners Atem demonstriert die hartnäckige Entschlossenheit, das gefangene Fleisch von der Plantage zu befreien – aus den Tiefen des Atlantiks und selbstverständlich aus dem Laderaum des Schiffes. Dieser wird in *SWEET TOOTH* vom Publikum repräsentiert, das auf unbequemen, eng beieinander stehenden Stühlen sitzt. Wie Mitchener erklärt, „sind alle im Schiff. Ich glaube, die Zuschauer*innen merken nicht, dass sie da sind“¹². In einer früheren Analyse von Mitcheners *SWEET TOOTH* schlug ich vor, dass „der tatsächliche Klang des Atmens – seine Auralität statt allein seine

- 11 Kendall, „Cutting Through and Resisting the Plantation Machine“, S. 16.
 12 Hannah Kendall und Elaine Mitchener, „Water Long Like the Dead. The Interruption and Flow of Time in Elaine Mitchener’s *SWEET TOOTH*“, in: *Composing While Black. Afrodiasporische Neue Musik heute / Afrodiasporic New Music Today*, hg. von Harald Kisiedu und George E. Lewis, Hofheim: Wolke Verlag, 2023, S. 261.

Durchführung – das Potenzial für eine umfassende vermenschlichende Befreiung bietet“¹³. Ich wollte ähnliche Methoden in *when flesh is pressed against the dark* anwenden. Allerdings stelle ich die Hörerfahrung der Atemgeräusche durch Mundharmonikas her. Wie in *shouting forever into the receiver* und *Even sweetness can scratch the throat* werden die Interpret*innen angewiesen, „bis zu einem Signal, jeweils unabhängig voneinander, so langsam wie möglich ein- und auszuatmen“¹⁴ und in ihrem eigenen Tempo in die Instrumente zu blasen oder durch sie hindurch Luft einzusaugen. Wie in *SWEET TOOTH* musste der Atem einen „blauen“ Ort einnehmen, einen Begriff, den ich für Zwischenräume ohne Zentrum oder Achse verwende – Gebiete der Verbindlichkeit, in denen Transformationsprozesse stattfinden können.¹⁵ Der Klang von Mitcheners Atem (der transformative Auslöser) kommt von ihrem eigenen Körper. Auch er ist *blue* – nicht nur, weil er in diesem Fall als Mühle sowohl menschliches Fleisch als auch eine Maschine repräsentiert, sondern auch, weil, wie Kelly Brown Douglas sagt, „der Körper der Schwarzen Frau ein Blues-Körper



Sweetly imitate the *How Great Thou Art* music box tune by humming relatively quickly, and quietly into the walkie-talkie, in a comfortable octave, and in relative balance with the other players.

dolce

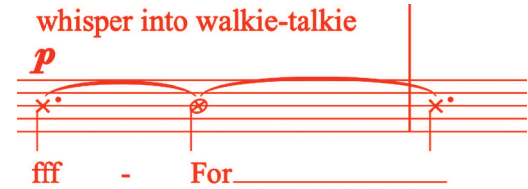
13 Kendall, „Cutting Through and Resisting the Plantation Machine“, S. 19–20.

14 *shouting forever into the receiver*, Partitur, Berlin: G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH, S. 2.

15 Kendall, „Cutting Through and Resisting the Plantation Machine“, S. 24.

ist“¹⁶. Die Mundharmonikas einzubeziehen, soll dieselbe „Bläue“ replizieren, setzt dabei jedoch darauf, verschiedene Zeitzonen zusammenfließen zu lassen, die durch das freie Atmen der Interpret*innen entstehen. Das organische Ein- und Ausatmen der Gruppe schafft eine ausgedehnte, ineinandergreifende Klangwelt sich überschneidender Zeiträume.

In *when flesh is pressed against the dark* beschwört eine aus der Ferne erklingende



Spieluhr mit der Hymne „How Great Thou Art“ die Vorstellung herauf, dass das Fleisch durchaus ein befreiter Körper werden kann, vielleicht sogar außerhalb der Maschine. Der Text des Liedes – „Then sings my soul [...] what joy shall fill my heart“ – wirkt wie eine Anrufung, während der Bariton inbrünstig die Melodie im Duett mit dem befreiten Gegenpart summt. Darin wird Handlungsfähigkeit über vernetzte Dimensionen geltend gemacht – zwischen der Mittelpassage und einem noch unbekanntem freien Ort. Ich beziehe mich hier auf Saidiya V. Hartman, die schreibt:

Der besondere Status des versklavten Menschen als Objekt und als Subjekt erfordert

16 Crawley, *Blackpentecostal Breath*, S. 12.

eine sorgfältige Betrachtung des Begriffs der Handlungsfähigkeit, wenn man denn mehr leisten will, als den Versklavten Handlungsfähigkeit als eine Art von Historiker*innen und Kritiker*innen dargebrachten Geschenks an die Enteigneten zu ‚verleihen‘.¹⁷

Das heißt, dass die Vorstellung von den Versklavten als bloßen Objekten aus entblößtem Fleisch überwunden werden kann. Es heißt, dass das Fleisch, wenn es gegen die Dunkelheit gepresst wird, nach einer singenden Seele im Licht streben kann, es tut und das auch zukünftig tun wird. Vielleicht trägt dieses Begehren auch dazu bei, das mikrokulturelle System zu formen, auf das Gilroy als Teil der Überfahrt verweist: den Prozess der Körper, die innerhalb, anhand und trotz der Maschine kulturell berührt werden.

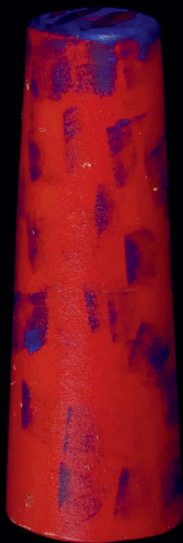
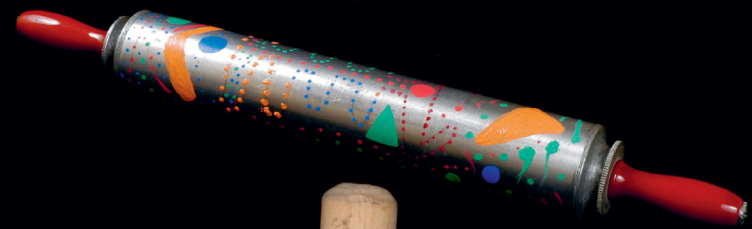
¹⁷ Saidiya V. Hartman, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*, New York: Oxford University Press, 1997, S. 54.

*Douglas
R. Ewart*

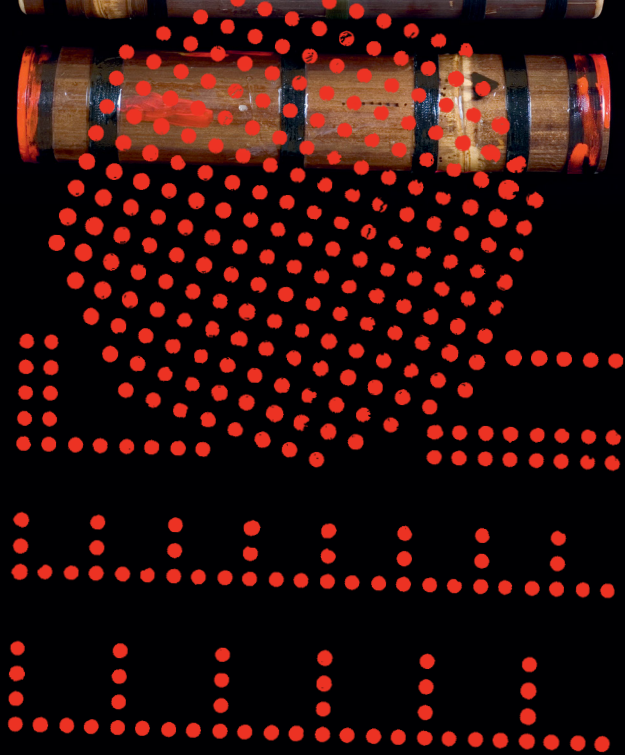
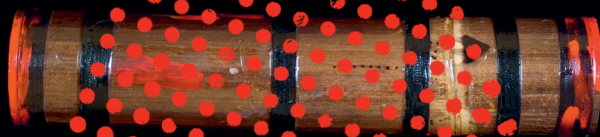
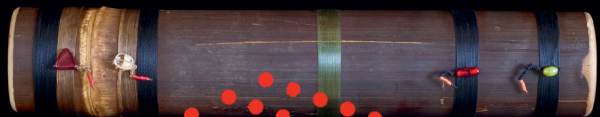
Optic
and Sonic
Networks











Jessie Cox

Composing While Black und Absraktion. Oder: Musik und die Frage nach Repräsentation

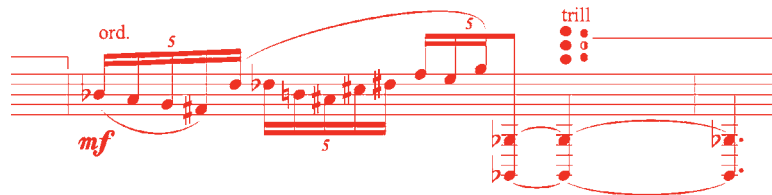
→ ■ Ausgangspunkt dieses Essays ist die Frage: Was kann es bedeuten, für Schwarze Musiker*innen und Komponist*innen sowie für Schwarze (experimentelle) Klänge zu kämpfen – für deren Repräsentation und darüber hinaus? Diese Frage umfasst die Durchsetzung von Grenzen der Repräsentation. Schwarzsein scheint ein Problem für eine anti-schwarze Welt und ihre Kontrolle über Repräsentation darzustellen; eine Welt, die absolutes Wissen, Autorität und Souveränität für sich beansprucht.¹ Warum werden die musikalischen Aktivitäten Schwarzer Menschen so stark kontrolliert – durch Genres, historische Narrative, systemische Ausschlüsse sowie durch das, was sie aussagen oder wie sie klingen könnten?

Als ich Charles Uzors 8'46" *George Floyd in Memoriam* (2020) kennenlernte, stieß dies in mir eine Auseinandersetzung mit Abstraktion und Repräsentation an. Ich versuchte zu verstehen, warum es für mich als Schwarzem Schweizer sowohl ein musikalisches als auch außermusikalisches Anliegen ist, die Unterscheidung zwischen beiden zu problematisieren. Uzors Werk bezieht sich qua seines Titels und des musikalischen Materials auf



1 Das Wort „Schwarz“ wird groß geschrieben, wenn ich mich auf Schwarze Menschen und Kultur beziehe. Die Kleinschreibung erfolgt immer dann, wenn das Konzept des Schwarzseins sich nicht auf besondere historische oder geografische Ausprägungen einer Gruppe von Menschen bezieht.

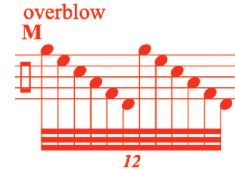
John Cages *4'33"* (1952), geht aber anders vor. *8'46" George Floyd in Memoriam* präsentiert zwei verschiedene Arten von Stille: Sieben Minuten und 46 Sekunden lang sind bloße Atemgeräusche zu hören, dem folgt für eine weitere Minute absolute Stille. Das Stück beschäftigt sich mit der Dauer von Floyds Ermordung am 25. Mai 2020, die in der Folge zu einem Symbol für eine Protestwelle wurde. In meiner demnächst erscheinenden Monografie *Sounds of Black Switzerland* kontextualisiere ich diese Werke in Bezug auf schwarze Quadrate in der Malerei und auf abstrakte visuelle Kunst, da Cages *4'33"* gemeinhin als musikalisches Pendant zu solchen Gemälden angesehen wird.



Von Bedeutung ist das Zusammentreffen von Abstraktion und Repräsentation als Frage des Schwarzseins und dessen Beziehung zu Schwarzem Leben. *8'46" George Floyd in Memoriam* problematisiert eine Art Absolutheit der Grenze zwischen Abstraktion und Repräsentation oder dem Realen – eine Absolutheit, die auf Anti-Schwarzsein beruht. Wir könnten unsere Untersuchung mit einer Bemerkung über die Malerei schwarzer Quadrate beginnen: Kasimir Malewitschs *Das schwarze Quadrat* (1915), das als Beginn der modernen abstrakten Malerei gilt, wurde mittels einer Röntgenanalyse entlarvt als Verweis auf Alphonse

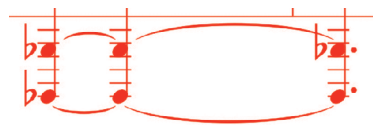
Allais' Gemälde eines schwarzen Quadrats aus dem Jahr 1884, *Combat de Nègres dans une cave pendant la nuit* – ein rassistischer Scherz.²

Anti-Schwarzsein besetzt die Grenze der Abstraktion, als Ausübung von Kontrolle über Repräsentation – über Bedeutung und Sinn. Dies wird deutlich, wenn man die Entstehung nationaler Identität und moderner Souveränität betrachtet. Ein treffendes, mit Uzor zusammenhängendes Beispiel ist die Nationalidentität der Schweiz. Zu den Methoden, die im 19. Jahrhundert zur Definition und Deklaration einer nationalen Identität eingesetzt wurden, um gegenüber anderen aufstrebenden Nationalstaaten souveräne Autorität zu beanspruchen, gehörten Ausstellungen mit Schwerpunkt auf nationaler Kunst. In der Schweiz fand die erste ihrer Art im Jahr 1883 statt. Aber es ist die zweite, ausgerichtet im Jahr 1896, die zur Klärung der Frage von Repräsentation und Schwarzsein hilfreich ist. Im Rahmen dieser Ausstellung wurde ein Schweizer Dorf nachgebildet, dessen Bewohner*innen für die Dauer der Ausstellung dort lebten



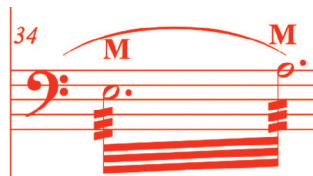
2 Allais malte auch andere einfarbige, quadratische Witzbilder und gilt als Urheber des ersten absolut stillen Musikstücks, des „Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd“ (Trauermarsch für die Trauerfeierlichkeiten eines großen Gehörlosen, 1884). Weitere Informationen dazu finden sich bei Hannah Black, „Fractal Freedoms“, *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry* 41.1 (2016), S. 4–9.

und das idealisierte Schweizer Leben demonstrierten. Es gab auch ein Schwarzes Dorf, das sogenannte *village noir*: Schwarze Dörfer dieser Art waren damals in ganz Europa verbreitet und tourten auch außerhalb der Schweizerischen Landesausstellung. In diesem Dorf wurde von Senegales*innen ein imaginäres und klischeehaftes Schwarzsein dargestellt. Selbst die Kleidung musste ‚authentisch Schwarz‘ bleiben – wobei Authentizität in diesem Falle durch ‚Weißsein‘ festgelegt wurde. Wie aus einer Zeitungsanzeige in den *Neuen Zürcher Nachrichten* vom 12. September 1925 hervorgeht, mussten die Senegales*innen wegen der kalten Temperaturen



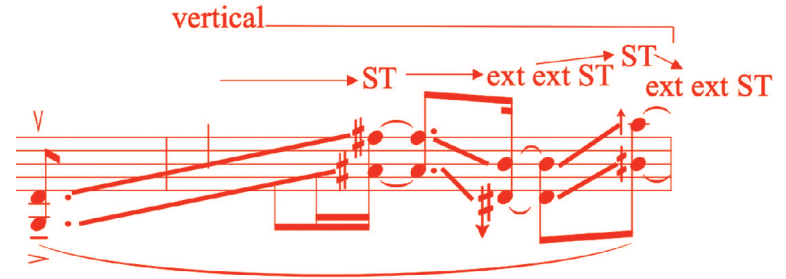
Schweizer Kleidung über ihren ‚afrikanischen Kostümen‘ tragen. Diese Tatsache wurde möglicherweise in der Hoffnung auf

mehr Besucher*innen hervorgehoben und als Kuriosität angepriesen. Es ist nicht klar, ob die beiden Todesfälle (und die zahlreichen Krankheiten, die laut derselben Anzeige als auskuriert dargestellt wurden) mit der für die Jahreszeit vollkommen unzureichenden Kleidung zusammenhängen. Selbst wenn die Bewohner*innen des *village noir* um Geld bettelten, wurden sie verunglimpft. Denn um authentisch zu bleiben, durften sie nicht offenbaren, woran sie litten; sie durften nicht öffentlich machen, dass ihre Zugehörigkeit als ‚Anderer‘ durch eine kontrollierte und erfundene



Grenzziehung bestimmt wurde. Aber sie, diese Schwarzen Menschen, blieben nicht an dem ihnen zugewiesenen Ort. Sie empfangen und trugen die Kleidung der ‚Einheimischen‘ und hatten sogar Beziehungen mit ihnen, heirateten sie und bekamen Kinder mit ihnen.

Schwarzsein wird als abstraktes Anderes des Anti-Schwarzseins benutzt, um das Recht auf Repräsentation oder Sprache zu kontrollieren – das Recht, eine politische, soziale und gemeinverständliche Stimme



zu haben. Die Grenze zwischen Abstraktion und repräsentabler Wahrheit wird, mit einem Begriff Frantz Fanons gesprochen, durch den ‚weißen‘ Blick kontrolliert. Uzors 8'46" *George Floyd in Memoriam* fordert uns auf, über diese Grenze zwischen Abstraktion und Repräsentation (oder Wahrheit und Realität) nachzudenken. Indem es Grenzziehungen verwischt und problematisiert, weist das Werk darauf hin, dass die Durchsetzung einer angemessenen Repräsentation auf der Kontrolle der Beziehungen zwischen Abstraktion und Repräsentation beruht und dass dies eine

musikalische Frage ist. Schwarzsein als Abstraktion kann nicht plötzlich real sein, kann nicht plötzlich etwas repräsentieren – eine Stimme, ein Leben, eine Geschichte – oder Bedeutung haben. Durch 8'46" *George Floyd in Memoriam* verschwimmen Unhörbarkeit und Hörbarkeit, wird die Unterscheidung zwischen Stille und Klang erschüttert.

Warum also Musik? Warum undenkbbare Musik, oder, wie manche sie nennen, Neue Musik? Diese Frage geht einher mit der nach den unzulässigen Beziehungen zwischen Abstraktion und Repräsentation. Warum werden Schwarze Komponist*innen, Schwarze Sounds als unzulänglich angesehen, wenn sie das Hören herausfordern? Das geschieht aus demselben Grund, aus dem um 1900 zahlreiche Zeitungsartikel in den USA die Empörung

der ‚weißen‘ Gesellschaft über ‚die Schwarzen‘, die ‚Muslime‘ und ‚die Eingeborenen‘ dokumentierten, welche die Geräusche von Lynchmorden nachstellten (ob diese Vorfürhungen tatsächlich stattfanden oder nicht, ist nicht nachprüfbar), jedoch keinerlei Empörung über die Menschen erkennen ließen, die diese Lynchmorde verübten, geschweige denn die Gesellschaft, die diese zuließ. Black

Lives Matter weist auf unzulässige Bewegung, Rede, Bedeutung, Sinn und so weiter hin. Damit stellt es die von der Repräsentation für sich beanspruchte Ganzheitlichkeit, absolute Wahrhaftigkeit und Autorität infrage.

Composing While Black (Komponieren und Schwarzsein) ist eine „strategische Abstraktion“, um einen von Margo N. Crawford in ihrem Buch *Black Post-Blackness* in Bezug auf das Black Arts Movement geprägten Begriff zu verwenden.³ Es stellt einen Weg dar, die Welt auf unvorstellbare und unvorhersehbare Weise zu verändern. Schwarze Repräsentation verschiebt die Koordinaten dieser Welt, weil sie die Möglichkeit freisetzt, sich neue Wege des Zusammenklangs vorzustellen. Durch sie tönt der Widerstand gegen die Kontrolle dessen, was gesagt/verklunglicht werden

kann, oder sogar dessen, was ein Leben/lebendig sein darf. Darin liegt das Wagnis, das die Musik mir präsentiert: neue Bedeutungen jenseits eines endgültigen Wortes und einer anti-Schwarzen Welt zu schaffen.

³ Margo Natalie Crawford, *Black Post-Blackness. The Black Arts Movement and Twenty-First-Century Aesthetics*, Champaign: University of Illinois Press, 2017.

Monthati Masebe

AI – Ancestral Intelligence:
Über heilige Geometrien,
südafrikanische Kosmologie und die
Bedeutung von Ahn*innenforschung in
der Wissenschaft

Phanda ndi tshivhoni tsha bvingwi: „Die Stirn ist der Spiegel des Verborgenen.“ Dieses Tshivenda-Sprichwort stammt aus meiner Muttersprache, aus meiner ethnischen Gruppe. Wir gelten als Mystiker*innen, die ihre spirituellen Wurzeln selbst dann nicht aufgaben, als die Kolonisor*innen kamen und uns einreden wollten, dass unser Glaube dämonisch sei. Natürlich sieht die Realität anders aus, und wie in vielen Schwarzen Familien Südafrikas haben Assimilation, Kolonisierung und internationaler Rassismus die Art und Weise geprägt, wie wir zu Hause Werte und Ideologien entwickeln. Ich gehörte zu den Glücklichen, die inmitten zahlloser Rituale aufwuchsen und von klein auf Zugang zum Gespräch mit ihren Vorfahr*innen hatten. Ob ich nun Träume mit anderen teilte, Schlachtungen miterlebte oder aufgefordert wurde, mit einer Platte voll brennendem Salbei durch das Haus zu gehen, um den Raum zu reinigen: Die Verbindung zur anderen Welt war mir angeboren und daher unvermeidlich. Ich kann mich nicht daran erinnern, dass uns jemals vorgeschrieben wurde, welche Praktiken wir ausüben sollten und welche nicht. Stattdessen hieß es immer: Lerne und wachse, und mach dir bewusst, an welche der Ältesten du dich wenden musst, wenn du lebhaftere Träume hast!

Mit zunehmendem Alter begannen meine Träume sich ebenso wie meine himmlischen Gaben auszuweiten. Was machst du als junge*r westliche*r Großstadtafrikaner*in mit den Gaben der Ahn*innen und der Berufung, dich mit uralten Weisheiten zu verbinden? Wir alle wissen, dass

es Schulsysteme gibt, in denen Wahrsagerei und Medizin gelehrt werden und man seine eigenen Gaben entdecken kann. Künstler*innen wird der Weg der Heilung durch ihre Kunstformen aufgezeigt, und ich bin eine*r dieser Künstler*innen. Dennoch beunruhigt mich die Spannung zwischen modernen Welten, die diesen Wissensreservoirs entweder blasphemisch gegenüberstehen oder sie gar lächerlich machen, und aktiven dekolonialen Räumen, die sich um eine Reform und um das Verständnis der psychospirituellen Neo-Renaissance bemühen.

Meine musikalischen und akademischen Interessen begannen sich auf Indigene Wissenssysteme zu fokussieren, und ich wurde immer tiefer in den Geist von *ubungoma* hineingezogen, in die südafrikanische spirituelle und medizinische Praxis von Wahrsager*innen, traditionellen Heiler*innen und den als Sangomas bekannten Verknüpfungen mit den Ahn*innen. Als ich versuchte, einen Ton zu singen, kamen drei heraus, was wie der Kehlkopfgesang wirkte, den ich bisher nur in meinen Träumen erlebt hatte. Als die #FeesMustFall-Bewegung in Südafrika Mitte der 2010er Jahre Fahrt aufnahm, wurde Druck auf die Universitäten ausgeübt, ihre Lehrpläne zu dekolonisieren. Das bedeutete, dass wir im Fach Komposition nicht mehr nur westliche Harmonielehre lernten, sondern auch, wie man Indigene Instrumente aus dem Süden Afrikas baut, für sie komponiert und sie spielt. Diese Horizontenerweiterung hätte zu keinem besseren Zeitpunkt geschehen können.

Getreu den Sitten der Ahn*innen lernte ich immer mehr Wissenschaftler*innen kennen, die wie ich eine tiefe Affinität zu ihrem Handwerk, ihrer Forschung und ihrer Berufung durch die Ahn*innen hatten. Moderne Schaman*innen sitzen nicht einfach nur in einer Hütte und beraten Menschen in Not. Wir sind überall vertreten, in jedem Berufszweig, und unsere Heilmethoden finden überall Anwendung. Der Pianist und Komponist Nduduzo Makhathini nutzt die Musik als Ritual und taucht tief ein in die Zusammenstöße „zwischen vor-kolonialen Vorstellungen und dem, was während der Kolonialzeit geschah, und der Tatsache, wie viel davon in unser System eingeflossen ist“¹. Er beschreibt seine Konzerte als Rituale, bei denen das Publikum physisch an einem Afrojazz-Konzert teilnimmt, während er zugleich seine Fähigkeit nutzt, sich mit der Unterwelt zu verbinden, um dem Geistkörper musikalische Heilung anzubieten und den anwesenden Seelen Linderung zu verschaffen. Makhathini promovierte an der Stellenbosch University und wurde zu einem der ersten Wissenschaftler*innen, der seine Ahn*innen und Geister als ernstzunehmende Quellen der Weisheit zitierte.² Diese bahnbrechende Entscheidung und ihre Akzeptanz hatten zur Folge, dass viele weitere

- 1 Nadia Neophytou, „Interview: South Africa’s Nduduzo Makhathini on His Upcoming Blue Note Records Debut“, in: *okayafrika* (6. März 2020), okayafrika.com/south-african-jazz-nduduzo-makhathini-blue-note-interview
- 2 Nduduzo Makhathini, *Breaking into Sound. Dis/Locating Ntu Cosmology and Improvisation in South African Jazz*, Phil. Diss., Stellenbosch University, 2023.

spirituelle Student*innen, wie auch ich, zwei unterschiedliche Lehren zu einer Welt zusammenschweißen konnten, in der wir uns als Denker*innen vollständig und verstanden fühlen.

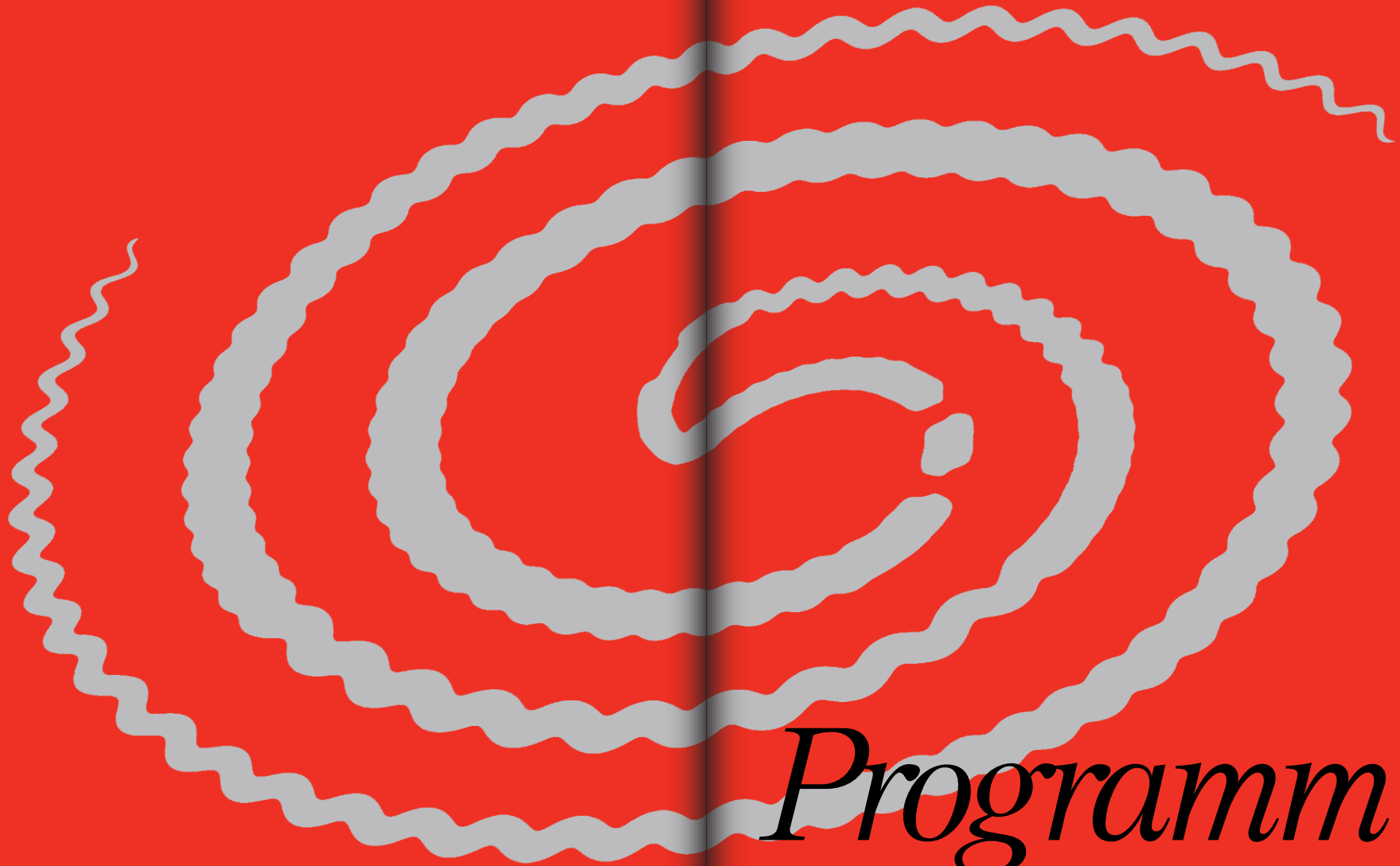
Masego Mogashoa, die Tochter meiner spirituellen Lehrerin, hat ihren Master in Architektur an der Universität Kapstadt gemacht und Modelle von neu konzipierten Heilzentren entworfen, die die Ausstattung westlicher Krankenhäuser mit der Indigener Heilstätten vereinen. Die Entwürfe setzen diese Einrichtungen in die Nähe heiliger Flüsse und Berge, zu denen die Heiler*innen ihre Patient*innen zur Reinigung bringen. Zugleich kann die Verbindung dieses Ansatzes mit den standardisierten Konzepten des modernen Gesundheitswesens eine Einheit zwischen den beiden Welten schaffen. Während der COVID-19-Pandemie sahen wir in Südafrika diese Verbindung im Kleinen, als sich traditionelle Heiler*innen mit Pharmaunternehmen zusammenschlossen, um Behandlungen zu verordnen und dabei die in der Gegend wachsenden Kräuter einzubeziehen, die seit Jahrhunderten Krankheiten heilen. So schufen sie einen Raum, der eine wahre Vielfalt an Geometrien und Richtungen in sich aufnehmen kann, die alle von der Weisheit der Ahn*innen geleitet werden.

Allen drei gerade beschriebenen Beispielen ist gemein, dass wissenschaftliche Einrichtungen die Übernahme des Wissens unserer Ahn*innen begrüßen und fördern – dass sie diese Bezüge wertschätzen. Die

Weiterentwicklung einer Form von Intellektualismus, die anerkennt, dass formale Lernmethoden nicht die Wurzel oder Hauptgrundlage des Wissenserwerbs sind, begeistert und inspiriert mich nicht nur. Sie weckt in mir ebenso Neugier auf die diasporischen Dialoge, die entstehen, wenn Institutionen miteinander sprechen und wenn Wissenschaftler*innen im Ausland Kontakte knüpfen und ebenso einige der auf dem afrikanischen Kontinent üblichen Praktiken in ihre Forschungsmethoden übertragen. Meine Freundin Sadé Jones ist eine Wissenschaftlerin, Tänzerin und Heilerin, die im Rahmen ihrer Praxis einen ähnlichen Ansatz verfolgt, indem sie ihren Hintergrund in Psychologie mit ihrer somatischen Verkörperungspraktik und spirituellen Arbeit verbindet. Sie kommt nicht aus Südafrika, aber in vielen unserer Gespräche über den Atem, den Körper und das Innere erlebten wir Momente der Verwandtschaft. Sie kennenzulernen, machte mir die Parallelen in unserem Tun bewusst. Ich mache diese Ähnlichkeiten in der Art und Weise aus, wie sie den Körper als Gedächtnisträger versteht; ich spüre sie auch in der Erkenntnis, dass die Sprache dort, wo sie im Mund verloren geht, passiv im Körper liegt und von Neuem aktiviert wird, wenn karmische Anrufungen wieder hervorkommen. Die Sangomas, die Heiler*innen im Süden Afrikas, wissen das bereits, und sie wissen ebenfalls, dass die Knochen Flüssigkeiten in sich tragen, deren Fluss Jahrhunderte zurückreicht. Deshalb benutzen wir Knochen, um Botschaften der Ahn*innen zu übermitteln.

Mich fasziniert das Wiederaufleben Indigener Wissenssysteme, die in das Kunsthandwerk, in Designräume und in medizinische Wissensreservoirs einfließen, ebenso wie die unmittelbare Reaktion der wissenschaftlichen Einrichtungen, wenn sie dieser umfassenden Forschung Raum geben und Plattformen bereitstellen. In einer Welt rasanter technologischer Entwicklungen ist es spannend, zu sehen, wie parallel dazu vorkoloniale Erzählungen wieder aufleben. Wie kommen diese Welten in einer neuen Welt zusammen? Wie können wir kollektive Fürsorge und dezentrale Überlegungen unser Nachdenken bestimmen lassen? Um uns wirklich in unserer Ganzheit zu fühlen und in ihr gesehen zu werden, wie es der Geist von Ntu³ verkündet?

³ Makhathini erklärt zu seinem Album *In the Spirit of Ntu* (2022): „Ntu ist eine alte afrikanische Philosophie, aus der die Idee von Ubuntu hervorgegangen ist. Ubuntu bedeutet: ‚Ich bin, weil du bist.‘ Es ist eine tiefgreifende Beschwörung der Kollektivität.“ Und weiter: „Die Weisen sagen uns, dass unsere Essenz ‚Kraft‘ ist, was unsere Vorfahren Ntu nannten. [...] Ntu ist der Ort, an dem unsere Ganzheit wohnt und durch den wir mit allem verbunden sind. Es ist unsere spirituelle Essenz, die unantastbar ist, denn sie ist alles und alles ist mit ihr.“ Nduduzo Makhathini, „In the Spirit of Ntu“, Blue Note (27. Mai 2022), www.bluenote.com/spotlight/nduduzo-makhathini-in-the-spirit-of-ntu



Programm

Vorträge und Gespräche



Mo., 4.11.2024

VORTRÄGE

18:30–19:30

Safi Faye Saal

Einführung und Begrüßung

George E. Lewis, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

Der Intendant und Chefkurator des Hauses der Kulturen der Welt (HKW), Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, und George E. Lewis, Gastkurator von *Always, Already There*, begrüßen die Teilnehmer*innen des Programms sowie die breite Öffentlichkeit zur Residency des International Contemporary Ensemble und unterschiedlicher Komponist*innen im HKW. Sie stellen die historischen und kulturellen Gründe für die Entwicklung des Projekts dar und geben einen Ausblick auf die vielseitigen Erfahrungen, die sich in der folgenden Woche bieten werden.



Di., 5.11.2024

VORTRAG

18:30–20:00

Safi Faye Saal

The Society of Black Composers

Harald Kisiedu, Einführung von George E. Lewis

Der Vortrag wirft ein Schlaglicht auf die im Jahr 1968 gegründete Society of Black Composers, eine ungemein wichtige und doch bisher weitgehend unbekanntere Gruppe überwiegend in New York ansässiger afroamerikanischer Komponist*innen mit unterschiedlichen musikalischen Hintergründen. Harald Kisiedu ordnet die Arbeit dieses Kollektivs in einen breiteren historischen Kontext ein und erläutert, wie diese Komponist*innen grundlegende Annahmen über Konstruktionen der westlichen klassischen Musik – als ein historisch und institutionell ‚weißer‘ Raum, der das Schwarzsein ausschließt – infrage stellten.

Siehe auch „Eines der Wunder der afroamerikanischen Kultur“ auf S. 44.

 **Mi., 6.11.2024** **18:30–20:00**
GESPRÄCH Safi Faye Saal

Decolonizing Electronics

Leila Adu-Gilmore, Jessica Ekomane, Cedrik Fermont, Corie Rose Soumah, Christina Wheeler, moderiert von *George E. Lewis*

Wie Cedrik Fermont in den Programmhinweisen zu der im Rahmen seiner Residency erarbeiteten Performance schreibt, „enthält elektroakustische Musik selten politische oder sozial engagierte Botschaften“. Eine internationale Panel-Besetzung aus Komponist*innen und Interpret*innen mit vielfältigen Wurzeln in technologischen Klangpraktiken setzt sich mit dieser Tatsache und mit verwandten Problemen auseinander. Die

Beteiligten erörtern die Beziehung zwischen ihrer Arbeit und umfassenden kulturellen wie sozialen Kontexten.

 **Do., 7.11.2024** **18:30–20:00**
GESPRÄCH Safi Faye Saal

African Art Music Today

Nyokabi Kariuki, Monthati Masebe, Njabulo Phungula,
moderiert von *Andile Khumalo*

Afrikanische Komponist*innen neuer und experimenteller Musikformen diskutieren über den Status quo der afrikanischen Komposition heute – über ihre Gegenwart und Zukunft, sowohl auf dem Kontinent als auch darüber hinaus.

 **Fr., 8.11.2024** **18:30–20:00**
GESPRÄCH Safi Faye Saal

Interdiscipline

Douglas R. Ewart, Anthony R. Green, Satch Hoyt, Nyokabi Kariuki, Elaine Mitchener, moderiert von *George E. Lewis*

International renommierte Künstler*innen diskutieren über ihr Verständnis und den Ausdruck von Interdisziplinarität in ihrer Arbeit, einschließlich ihrer kulturellen, affektiven und historischen Kontexte.



Sa., 9.11.2024

GESPRÄCH

16:00–17:30

Safi Faye Saal

New Modes of Curation

Daniele Daude, Cedrik Fermont, Satch Hoyt, Elaine Mitchener,
moderiert von *George E. Lewis*

Viele kuratorische Entscheidungen werden aus globaler Perspektive und nicht allein in Hinblick auf nur einen Nationalstaat getroffen. Trotzdem stellt sich die Frage, warum große und sich selbst als kosmopolitisch verstehende Institutionen weiterhin Programme präsentieren, die nicht entsprechend vielfältig sind. Für eine Verbesserung der Situation werden neue Expert*innen benötigt. Dieses Panel bringt künstlerisch aktive Kurator*innen zusammen, die neue Wege des kuratorischen Wissens und Handelns geschaffen haben.



Sa., 9.11.2024

GESPRÄCH

18:30–20:00

Safi Faye Saal

Composing While Black I

Anthony R. Green, Hannah Kendall, Monthati Masebe,
Njabulo Phungula, moderiert von *Jessie Cox*



So., 10.11.2024

GESPRÄCH

18:30–20:00

Safi Faye Saal

Composing While Black II

Andile Khumalo, Jalalu-Kalvert Nelson, Alyssa Regent, Corie
Rose Soumah, Charles Uzor, moderiert von *Harald Kisiedu*

Das zweite Panel mit dem Titel *Composing While Black* greift die Themen der Diskussion vom Vortag wieder auf. Komponist*innen mit unterschiedlichen Hintergründen und aus verschiedenen Generationen besprechen die Differenzen und Gemeinsamkeiten in ihren jeweiligen Ansätzen sowie deren Relevanz für die afrodiasporische Neue Musik von heute.

Konzerte



Do., 7.11.2024

20:30

Miriam Makeba Auditorium

Decolonial Electronics

*International Contemporary Ensemble mit
Cedrik Fermont, Christina Wheeler, Satch Hoyt,
Coïe Rose Soumah*

Musik von: *Coïe Rose Soumah, Satch Hoyt, Levy Lorenzo &
Fay Victor, Cedrik Fermont, Christina Wheeler*

Coïe Rose Soumah States of Intermeshing: Smoke

(2024)

Coïe Rose Soumah: Elektronik

Auf Wunsch der Komponistin gibt es zu diesem Werk keine
weiteren Informationen.

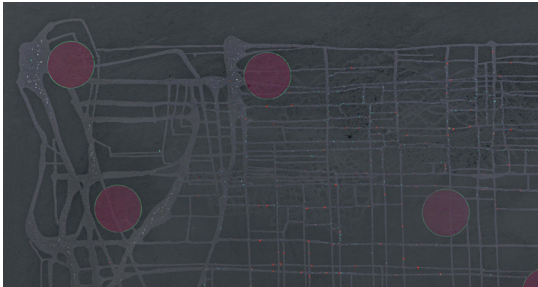
Satch Hoyt

Oblation Un–Muted

(2024, Weltpremiere)

Satch Hoyt: Elektronik und Video, *Joshua Rubin*: Klarinette, *Jonathan Finlayson*: Trompete, *Jacob Greenberg*: Keyboard, *Levy Lorenzo*: Perkussion

Oblations Un–Muted ist eine Komposition aus meiner Werkserie *Un–Muting: Sonic Restitutions*, inspiriert von verschiedenen afrikanischen Instrumenten, zu denen ich vorübergehend Zugang erhalten habe. Diese Instrumente wurden entführt, werden weder gespielt noch ausgestellt und sind seit über einem Jahrhundert in ethnografischen Museen eingesperrt. Durch *Un–Muting* werden Klangformen aus der Vergangenheit in die Gegenwart geholt – nämlich Instrumente, deren ursprüngliche Rolle unter anderem darin besteht, mit den Orishas und Ahn*innen zu kommunizieren. Durch ihren Klang bieten sie Linderung des Traumas, das die Kolonialisierung Afrikas und die weiteren Ungerechtigkeiten in der transnationalen afrikanischen Diaspora verursacht haben. – Satch Hoyt



Levy Lorenzo & Fay Victor

Modified

(2024)

Levy Lorenzo: Elektronik und Perkussion, *Fay Victor*: Stimme

Modified ist ein Stück für selbst entworfene Instrumente und interaktive Elektronik mit manipulierter akustischer Perkussion. Der Schwerpunkt liegt auf Echtzeit-Interaktion und der instrumentalen Praxis einer gemeinsamen und verkörperten Performance. Das elektronische System ergänzt und modifiziert die Performance der Vokalimprovisatorin Fay Victor. – Levy Lorenzo & Fay Victor

Cedrik Fermont

Point of Convergence

(2024)

Cedrik Fermont: Elektronik

Elektroakustische Musik enthält selten politische oder sozial engagierte Botschaften. *Point of Convergence* ist ein elektroakustisches Musikstück, dessen Hauptelement die Stimme ist. Um das Establishment nicht zu stören und nicht seinen Zorn zu erregen, vermeidet diese Stimme eine eindeutige Meinung. Bei dieser Komposition könnten sich theoretisch alle einig sein: Diese Stimmen können nicht verstanden werden. Sie sprechen eine Sprache, die niemand kennt; eine konstruierte Sprache, deren Funktion im Widerspruch zu der einer Lingua franca steht. Oder



Fr., 8.11.2024

20:30

Miriam Makeba Auditorium

Composing While Black, Berlin Edition

International Contemporary Ensemble

Musik von: Alyssa Regent, Nyokabi Kariuki, Jalalu-Kalvert Nelson, Leila Adu-Gilmore, Corie Rose Soumah, Hannah Kendall, Andile Khumalo, Charles Uzor, Jessie Cox

Alyssa Regent Émergence

(2024, Deutschlandpremiere)

Rebecca Lane: Flöte, Joshua Rubin: Bassklarinetten,
Weston Olencki: Posaune, Caitlin Edwards: Violine,
Rebekah Heller: Dirigat

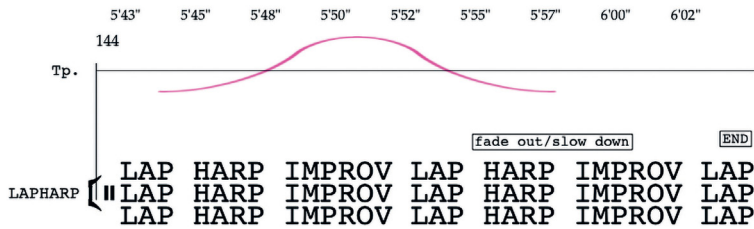


Auf Wunsch der Komponistin gibt es zu diesem Werk keine weiteren Informationen.

Nyokabi Kariuki The Colour of Home

(2021, Deutschlandpremiere)

Levy Lorenzo: Perkussion



The Colour of Home ist ein zehninütiges audiovisuelles Werk, das von drei Mutterfiguren aus dem jeweiligen Leben der Beteiligten inspiriert ist: Nyokabi Kariuki (Komponistin), Chris O'Leary (Fixed-Media-Perkussionist) und Eucalyptus Segovia-Breaux (Filmemacher*in). Die Mutterfiguren stammen aus verschiedenen Ländern, sie sind in Kenia, den Philippinen und El Salvador aufgewachsen. Sie eint jedoch ihre jeweilige Einwanderungsgeschichte, die sie in die USA brachte.

„Welche Farben erinnern Sie an Ihre Heimat? Was war der Moment, in dem Ihnen zum ersten Mal bewusst wurde, dass Sie alles hinter sich gelassen haben? Und was erhoffen Sie sich für Ihre Kinder, wenn sie hier in Amerika aufwachsen?“, werden die Interviewten gefragt. Sie antworten auf diese Fragen in ihrer jeweiligen

Sprache – auf Kikuyu, Tagalog, Spanisch und Englisch. Dabei heben sie verschiedene Aspekte hervor: ihre Schicksalswege und Entbehrungen als migrantische Eltern ebenso wie die Tatsache, dass ‚Heimat‘ mehrere Bedeutungen gleichzeitig haben kann.
– Nyokabi Kariuki

Jalalu-Kalvert Nelson Rotations III (2017/2021)

Joshua Rubin: Bassklarinette, Jonathan Finlayson: Trompete

The image shows a musical score for two instruments: Bass Clarinet and Trumpet in B-flat. The score is divided into three sections. The first section is marked '♩ = 110 with a restless feeling' and features a complex, rhythmic melody for both instruments. The second section is marked '♩ = 105' and continues the complex melody. The third section is marked '♩ = 102 with' and features a more melodic and lyrical line for both instruments. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Dies ist das dritte Werk in meiner *Rotations*-Reihe, in der ich Improvisation mit komponierter Musik kombiniere. Die Klarinette spielt vollständig komponierte Musik, während die Trompete mit

sowohl improvisierter als auch komponierter Musik um sie herum ‚rotiert‘. – Jalalu-Kalvert Nelson

Leila Adu-Gilmore Freedom Suite (2014)

Damian Norfleet: Stimme, Joshua Rubin: Klarinette,
Rebekah Heller: Oboe, Caitlin Edwards: Violine,
Leila Adu-Gilmore: Stimme, Klavier

Dieser Liederzyklus besteht aus Stücken, die ich im Verlauf von sieben Jahren in den USA schrieb. Im Jahr 2020 schien das Werk an Aktualität zu gewinnen, da ich weiterhin in einem Land und in einer Welt lebte, die einen immer zerrisseneren Eindruck auf mich machten. In den beiden für das heutige Programm ausgewählten Liedern „Negative Space“ und „Ghost Lullaby“ geht es um Polizeigewalt sowie Gewalt durch strukturellen Kolonialismus und Rassismus in der eigenen Umgebung, die durch den Einfluss einer monolithischen ‚westlichen‘ Kultur und Bildung noch verschärft wird.

Wie ich in meinem ursprünglichen Programmhinweis aus dem Jahr 2014 erklärte:

Mehr als die Hälfte meines Lebens habe ich Lieder und Improvisationen für Klavier und Gesang geschrieben, aufgeführt und aufgenommen. Manchmal ist die Begleitung sehr simpel gehalten. In *Freedom Suite* habe ich drei Lieder auf unterschiedliche Weise mit dem Ziel

arrangiert, ihre ursprüngliche Einfachheit auf unterschiedliche Art für jedes Lied einzufangen. [...] Das zweite Lied, „Ghost Lullaby“, habe ich geschrieben, als ich in die Stadt Princeton in New Jersey kam und feststellen musste, dass nur ein paar wenige Menschen die amerikanischen Ureinwohner*innen erwähnten und dass niemand über den Stamm sprach, der einst die Region bewohnt hatte, in der wir lebten. Das dritte Lied, „Negative Space“, habe ich geschrieben, als ich von der Ermordung von Trayvon Martin hörte. Er spricht das Vakuum an, das für viele Schwarze Menschen durch die anhaltenden Auswirkungen von Kolonialismus, Sklaverei, Gefängnis und Justizsystem entstanden ist.

Für mich als ghanaisch-britische Pākehā (Neuseeländerin europäischer oder Nicht-Māori-Abstammung) kann sich die Situation in den USA extrem anfühlen. Doch die Gründe dieser systemischen, kolonialistischen Übel verursachen weiterhin Probleme für unsere Welt und unsere Zukunft. Im Kontext klassischer Musik sind sie wirkmächtig, weil inklusive und kollektive Stimmen weiterhin kreativ sein, aufklären und positive Veränderungen herbeiführen können.
– Leila Adu-Gilmore

Siehe auch „Eine andere Art von Schwarz“ auf S. 36.

Corie Rose Soumah Limpidités IV, für Solo-Violine

(2022, Deutschlandpremiere)

Caitlin Edward: Violine

5^a

Violin
[cadenza a] with presence, half-whispered
pizz. sim.
tr. dancing, shells absorbing the flow of water
fff possible
p

Viola
[ibid. 5^a] 0:05
m. sul tasto m. vib. arco
fp ppp f

Vcln.
0:10
tr.

In diesem Stück habe ich im Anwendungsbereich von Klanglandschaften, Erscheinungen und Körpern sieben verschiedene Kadenz in Beziehung zu meiner eigenen Stimme, der Stimme der Interpretin und der Stimme der Violine skizziert. *Limpidités IV* erforscht die drei genannten Zustände mittels komplexer

Virtuositäten, die auf der Violine abgebildet werden. Das schließt unendliche Enden, Schichten unwahrscheinlicher Topografien und plastische Intimität mit ein. In Wirklichkeit handelt es sich dabei aber nur um *espaces fictifs* (fiktive Räume).

Während die Dinge dahinschmolzen, während du neben mir leise atmetest, hörte ich, wie sich die Violine in deinem Körper ausbreitete, ein langer Strich des Lebens, der mit der Frische ungeflochtener Träume in deine Lunge fiel. Fast hätte ich mir das ewige Leben gewünscht, für einen kurzen Moment. – Corie Rose Soumah

Hannah Kendall when flesh is pressed against the dark

(2024, Deutschlandpremiere)

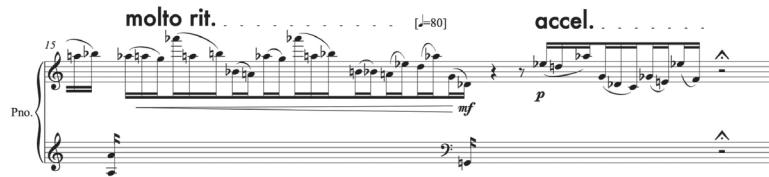
Damian Norfleet: Stimme, *Joshua Rubin*: Bassklarinetten,
Jonathan Finlayson: Trompete, *Weston Olenck*: Posaune

Weitere Informationen zu diesem Werk finden sich im Essay der Komponistin auf Seite 52.

Andile Khumalo Schau-fe[r]n-ster II

(2014)

Jacob Greenberg: Klavier



Schau-fe[r]n-ster II ist Teil einer Reihe von Klavierwerken, in der ich verschiedene Ansätze zur Konzeption von Musik für Tasteninstrumente untersuche. Der Titel dieser Serie besteht aus einer Kombination zweier deutscher Begriffe, *Schau*fenster und *aus der Ferne schauen*. Sie verliehen dem Kompositionsprozess eine kritisch-poetische Bedeutung und offenbaren verschiedene Einflüsse, die meinen kompositorischen Ansatz prägten. Sie lösten den Gedanken einer detaillierten Auseinandersetzung oder einer erhöhten Sensibilität für das Beobachten beziehungsweise Zuhören aus. Die Komposition stützt sich stark auf die Verwendung von Klangfarben als Grundlage der musikalischen Komposition, ein Ansatz, der in der Musik der südafrikanischen Xhosa weit verbreitet ist und doch selten als einer der spannenden Aspekte afrikanischer Musik hervorgehoben wurde.

Dieses Stück stellt eine tiefgehende Erkundung der Vielseitigkeit des Klaviers dar, das sowohl als perkussives wie auch als

orchestrales Instrument verwendet wird. Das Ergebnis ist eine einzigartige Mischung aus intimen Klängen, die zart aus verblasenden Farbnuancen auftauchen und neue Klangbilder schaffen, die die Musik vorantreiben. Besonders fasziniert mich der Gedanke, wie einige Sätze auf die ineinandergreifenden Techniken des afrikanischen Xylofonspiels verweisen und so die klanglichen Möglichkeiten des Klaviers erweitern. In anderen Sätzen (insbesondere im dritten) finden sich Bezüge zu meinen afrikanischen Traditionen. In einigen Sätzen wird dies mit Einflüssen aus der spektralen Musik beziehungsweise der französischen Schule des Nachdenkens über Klang kombiniert und verwischt, aber auch durch die von den amaXhosa verfolgten Ansätze im Umgang mit Klangfarbe ergänzt. Dieses vielschichtige komplexe Klangbild lässt das Klavier als ein viel größeres Instrument erscheinen. Wirklich beeindruckend ist, wie das Publikum in den Raum projizierte Klänge wahrnimmt, was die Illusion eines von einem Ensemble gespielten Werks erzeugt und ein ebenso immersives wie expansives Erlebnis bietet.

– Andile Khumalo

Charles Uzor Elegy for Marianne Schatz, für Solo-Violine und Elektronik ad lib

(2024, Deutschlandpremiere)

Caitlin Edwards: Violine, Charles Uzor: Elektronik

Die Geschichte meiner *Elegy* ist selbst recht elegisch. Marianne Schatz war eine Musikmäzenin, die ich seit vielen Jahren kannte. Ich sah sie immer wieder bei Konzerten zeitgenössischer Musik umherhuschen, was mich angesichts ihres fortgeschrittenen Alters verwunderte. Es hieß, sie habe Geld, was mich natürlich auf Distanz hielt. Jahrelang beschränkte sich unsere Kommunikation auf ein schüchternes „Guten Abend“.

A ♩ = 72
mp

B 3 ♩ = 72
sul tasto
mp

Dann erhielt ich einen Brief, in dem sie mich bat, einige Gedichte zu vertonen. Es waren die Gedichte ihrer längst verstorbenen Jugendliebe, die sie kürzlich wiederentdeckt hatte – vielleicht kurz vor dem Vergessen, eine Wiederentdeckung dessen, was ihr einst wichtig gewesen war. Ich zögerte, sagte aber schließlich zu. Es fiel

mir allerdings schwer, diese Lyrik mit ihren apokryphen Bildern von Mensch und Natur in Musik zu übersetzen.

Das Schicksal nahm eine plötzliche Wendung, als Marianne Schatz nach nur wenigen weiteren Begegnungen starb, ohne dass ich mein Versprechen einlösen konnte, die Komposition rechtzeitig zu vollenden. Die vier Jahre nach ihrem Tod geschriebene *Elegy* stellt eine ‚Abrechnung mit einer Partitur‘ dar, die posthume Erfüllung eines Versprechens und das Zeugnis einer Anziehungskraft, die die Hürde der Fremdheit überwand. Das Stück erscheint mir wie die Verbindung zwischen einem Schwarzen Mann und einer ‚weißen‘ Frau, die diese Erde im hohen Alter verlassen hat.

Das Klangmaterial besteht aus einfachen, minimalen Gesten: Am Anfang und am Ende gibt es Doppelgriffe mit großen Intervallen, in denen vielleicht die Musik von Anton Webern nachklingt. Im ausgedehnten Mittelteil entsteht ein Fluss von aufsteigenden vier- bis sechstönigen Motiven, die sich in unvorhersehbaren Algorithmen zu zwölftönigen Permutationen steigern. Deren unterschwelliges Pulsieren wirkt wie die Hoquetus-Rhythmen der Ba-Benzélé in Kamerun. An dieser Stelle, in der Mitte des Stücks, wo das Wiegenlied dem Puls der Violine entspricht, erinnere ich mich an diesen seltsam schönen Rhythmus eines mir fremden Volkes und frage mich:

what is (not) mine, who do I belong to (not)?
(was ist [nicht] meins, zu wem gehöre ich [nicht]?)

– Charles Uzor

Jessie Cox (Noisy) Black/blackness (Unbounded)

(2024, Weltpremiere)

Fay Victor: Stimme, *Damian Norfleet*: Stimme,
Joshua Rubin: Klafinette, *Jonathan Finlayson*: Trompete,
Levy Lorenzo: Perkussion, *Caitlin Edwards*: Violine

In dieser Arbeit beschäftige ich mich mit der Geschichte von einfarbigen quadratischen Gemälden und ihrer Entsprechung in der Musik. Die Geschichte der Malerei schwarzer Quadrate ist mit Fragen des Schwarzen Lebens und der Schwärze als Form der Abstraktion verbunden. Im 19. Jahrhundert malte Alphonse Allais ein quadratisches schwarzes Gemälde, *Combat de Nègres dans une cave pendant la nuit*. Dieser rassistische Witz ist Teil eines Wahrnehmungsanspruchs, der das ‚Andere‘ im Quadrat fixiert und ein Regime von Wahrheit, Wissen, Interpretation, Subjektstatus zulässt. In musikalischer Hinsicht warf das schwarze oder einfarbige Quadrat (Allais malte auch andere einfarbige Quadrate) Fragen zum Sujet der Stille auf, zumal Allais das erste stille Musikstück schrieb. *4'33"* (1952) von John Cage ist das berühmteste stille Stück der Musikgeschichte, und es stellt ein musikalisches Korrelat zu Gemälden dar, die aus schwarzen Quadraten bestehen, sowie zur abstrakten Malerei des 20. Jahrhunderts insgesamt.

Von besonderer Bedeutung für mein Nachdenken über diese Geschichte als eine Frage der Schwärze ist Charles Uzors *8'46"*

George Floyd in Memoriam (2020), das aus zwei verschiedenen Arten von Stille besteht: eine mit Atemgeräuschen und eine ohne Atemgeräusche. Aus heutiger Perspektive könnten wir eine Kontinuität dieser Verbindung zwischen dem Visuellen und dem Akustischen im digitalen Bereich postulieren: Die Konzepte des weißen Rauschens (alle Frequenzen sind gleichermaßen präsent) und des schwarzen Rauschens (Stille) im Bereich des Klangs stammen aus der Welt des Visuellen, der Fotografie, und sind auf ein falsches Verständnis der Zusammensetzung von weißem Licht zurückzuführen.

Für mich ist die Frage, die sich angesichts von Schwarzer *liveness* stellt, folgende: Was geschieht, wenn diese Abstraktion namens ‚Schwärze‘ aus ihrer Begrenzung ausbricht und beginnt, Erscheinung, Wahrnehmung, Sinn und Bedeutung neu zu definieren? Was Schwärze als Verwischung der Unterscheidung zwischen Hörbarem und Unhörbarem, Klang und Stille, Abstraktion und Repräsentation, Objekt und Subjekt, Betrachter*in und Kunstwerk erkennen lässt, ist eine Undurchsichtigkeit, die in ein Regime absoluter Hörbarkeit eingeführt wird. Auf musikalischer oder künstlerischer Ebene lautet die Frage dementsprechend, wer zu Wort kommt, wer eine Stimme haben darf. Es ist kein Zufall, dass Schwarze Stimmen gleichzeitig ausgelöscht und appropriiert werden, dass Schwarze Klänge gleichzeitig ausgelöscht und dämonisiert werden, dass Schwarze Klänge sich einer anti-Schwarzen Welt anpassen müssen, um ihren Anspruch auf Legitimität zu erheben. In diesem Sinne gestaltet das Musizieren Schwarzer Leben – als die *liveness* der Abstraktion im Quadrat, als die Unbegrenztheit der Schwärze – die gesamte Welt von Neuem. – Jessie Cox

Siehe auch „Composing While Black und Abstraktion“ auf S. 72.

Sonic Networks: Musik von Douglas R. Ewart

International Contemporary Ensemble mit Elaine Mitchener

Elaine Mitchener: Stimme, Damian Norfleet: Stimme, Fay Victor: Stimme, Joshua Rubin: Klarinette, Rebekah Heller: Oboe, Jonathan Finlayson: Trompete, Jacob Greenberg: Keyboard, Levy Lorenzo: Perkussion

Auf Wunsch des Komponisten gibt es zu diesem Werk keine weiteren Informationen. Kunstwerke von Douglas R. Ewart sind zu sehen auf den Seiten 62 bis 71.



So., 10.11.2024

20:30

Miriam Makeba Auditorium

The Wide–Open Mouth

Com Chor Berlin unter der Leitung von *Shelly Phillips*,
Jessica Ekomane und das *International Contemporary Ensemble*

Musik von: *Jessica Ekomane*, *Elaine Mitchener*, *Njabulo Phungula*, *Fay Victor*, *Anthony R. Green*, *Monthati Masebe*,
Shelly Phillips

Jessica Ekomane **nye**

(2024)

Jessica Ekomane: Computer und Synthesizer

nye ist das Zulu-Wort für die Zahl eins und beschreibt zugleich den Zustand des Alleinseins. – *Jessica Ekomane*

Elaine Mitchener **bloodcirclesearwhistles**

(2021, Deutschlandpremiere)

Com Chor Berlin

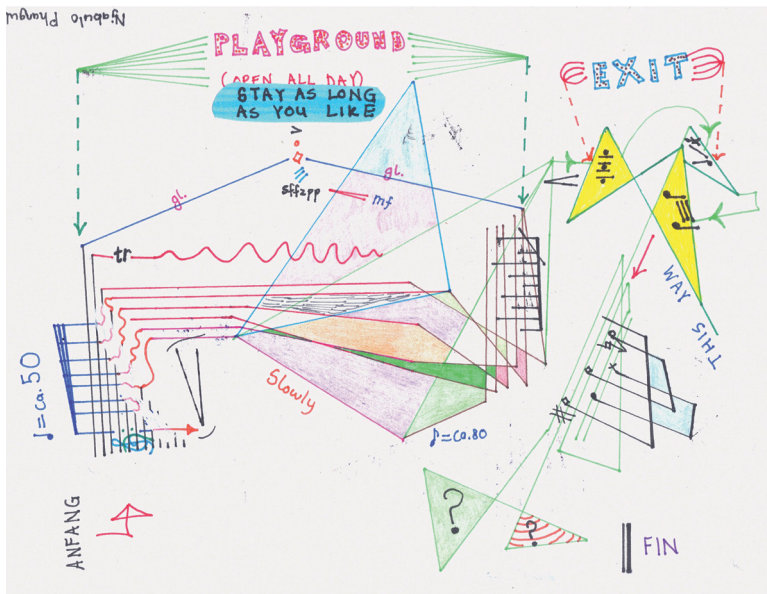
bloodcirclesearwhistles wurde als Antwort auf *On the Circulation of Blood* komponiert, eine Anspielung auf William Harveys wichtiges medizinisches Lehrbuch, *De Motu Cordis* (1648), auf dessen Basis der Künstler Sam Belinfante eine mobile skulpturale Performance erarbeitete. Das Stück wurde für ein bewegliches Vokalensemble und Sportpfeifen als Teil eines größeren gemeinschaftlichen Auftragswerks mit anderen Komponist*innen unter der Leitung von Belinfante komponiert.

Die Partitur enthält einige grundlegende Anweisungen, und ich stelle auch eine Gesangsprobe als Anleitung für die Performance zur Annäherung an das Werk zur Verfügung. Es ist ein raumbestimmtes Werk und bietet dem Publikum die Gelegenheit, sich mit den Stimmen auf direkte und doch intime Weise auseinanderzusetzen. Harveys deskriptiver Text wurde gebrochen beziehungsweise dekonstruiert und dient als meine bescheidene Hommage an den Dichter und Künstler Norman H. Pritchard, dessen Gedichte mich stark beeinflusst haben. – *Elaine Mitchener*

Njabulo Phungula Playground Postcard

(2020, Deutschlandpremiere)

Rebekah Heller: Oboe, Caitlin Edwards: Violine,
Jacob Greenberg: Klavier



Playground postcard. Graphic score.

Enter the playground. Play. Leave.

(Spielplatz-Postkarte. Grafische Partitur. Betreten Sie den
Spielplatz. Spielen Sie. Gehen Sie wieder.) – Njabulo Phungula

Fay Victor Overlap/Seam

(2024, Deutschlandpremiere)

Fay Victor: Dirigat, Jonathan Finlayson: Trompete,
Jacob Greenberg: Klavier, Levy Lorenzo: Perkussion,
Com Chor Berlin

Overlap/Seam ist ein Bewegungsstück und eine ‚Selbstinszenierung‘ für ein gemischtes Ensemble. Das Werk wurde für die Teilnehmer*innen des Ensemble Evolution Alumni Celebration Concerts entwickelt, das im Juni 2024 an der New School in New York City stattfand. Dort wurde es als strukturierte Gruppenimprovisation unter Verwendung individueller, im gemeinschaftlichen Raum miteinander geteilter Gesten erarbeitet, wobei ein vom Ensemble stammendes Motiv als Ausgangspunkt diente. – Fay Victor

Anthony R. Green Connections

(2021)

Rebekah Heller: Oboe, Jonathan Finlayson: Trompete,
Levy Lorenzo: Perkussion, Com Chor Berlin

Wenn ein Körper einen seiner Sinne (wie etwa die Sehfähigkeit) verliert, rekonfiguriert das Gehirn seine Verbindungen, um stattdessen die anderen Sinne zu stärken. Im Grunde stellt es auf unterschiedliche Arten neue Anschlüsse her. Wenn wir die

gesamte Menschheit als einen einzelnen Körper betrachten, dann war das Jahr 2020 eines, in dem dieser Körper eines wichtigen Sinnes beraubt wurde, weil es seinen wichtigsten sinnlichen Modus Operandi verlor – die körperliche Interaktion. Doch konfigurierte sich das kollektive Gehirn neu und stärkte die Menschheit ihre Verbindungen untereinander auf unterschiedliche Arten. Sie sandte kollektiv eine stumme Botschaft aus: Verbindungen sind wichtig und notwendig für geistige Gesundheit, Wachstum, Entwicklung und Existenz. *Connections* ist als Bekenntnis zu dieser kollektiven Aussage zu verstehen.

Das Werk wurde vom 113 Composers Collective in Auftrag gegeben und uraufgeführt. Anschließend wurde es auf dem MATA-Festival 2024 in New York vorgestellt. – Anthony R. Green

My connection
My connection to
My connection to you
My connection to you is
My connection to you is getting
My connection to you is getting stronger
My connection to you is getting weaker
My connection to you is getting
My connection to you is
My connection to you
My connection to
My connection
My

Monthati Masebe Manzini

(2024, Weltpremiere)

Damian Norfleet: Stimme, *Fay Victor*: Stimme,
Caitlin Edwards: Violine, *Jacob Greenberg*: Keyboard,
Levy Lorenzo: Perkussion, *Rebekah Heller*: Dirigat

Dieses Stück erforscht die organischen Verwicklungen von Geste, Rhythmus und Sprache in verschiedenen afrikanischen Sprachen. Afrikanische Polyrhythmen werden oft aus einer eurozentrischen Perspektive erforscht. Ich aber wollte diese Gelegenheit nutzen, um mich auf Kofi Agawus Methoden zu Rhythmus und Sprache zu stützen. *Manzini*, was in Zulu „große Wassermassen“ bedeutet, öffnet unseren Blick für die Fluidität der Sprache und den menschlichen Körper als große Wassermasse, die ständig das Leben mitsamt all den dazugehörigen mühsamen Begegnungen durchquert. – Monthati Masebe

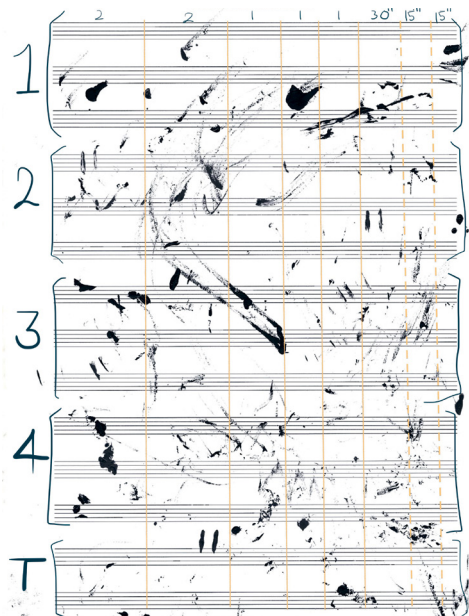
Siehe auch „AI – Ancestral Intelligence“ auf S. 80.

Elaine Mitchener th/e s/ou/nd be/t/ween

(2023, Deutschlandpremiere)

Fay Victor: Stimme, *Damian Norfleet*: Stimme,
Rebekah Heller: Oboe, *Joshua Rubin*: Klarinetten

th/e s/ou/nd be/t/ween wurde vom britischen Ensemble The Hermes Experiment in Auftrag gegeben und am 24. September 2023 im Purcell Room des Southbank Centre in London uraufgeführt. Das Material besteht aus einer einseitigen grafischen Partitur mit Zeitangaben und immer kürzeren Abschnitten. Es hat eine Gesamtdauer von zehn Minuten.



Ich halte die grafische Notation für eine wirksame Methode, um neue Möglichkeiten der instrumentellen Performance (und natürlich auch der Stimme) zu erschließen und die Vorstellungskraft zu entfesseln, während sie neue Ausdrucksmöglichkeiten zu finden versucht.

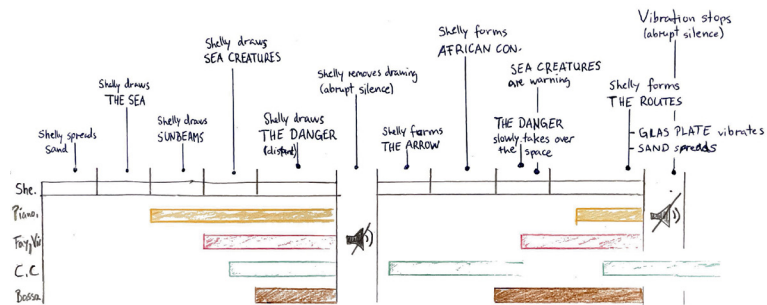
Der Titel des Stücks bietet einen weiteren Anreiz für die Interpret*innen: Das Werk erfordert eine Offenheit für die Suche nach dem Klang, den Klängen in den Zwischenräumen. – Elaine Mitchener

Shelly Phillips

G(r)ain

(2024, Weltpremiere)

Damian Norfleet: Stimme, Fay Victor: Stimme,
Rebekah Heller: Oboe, Jacob Greenberg: Keyboard,
Com Chor Berlin



G(r)ain ist ein von Shelly Phillips und dem Com Chor Berlin komponiertes Stück, das Parallelen zwischen einem der weltweit begehrtesten Rohstoffe und der afrikanischen Diaspora zieht.
– Shelly Phillips

Biografien



Leila Adu-Gilmore

Leila Adu-Gilmore ist Komponistin, Musikerin und Assistenzprofessorin für Musiktechnologie an der New York University, wo sie das Critical Sonic Practice Lab gründete. Ihre Musik bewegt sich an der Schnittstelle von Elektropop, Avant-Klassik und Singer-Songwriter. Adu-Gilmore, die ihre Wurzeln in Neuseeland/Aotearoa, Großbritannien und Ghana hat, veröffentlichte fünf Alben und trat weltweit auf, unter anderem beim Ojai Music Festival in Kalifornien, Bang on a Can in New York, *Late Night with David Letterman* und mit dem New Jersey Symphony Orchestra. Sie promovierte in Musikkomposition an der Princeton University, New Jersey, und erhielt 2022 ein Charles Ives Fellowship für junge Komponist*innen der American Academy of Arts and Letters. Adu-Gilmore lebt und arbeitet in New York.

Com Chor Berlin

Der Com Chor Berlin (Community Chor) ist ein Chorprojekt für Schwarze, Indigene Menschen und People of Colour. Er wurde 2013 von Daniele G. Daude gegründet und steht aktuell unter der musikalischen Leitung von Shelly Phillips. Das Projekt wurde aus dem Wunsch heraus erschaffen, die Vernetzung von BIPoC-Communitys zu fördern und gemeinsam ohne Noten zu musizieren. Der Chor singt Lieder von BIPoC-Komponist*innen, welche von den Mitgliedern vorgeschlagen werden. Durch seine Konzerte

will er Menschen erreichen, die sich als Teil der von Migration geprägten, diversifizierenden Kultur- und Alltagspraxis Berlins verstehen, und ihnen Potenzial für Identifikation und Teilhabe bieten.

Zu den Mitgliedern des Com Chors Berlin gehören:
Shelly Phillips, Leitung
Maame Appiah-Nuamah
Khouloud Bidak
Miriam Bui
Nilda Cebiroğlu
Peti Costa
Silvia Dehn
Desirée Desmarattes
Ly-Gung Dieu
Denise Ekale Kum
Gizem Eza
Nuran El-Mahgary
Ghasal Falaki
Lee Modupeh Anansi Freeman
Delisha Farley Garmon
Christelle Gebhardt
Brenda Geckil
Saphira Lopes
Daniela Pepra
Jonsaba Touray
Lefora Williams

Jessie Cox

Jessie Cox ist Assistenzprofessor für Musik an der Harvard University, Cambridge, Massachusetts, und promovierte in Komposition an der Columbia University, New York. Er ist als Komponist, Schlagzeuger und Wissenschaftler tätig und thematisiert in seiner Arbeit Fragen an der Schnittstelle von Black Studies, Musikwissenschaft und Sound Studies

sowie kritischer Theorie. Cox hat als Komponist und Schlagzeuger mit Ensembles und Institutionen wie dem Sun Ra Arkestra, dem Los Angeles Philharmonic und dem Klangforum Wien zusammengearbeitet und auf Festivals wie dem Lucerne Festival, der MaerzMusik, Berlin, und der Opera Omaha, Nebraska, gespielt. Seine Monografie *Sounds of Black Switzerland. Blackness, Music, and Unthought Voices* wird 2025 veröffentlicht. Cox lebt und arbeitet in Boston.

Daniele G. Daude

Daniele G. Daude ist Wissenschaftler*in und Dramaturg*in. Daude promovierte in Theaterwissenschaften an der Freien Universität Berlin und in Musikwissenschaft an der Université Paris 8. Seit 2008 lehrt Daude an deutschen und französischen Universitäten und war Gastprofessor*in für Performing Arts am Cam-pus Caribéen des Arts in Fort-de-France, Martinique. Daude gründete das Ensemble The String Orchestra zur Förderung und Aufführung von Werken Schwarzer, Indigener und People of Colour, die aus der kanonischen Musikgeschichte und dem standardisierten Konzertrepertoire verschwunden sind. Seit 2016 ist Daude als Dozent*in, Kurator*in und Dramaturg*in für Konzert, Oper und Theater tätig.

Jessica Ekomane

Jessica Ekomane ist eine elektronische Musikerin und Klangkünstlerin. Sie studierte Kunstgeschichte

an der Universität Tours, Frankreich, sowie Sound Studies und Generative Kunst an der Universität der Künste Berlin. Sie schafft Szenarien, in denen Klang als transformatives Element für den Raum und das Publikum wirkt. Ekomanes Arbeiten basieren auf Fragen wie der Beziehung zwischen individueller Wahrnehmung und kollektiver Dynamik sowie der Untersuchung von Hörerwartungen und deren gesellschaftlichen Wurzeln. Ihre Arbeiten wurden weltweit in Veranstaltungsorten, zeitgenössischen Kunsträumen und Museen präsentiert, darunter im Hamburger Bahnhof in Berlin, KANAL – Centre Pompidou in Brüssel, auf der Art Basel und dem CTM Festival in Berlin. Ekomane lebt und arbeitet in Berlin.

Douglas R. Ewart

Douglas R. Ewart ist Komponist, improvisierender Multiinstrumentalist, Konzeptkünstler, Philosoph, Schriftsteller, Erfinder und mehr. Er ist ehemaliger Professor an der School of the Art Institute of Chicago. Ewart verknüpft seine kaleidoskopischen Aktivitäten durch kulturverbindende Werke, die versuchen, sowohl die Ganzheit von Gemeinschaften und ihren Mitgliedern wiederherzustellen als auch die Realität der weltweiten Interdependenz zu betonen. Er ist der Gründer von Arawak Records und Leiter von Ensembles wie dem Nyahbingi Drum Choir, Quasar, dem Clarinet Choir und Douglas R. Ewart & Inventions. Für seine Arbeit

erhielt er zahlreiche Auszeichnungen, darunter die Jamaica Musgrave Silbermedaille, eine der höchsten kulturellen Ehrungen seines Heimatlandes. Ewart lebt und arbeitet in Minneapolis.

Cedrik Fermont

Cedrik Fermont (auch bekannt als C-drik, Kirdec und Cdrk) ist Komponist, Musiker, Mastering Engineer, Autor, Radiomoderator, Konzertveranstalter, unabhängiger Forscher und Labelmanager bei Syrphé. Sein künstlerisches Schaffen umfasst Klangkunst, elektroakustische Kompositionen, Noise, Industrial, frei improvisierte Musik und Club-Genres wie Electronica, Electro und Acid. Fermont spielt in verschiedenen musikalischen Projekten und Kollaborationen wie Axiome, Tasjiil Moujated und Ambre eine zentrale Rolle. Er hat mit vielen Musiker*innen und Sänger*innen zusammengearbeitet und Konzerte in ganz Eurasien, Afrika und Amerika gespielt. Fermont lebt und arbeitet in Berlin.

Anthony R. Green

Anthony R. Green ist Komponist und Performer und setzt sich mit künstlerischen Mitteln für soziale Gerechtigkeit ein. Greens Praxis umfasst lebenslanges Lernen und kontinuierliches Hinterfragen und konzentriert sich auf erkenntnistheoretische Hyperbolen, die Verkörperung von Ungerechtigkeit und die Metaphysik der Unterdrückung. Greens Projekte wurden in über 25 Ländern

präsentiert, darunter in der Spike Gallery, Berlin, im Yehudi Menuhin Forum Bern und im TivoliVredenburg, Utrecht. Green hat Abschlüsse der Boston University und des New England Conservatory, Boston und ist derzeit Gastprofessor am Royal Conservatoire of Scotland, Glasgow sowie Mitglied des Lehrkörpers der Cortona Sessions for New Music.

Satch Hoyt

Satch Hoyt ist Spiritualist, Verfechter von Ritualen und Zurückhaltung, bildender Künstler und Musiker. Sein Werk umfasst Skulpturen, Klanginstallationen, Malerei, musikalische Performances und Musikaufnahmen. Es ist verbunden durch die Erforschung des *Eternal Afro-Sonic Signifier* und seiner Bewegung durch und zwischen den Kulturen, Völkern, Orten und Zeiten der afrikanischen Diaspora. Zu seinen Ausstellungen und Projekten gehören *Un-Muting – Sonic Restitutions*, MARKK Museum am Rothenbaum, Hamburg, 2024 und *Afro-Sonic Mapping*, Haus der Kulturen der Welt, 2019. Hoyt lebt und arbeitet in Berlin.

International Contemporary Ensemble

Das International Contemporary Ensemble (ICE), mittlerweile im 25. Jahr seines Bestehens, ist ein multidisziplinäres Kollektiv von Musiker*innen, digitalen Medien-

künstler*innen, Produzent*innen und Pädagog*innen. Das Ensemble hat sich dem Aufbau und der Erneuerung von kollaborativen Umgebungen verschrieben, um sein Publikum zu inspirieren, zeitgenössische Musik und Klang neu zu erleben. Seine Vorstellung einer ‚Polyaspora‘ ist interkulturell, intermedial und interdisziplinär sowie bewusst, kollaborativ, kreolisiert und vernetzt, über die Grenzen von Ästhetik, Praktiken, Gender, Ethnie und Nationalstaaten hinweg. Das ICE würdigt die Diversität menschlicher Erfahrung und Ausdrucksformen durch die Beauftragung, Aufnahme und Aufführung von Werken lebender Künstler*innen. Dadurch entwickelt es ein neues Bewusstsein und eine neue Identität für Neue Musik. Das Ensemble trat beim Warschauer Herbst und den Berliner Festspielen auf, an Orten wie der Niederländischen Nationaloper in Amsterdam, der Cité de la musique in Paris und der Carnegie Hall in New York.

Zu den Mitgliedern des Kollektivs gehören:

Jonathan Finlayson, Trompete
Jacob Greenberg, Klavier
Rebekah Heller, Fagott und Dirigat
Levy Lorenzo, Schlagzeug und Elektronik
Joshua Rubin, Klarinetten
Fay Victor, Stimme
Gastmusiker*innen für *Always, Already There*:
Caitlin Edwards, Geige
Rebecca Lane, Flöte
Damian Norfleet, Stimme
Weston Olencki, Posaune

Jalalu-Kalvert Nelson

Jalalu-Kalvert Nelson ist Komponist und Trompeter. Er studierte an der Indiana University, Bloomington, bei John Eaton und Iannis Xenakis und am Berkshire (heute Tanglewood) Music Center, Lenox, Massachusetts, bei Gunther Schuller und Jacob Druckman. Er erhielt die National Endowment for the Arts Fellowship und die erste John W. Work III Composer's Fellowship. Zu seinen Auftragswerken gehören Arbeiten für das Oklahoma City Philharmonic, das Brooklyn Philharmonic, das Kronos Quartet, die Dale Warland Singers, die José Limón Dance Company, Studio Dan, das Grow Quartett und das Broken Frames Syndicate. Seine jüngsten Werke wurden beim Forward-Festival und Sommer-Festival (Lucerne Festival), Wien Modern und Rainy Days Festival uraufgeführt. Nelson lebt und arbeitet in Biel, Schweiz.

Nyokabi Kariüki

Nyokabi Kariüki ist Komponistin, Klangkünstlerin und künstlerische Forscherin. Ihre klangliche Vielfalt reicht von klassischer zeitgenössischer bis zu experimenteller elektronischer Musik und umfasst Erkundungen in den Bereichen Klangkunst, Pop, Film, (ost-)afrikanische Musiktraditionen und mehr. Sie tritt mit Klavier, Stimme, Elektronik und verschiedenen Instrumenten

des afrikanischen Kontinents auf. Kariükis EP *peace places: kenyan memories* (2022) und ihr Debütalbum *FEELING BODY* (2023) wurden von der Presse hochgelobt. Sie möchte bedeutungsvolle und herausfordernde Kunst schaffen, die von ihrem Engagement für die Bewahrung und Reflexion afrikanischer Gedanken, Sprachen und Geschichten geprägt ist. Kariüki lebt und arbeitet in Nairobi.

Hannah Kendall

Hannah Kendall ist eine britische Komponistin. Sie hat mit Ensembles wie dem BBC Symphony Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra und der LA Phil zusammengearbeitet und ist unter anderem bei den BBC Proms in London, den Berliner Festspielen und den Donaueschinger Musiktagen aufgetreten. Kendall studierte Musik an der University of Exeter, bevor sie einen Master in Komposition am Royal College of Music in London und einen Dokortitel in Komposition an der Columbia University in New York erlangte. Ihre Musik ist bei Ricordi (Berlin) erschienen. 2022 erhielt sie den Hindemith-Preis für herausragende zeitgenössische Komponist*innen und 2023 den Ivor Novello Award in der Kategorie Best Large Ensemble Composition. Kendall lebt und arbeitet in New York und London.

Andile Khumalo

Andile Khumalo ist Dozent für Musiktheorie, Orchestrierung und Komposition an der Universität von Witwatersrand in Johannesburg. Er erhielt seinen Doktor in Musik (Komposition) von der Columbia University, New York und hat den Ruf, einer der meistgespielten afrikanischen Komponist*innen zu sein. Khumalos Musik ist ein Zeugnis seiner Erkundung verschiedener afrikanischer Traditionen, die über seine Heimatregion im südlichen Afrika hinausgehen. Seine Kompositionen sind zutiefst persönlich und spiegeln seinen sozialen Kontext und seine Vision einer integrativen Neuinterpretation der afrikanischen Musik im 21. Jahrhundert wider. Khumalo lebt und arbeitet in Johannesburg.

Harald Kisiedu

Harald Kisiedu ist Historischer Musikwissenschaftler, Autor und Saxofonist. Er promovierte in Historischer Musikwissenschaft an der Columbia University, New York. Seine Schriften sind unter anderem in *The Wire*, *The Grove Dictionary of American Music* und *Critical Studies in Improvisation* erschienen. Er unterrichtete an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, der Hochschule Osnabrück und dem British and Irish Modern Music Institute in Hamburg. Als Saxofonist trat Kisiedu unter anderem mit Branford Marsalis, George E. Lewis und Henry Grimes auf. Er ist Autor von *European Echoes*.

Jazz Experimentalism in Germany, 1950–1975 (2020) und Mitherausgeber (mit George E. Lewis) von *Composing While Black. Afrodiasporische Neue Musik heute* (2023). Kisiedu lebt und arbeitet in Hamburg.

George E. Lewis

George E. Lewis ist Komponist, Musikwissenschaftler und Posunist. Er ist Professor für amerikanische Musik an der Columbia University, New York, und künstlerischer Leiter des International Contemporary Ensemble. Er ist Mitglied der Association for the Advancement of Creative Musicians, der Akademie der Künste Berlin, der American Academy of Arts and Sciences und der American Academy of Arts and Letters sowie korrespondierendes Mitglied der British Academy. Er ist MacArthur Fellow, Guggenheim Fellow und Träger des Doris Duke Artist Award. Er gilt als Pionier der interaktiven Computermusik. Lewis lebt und arbeitet in New York.

Monthati Masebe

Monthati Masebe ist Klangkünstler*in, Komponist*in, Schauspieler*in und Heiler*in. Masebes Ansatz eröffnet eine neue Perspektive auf zeitgenössische Musik durch die Verschmelzung südafrikanischer Indigener und elektronischer Klänge. Masebe verbindet ätherische Vokalisationen mit Kehlkopfesang und legt dabei Wert auf kuratierte Rituale, welche die Praktiken der Heilung ehren. Masebe promoviert derzeit

an der Duke University mit Fokus auf der Orchestrierung traditioneller afrikanischer Instrumente und der Erforschung inklusiver Notationen. Als Schauspieler*in leistet Masebe Pionierarbeit für die Repräsentation non-binärer Identitäten in der südafrikanischen Fernsehserie *Generations: The Legacy*. Masebe lebt und arbeitet in Durham, North Carolina.

Elaine Mitchener

Elaine Mitchener ist Sängerin, Bewegungskünstlerin und Komponistin. Sie arbeitet an der Schnittstelle von zeitgenössischer und experimenteller Neuer Musik, freier Improvisation und bildender Kunst. Mitchener ist derzeit Associate Artist in der Wigmore Hall, war Stipendiatin des Artist-in-Residence-Programms des DAAD, stellte bei der *British Art Show 9* aus und erhielt 2022 einen MBE for Services to Music. Ihr Debütalbum *SOLO THROAT* wurde 2024 auf dem Label OTORUKO von Café Oto veröffentlicht. Sie arbeitete bereits mit Komponist*innen wie George E. Lewis, Tansy Davies und Laure M. Hiendl, bildenden Künstler*innen wie Sonia Boyce, Christian Marclay und The Otolith Group, Kammermusikensembles wie Apartment House, Ensemble Klang, MAM.manufaktur für aktuelle musik, London Sinfonietta und Klangforum Wien, dem Choreografen Dam Van Huynh und experimentellen Musiker*innen wie Moor Mother, Pat Thomas und David Toop zusammen. Mitchener ist Gründerin des elektroakustischen

Kollektivs The Rolling Calf. Sie trat zuletzt auf dem Tectonics-Festival Glasgow mit dem BBC Scottish Symphony Orchestra und Maerz-Musik in Berlin auf sowie im Centre Pompidou, Paris und im Radialsystem V, Berlin. Mitchener lebt und arbeitet in London.

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

Prof. Dr. Bonaventure Soh Bejeng Ndikung ist Kurator, Autor, Biotechnologe sowie Intendant und Chefkurator am Haus der Kulturen der Welt und der 36. Bienal de São Paulo. Er ist Gründer und war künstlerischer Leiter von SAVVY Contemporary Berlin (2009–2022); künstlerischer Leiter von sonsbeek20–24, Arnheim (2020–2022); künstlerischer Leiter der 14. Rencontres de Bamako, Mali (2022); Kurator des finnischen Pavillons auf der 58. Biennale von Venedig (2019); Gastkurator der Dakar Biennale of Contemporary African Art (2018); und *Curator at Large* der documenta 14 in Athen und Kassel (2017).

Njabulo Phungula

Njabulo Phungula ist Komponist. Seine Musik dokumentiert die Erforschung verworrener Formen, inspiriert durch die Konzepte von Zeit, Erinnerung, Gesten und des kreativen Prozesses selbst. Seine Werke wurden in Südafrika, Deutschland, den USA und in Großbritannien von Ensembles wie dem

ensemble recherche, dem Kompass Ensemble und dem JACK Quartett aufgeführt. Phungula erhielt Aufträge und Stipendien von mehreren Institutionen, seine Werke wurden beim Unyazi Electronic Music Festival in Kapstadt, beim SASRIM Composers' Meeting in Südafrika, bei Deep Time in Edinburgh und bei den ISCM World New Music Days aufgeführt. Er hat einen Bachelor of Arts (Hons) von der University of KwaZulu-Natal, Durban, wo er Komposition studierte. Phungula lebt und arbeitet in Durban.

Alyssa Regent

Alyssa Regent ist Komponistin aus dem Archipel Guadeloupe. Sie lässt sich von dem inspirieren, was sie „the unseen“ nennt. Dabei versucht sie, Leidenschaften und Empfindungen zu wecken, die tief in Introspektion verwurzelt sind. Sie bedient sich dabei der übersinnlichen, rätselhaften Überschneidungen von Musik und Spiritualität. Regent hat an diversen Musikfestivals und -programmen teilgenommen, darunter die 77. Composers Conference des Avaloch Farm Music Institute, Boscawen, New Hampshire; String Quartet Evolution am Banff Centre for Arts and Creativity, Kanada; New Music on the Point, Leicester, Vermont; und das Lucerne Music Festival. 2023 wurde sie mit dem Morton Gould Young Composer Award der ASCAP Foundation ausgezeichnet. Derzeit promoviert sie in Musik an der Columbia University, New York, und ist Kuratorin von Comparing

Domains of Improvisation. Regent lebt und arbeitet in New York.

Corie Rose Soumah

Corie Rose Soumah ist Komponistin und lebt derzeit in New York. Sie beschäftigt sich mit der Gestaltung fragmentierter und rekonstruierter Klangkomponenten durch Hyper-Collagen und viszerale physische Gesten. Ihre Herangehensweise zeichnet sich durch ein starkes Interesse an der Verflechtung verschiedener ästhetischer und klanglicher Elemente aus der Perspektive afro-diasporischer Geologien aus. Soumah promoviert derzeit in Komposition an der Columbia University in New York. Sie absolvierte einen Bachelor of Music in Instrumentalkomposition am Conservatoire de musique de Montréal. Ihre Werke wurden von verschiedenen Ensembles und Interpret*innen in Kanada, den USA, Frankreich, Deutschland, den Niederlanden und Italien aufgeführt.

Charles Uzor

Charles Uzor ist Komponist und Musiker. Nach seinem Studium in der Schweiz folgte er dem Oboisten Gordon Hunt zu einem Postgraduiertenstudium an der Royal Academy of Music in London, wo er auch Komposition bei Hans Werner Henze studierte. Uzors Oeuvre konzentriert sich auf Stücke mit Ensemble und Stimme. Neuere Werke wie *846° George Floyd in Memoriam* (2020), *Mothertongue* (2021) über

den Verlust der Sprache und *mer-rusch* (2023) über auf dem Seeweg Geflüchtete stärken Uzors politische Positionen. *The Great Wall, a labyrinth*, nach Texten von Franz Kafka und Lu Xun, wird im November 2024 vom Vokalensemble Ekmeles uraufgeführt, seine Oper *Leopold II exhibit* ist aktuell in Arbeit. Uzor ist Stipendiat der Stiftung Civitella Ranieri. Seine Werke wurden bei NEOS und col legno veröffentlicht. Uzor lebt und arbeitet in St. Gallen, Athen und Sifnos.

Christina Wheeler

Christina Wheeler ist Komponistin, Sängerin, Musikerin und Multimedia-Künstlerin. Ihre kreative Praxis konzentriert sich auf Elektronik und Technologie. Wheeler verbindet eine Mischung aus strukturierter und improvisierter elektronischer Musik und Sounddesign mit Stimme, Sampler, Theremin, Q-Chord, Autoharp und Array Mbira. Jüngste Arbeiten wurden beim Bang on a Can, New York; MaerzMusik, Berlin und dem CTM Festival, Berlin aufgeführt. Zu ihren Veröffentlichungen gehören *That Was Then, This Is Now* (2021) und *Songs of S + D* (2022). Sie kollaborierte unter anderem mit Nicole Mitchell, Chris Abrahams und Dudu Kouate. Wheeler präsentiert immersive Multimedia-Arbeiten und komponiert für zahlreiche Instrumente, darunter die Glasharmonika, Kora und Balafon. Wheeler lebt und arbeitet in Berlin und Los Angeles.

**Haus der Kulturen der Welt (HKW)
Team**

Turi Agostino
Ton- und Videotechnik

Sophie Etinosa Agho
Studentische Mitarbeit
(Ausstellungspraktiken)

Stina Marie Åkerfors
Studentische Mitarbeiterin (Kulturelle
Bildung)

Philipp Albers
Redakteur (Publikationspraktiken)

Christine Andersen
Ausstellungsbau

Jamila Barakat
Studentische Mitarbeit
(Ausstellungspraktiken)

Azem Bekturova
Studentische Mitarbeit
(Ausstellungspraktiken)

Hannes Bemm
Kordinator Förderungen

Justus Berger
Technische Assistenz

Niklas Bischoff
Meister für Veranstaltungstechnik

Emilienne Fernande Bodo
Kuratorische Assistentin und Researcherin
(Architektur und Raumpraktiken)

Pauline Both
Empfang

Maya Makeda Buhlmann
Studentische Mitarbeit
(Ausstellungspraktiken)

Julia Büki
Produzentin und Researcherin
(Performative Praktiken)

René Christoph
Ton- und Videotechnik

Cosmin Costinaș
Senior Kurator (Ausstellungspraktiken)

Dr. Max Czollek
Gastkurator

Leyla Dillig
Volontärin (Performative Praktiken)

Finn Dittmer
Volontär (Presse und Marketing /
Publikationspraktiken)

Jason Dorn
Veranstaltungstechnik

Andreas Durchgraf
Ton- und Videotechnik

Clara Eisele
Projektkoordination und Partnerprojekte

Gernot Ernst
Leitung Ausstellungsbau

Petra Fickinger
Administratorin (Musik, Performances
und Festivals)

Dortje Fink
Projektassistentin (Wissenschafts-,
Digital- und Medienpraktiken)

Eunice Fong
Volontärin (Ausstellungspraktiken)

Hannah Francke
Praktikantin (Ausstellungspraktiken)

Simon Franzkowiak
Ton- und Videotechnik

Ranja Funke
Studentische Mitarbeiterin
(Dokumentation)

Henriette Gallus
Stellvertretende Intendantin

Martin Gehrman
Mitarbeiter Ausstellungsbau

Sophie Genske
Produzentin und Researcherin (Literatur-
und Oralurpraktiken)

Miriam Greiter
Programmkoordination Schools of
Sustainability

Jakob Grüner
Produktionsassistent*in und
Researcher*in (Wissenschafts-, Digital-
und Medienpraktiken)

Paz Guevara
Kuratorin (Ausstellungspraktiken)

Marco Hanisch
Assistenz Gebäudemanagement

Matthias Hartenberger
Ton- und Videotechnik

Syelle Hase
Produktionsmanagerin und Researcherin
(Ausstellungs- und Filmpraktiken)

Tilman Hatje
Produktionsmanager und Researcher
heimaten

Bastian Heide
Veranstaltungstechnik

Ronny Held
Veranstaltungstechnik

Susanne Held
Koordination Marketing und Finanzen

Mathias Helfer
Technische Leitung

Matthias Henkel
Mitarbeiter Ausstellungsbau

Margarita Hermann
Studentische Mitarbeiterin (Dokumentation)

Eva Hiller
Administratorin (Wissenschafts-, Digital-
und Medienpraktiken)

Stefan Höhne
Mitarbeiter Ausstellungsbau

Henriette Homburg
Produktionsassistenz (Kulturelle Bildung)

Frank Jahn
Leitung Gebäudemanagement

Kenan Khadaj
Kurator (Literatur- und Oralurpraktiken)

Lama El Khatib
Produktionsmanagerin und Researcherin
(Architektur- und Raumpraktiken)

Jan Köhler
Internetredaktion (Publikationspraktiken)

Mariama Koller

Produktionsassistentin und Researcherin
heimaten

Sarah Kollmann

Volontärin (Performative Praktiken &
Kulturelle Bildung)

Çiğdem Çağlayan Kolain

Assistentin der Stellvertretenden
Intendantin, Programmassistentin

Sabine Krasemann

Koordinatorin Drittmittelcontrolling

Svetlana Kričković

Empfang

Matthias Kujawa

Haustechnik

Frederick Langkau

Veranstaltungstechnik

Elinor Lazar

Koordination Social Media und Presse

Helene Lehrkamp

Studentische Mitarbeiterin
(Dokumentation)

Marine Lucina

Produzentin und Researcherin (Kulturelle
Bildung)

Dzekashu MacViban

Kurator (Literatur- und Oralturpraktiken)

Virág Major-Kremer

Produzentin und Researcherin (Wissen-
schafts-, Digital- und Medienpraktiken)

Anna Marth

Administratorin (Performative Praktiken)

Edna Martinez

Kuratorin (Musik- und Klangpraktiken)

Laura Mattes

Projektkoordination und Partnerprojekte

Dr. Sara Morais dos Santos Bruss

Kuratorin (Wissenschafts-, Digital- und
Medienpraktiken)

**Prof. Dr. Bonaventure Soh Bejeng
Ndikung**

Director and Chief Curator

Daniel Neugebauer

Kurator (Kulturelle Bildung & Strategische
Partnerschaften)

Omar Nicolas

Vertretung Künstlerische Betriebskoordination

Dr. Alexandra Ortiz-Wallner

Kuratorin (Literatur- und Oralturpraktiken)
(in Karez)

Jessica Páez

Produktionsmanagerin und Researcherin
(Performative Praktiken)

Carsten Palme

Mitarbeiter Gebäudemanagement

Anastasios Papiomytoglou

Ton- und Videotechnik

Marie Helene Pereira

Senior Kuratorin (Performative Praktiken)

Valérie Plagemann

Studentische Hilfskraft
(Ausstellungspraktiken)

Adrian Pilling

Meister für Veranstaltungstechnik

Felix Podzwadowski

Ton- und Videotechnik

Benjamin Pohl

Leitung Veranstaltungstechnik

Jan Proest

Leitung Audiovisuelle Medientechnik

Qu Chang

Kuratorin (Diskursive Praktiken)

Arno Raffener

Managing Editor *heimaten*
(Publikationspraktiken)

Leonardo Rende

Veranstaltungstechnik

Séraphime Reznikoff

Volontärin (Musik- und Klangpraktiken)

Carlos María Romero aka Atabey

Kurator (Performative Praktiken)

Mariano Rosales

Projektassistenz

Andrew Schmidt

Ausstellungsbau

Moritz Schmolke

Technische Produktionsassistenz
Audiovisuelle Medientechnik

Marleen Schröder

Produktionsmanagerin und Researcherin
(Ausstellungspraktiken)

Olga Schubert

Redakteurin (Publikationspraktiken)
(in Karez)

Stefan Seitz

Mitarbeiter Ausstellungsbau

Shohreh Shakoory

Produktionsassistentin und Researcherin
(Ausstellungspraktiken)

Fiona Shipwright

Redaktionsassistenz
(Publikationspraktiken)

Elisabeth Sinn

Mitarbeiterin Ausstellungsbau

Ali Sözen

Mitarbeiter Ausstellungsbau

Dr. Sebastian Sprenger

Übergreifende Produktionskoordination
und Disposition

Verena Stahl

Administratorin (Literatur-, Oraltur- und
Publikationspraktiken)

Eva Stein

Kuratorin (Kulturelle Bildung)

Goscha Steinhauer

Produzent und Researcher *heimaten*

Merit Steinmeier

Mitarbeit Internationale Presse

Sanja Sudar

Studentische Mitarbeit (Literatur- und
Oralturpraktiken)

Eric Otieno Sumba

Redakteur (Publikationspraktiken)

Can Sungu

Kurator (Filmpraktiken)

Nicholas Tanton
Mitarbeiter Gebäudemanagement

Pia Thilmann
Produzentin und Researcherin (Festivals)

Jan Trautmann
Pressesprecher

Gabriele Tuch
Produktionsmanagerin und Researcherin
(Festivals, Musik und Sonderformate)

Savannah Turner
Redaktionsassistentin (Publikationspraktiken)

Anke Ulrich
Administratorin (Ausstellungs- und
Filmpraktiken)

Elena Yiva Veit
Studentische Hilfskraft (Wissenschafts-,
Digital- und Medienpraktiken)

Sophia Vogelsberg
Projektassistentin (Performative Praktiken)

Zacharias Wackwitz
Volontär (Publikationspraktiken)

Näima Walter
Studentische Mitarbeiterin (Kulturelle
Bildung)

Nele Warthemann
Künstlerische Koordination

Felix Weck
Ton- und Videotechnik

Franziska Wegener
Managing Editor (Publikationspraktiken)

Harald Weißmann
Assistent des Technischen Direktors (KBB)

Sabine Westemeier
Datenbank- und Einladungsmanagement

Jill Winder
Redakteurin (Publikationspraktiken)

Elif Yildirim
Studentische Hilfskraft
(Ausstellungspraktiken)

Undine Zamani
Produktionsmanagerin und Researcherin
(Musik- und Klangpraktiken)

Yuanwen Zhong
Volontärin (Presse und Marketing)

Bildcredits

S. 6

obere Reihe, von links nach rechts

Leila Adu-Gilmore, Foto: rodrod.com
Jessie Cox, Foto: Adrien H. Tillmann
Daniele Daude, Foto: Björn Stork
Jessica Ekomane, Foto: Camille Blake
Douglas R. Ewart, Foto: Chelese Ewart
Cedrik Fermont, Foto: Jacek Chmiel

untere Reihe, von links nach rechts

Anthony R. Green, Foto: Michel Marang
Satch Hoyt, Foto: Dale Grant
Nyokabi Kariuki, Foto: Gianfranco Bello
Hannah Kendall, Foto: Emily Denny
Andile Khumalo, Foto: Dita Pepe

S. 7

obere Reihe, von links nach rechts

Harald Kisiedu, Foto: Andrea Rothaug
George E. Lewis, Foto: Maurice Weiss
Monthathi Masebe, Foto: Rudzani Makwarela
Elaine Mitchener, Foto: D Djric
Jalalu-Kalvert Nelson, Foto: Simone Haug
Shelly Phillips, Foto: Andreas Wolf

untere Reihe, von links nach rechts

Christina Wheeler, Foto: Shervin Lainez
Charles Uzor, Foto: Michael Canonica
Alyssa Regent, Foto: Alexandre Fanhan
Corie Rose Soumah, Foto: Landon Speers
Njabulo Phungula, Foto: Kwanele Phungul

S. 53–57

Auszüge aus der Partitur für *when flesh is pressed against the dark* (2024) von Hannah Kendall. Courtesy Hannah Kendall

S. 63–71

Kunstwerke von Douglas R. Ewart.
S. 63: *8-gon*. For *Black Elk/Hehaka Sapa, the visionary and spiritual leader of the Oglala Lakota people*;
S. 64: *Joy Drum*. For *Carei Thomas and AACM members, Sherri Scott,*

and Rita Warford; S. 65: *Really a Reel*. For *AACM members Amina Claudine Myers and Henry Threadgill*;
S. 66: *Pin Spool The Rattle*. For *Kelan Philip 'Phil' Cohran, one of the founders of the AACM*;
S. 67: *Rhythm Racket*. For *AACM members Afijfi Phillard, Joseph 'Ajaramu' Shelton Jr./ Jerol Donavon, and Alvin Filder*;
S. 68: *Rim Shot Rhythm*. For *Wesley Tyus, Sura Dupart, King Mock, and AACM member Hamid Drake*;
S. 69: *Roving Crutch*. For *AACM members Betty Dupree, Michael Danzy, and Kalaparusha Arah Dij'la Mauwice McIntyre*;
S. 70: *Peace Dreams Chimes*. For *AACM members Wes Cochran, Vandy Harris, Sandra Lashley, and Rasul Saddik*;
S. 71: *Herald*. For *AACM members John Shenoy Jackson, Malachi Moghoustud Favors, Lester Bowie, and Ameen Muhamed*. Courtesy Douglas R. Ewart

S. 73–79

Auszüge aus der Partitur für *(Noisy) Black/blackness (Unbounded)* (2024) von Jessie Cox. Courtesy Jessie Cox

S. 98

Satch Hoyt, *Oblation. Dedicated to Greg Tate* (aus der Serie *Black Urban Grid*), Pigment und Acryl auf Leinwand, 174 x 95 cm; Foto: Trevor Lloyd Morgan. Courtesy Satch Hoyt

S. 101

Collage von Textfragmenten aus der Komposition *From the Quarter to the (W) Hole: A Prelude* (2024) von Christina Wheeler. Courtesy Christina Wheeler

S. 102

Auszug aus der Partitur für *Émergence* (2024) von Alyssa Regent. Courtesy Alyssa Regent

S. 103

Auszug aus der Partitur für *The Colour of Home* (2021) von Nyokabi Kariuki. Courtesy Nyokabi Kariuki

S. 104

Auszug aus der Partitur für *Rotations III* (2021) von Jalalu-Kalvert Nelson. Courtesy Jalalu-Kalvert Nelson

S. 107

Auszug aus der Partitur für *Limpidités IV* (2022) von Corie Rose Soumah. Courtesy Corie Rose Soumah

S. 109

Auszug aus der Partitur für *Schau-felrIn-ster II* (2014) von Andile Khumalo. Courtesy Andile Khumalo

S. 111

Auszug aus der Partitur für *Elegy for Marianne Schatz* (2024) von Charles Uzor. Courtesy Charles Uzor

S. 118

Grafische Partitur für *Playground Postcard* (2020) von Njabulo Phungula. Courtesy Njabulo Phungula

S. 120

Text von Anthony R. Green, 2021. Courtesy Anthony R. Green

S. 122

the s/ou/nd be'tween, © Elaine Mitchener 2024. Alle Rechte vorbehalten, DACS. Courtesy Elaine Mitchener

S. 123

Grafische Partitur für *G(r)ain* (2024) von Shelly Phillips. Courtesy Shelly Phillips

Always, Already There – Ein Inkubator für afrodiasporische Neue Musik
ist eine Publikation von Haus der Kulturen der Welt (HKW)

Intendant und Chefkurator:

Prof. Dr. Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

Stellvertretende Intendantin:

Henriette Gallus

Redaktion:

George E. Lewis, Arno Raffener, Eric Otieno Sumba

Redaktionelle Koordination:

Arno Raffener

Texte:

Leila Adu-Gilmore, Jessie Cox, Jessica Ekomane, Cedrik Fermont, Anthony R. Green, Satch Hoyt, Nyokabi Kariuki, Hannah Kendall, Andile Khumalo, Harald Kisiedu, George E. Lewis, Levy Lorenzo, Monthati Masebe, Elaine Mitchener, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Jalalu-Kalvert Nelson, Shelly Phillips, Njabulo Phungula, Corie Rose Soumah, Charles Uzor, Fay Victor, Christina Wheeler

Lektorat:

Neila Kemmer

Übersetzung:

Kristoffer Cornils, Christoph Umhau

Korrektorat:

Finn Dittmer, Franziska Wegener

Design & Layout:

Studio Yukiko

Druck & Bindung:

Mundschenk Druck+Medien GmbH & Co. KG

© 2024 die Autor*innen, Künstler*innen, Fotograf*innen, Übersetzer*innen oder ihre Rechtsnachfolger*innen und Haus der Kulturen der Welt, sofern nicht anders angegeben.

Das Haus der Kulturen der Welt dankt allen Rechteinhaber*innen für die Erlaubnis zur Nutzung ihres Materials. Sollten trotz intensiver Recherche Berechtigte übersehen worden sein, so werden nachgewiesene Ansprüche im Rahmen der üblichen Bestimmungen abgegolten.


ISBN 978-3-9826771-1-8

Gefördert aus Mitteln des Hauptstadtkulturfonds
und des Auswärtigen Amts



Auswärtiges Amt

Mit freundlicher Unterstützung der
Ernst von Siemens Musikstiftung

 ernst von siemens
musikstiftung

Mit Unterstützung der
Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia

schweizer kulturstiftung

prohelvetia



Haus der Kulturen der Welt
John-Foster-Dulles-Allee 10
10557 Berlin
Deutschland
Tel. +49 (0) 30 397 87 0
info@hkw.de

Das Haus der Kulturen der Welt (HKW) ist ein Geschäftsbereich der Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH.

Intendant und Chefkurator:
Prof. Dr. Bonaventure Soh Bejeng Ndikung
Kaufmännische Geschäftsführerin:
Charlotte Sieben
Vorsitzende des Aufsichtsrats:
Claudia Roth, MdB, Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

Das Haus der Kulturen der Welt wird institutionell gefördert durch Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien.



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Notizen

Notizen





ISBN 978-3-9826771-1-8