

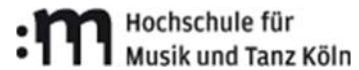
Hochschule für Musik und Tanz Köln

Fachbereich 5

Erstgutachter: Prof. Dr. Michael Rappe

Zweitgutachter: Prof. Dr. Rainer Nonnenmann

Sommersemester 2017



## Interkulturelle Räume in Neuer Musik

Analyse von Malika Kishinos *Monochromer Garten VIII* mithilfe  
der TRX Studies

Masterarbeit

Vorgelegt von:

Insa Murawski

Steinstraße 44, 45128 Essen

Matrikelnummer: 106488

Abgabe: 31.08.2017

# Inhalt

1 Einleitung.....	3
2 TRX Studies .....	7
2.1 Einführung in die TRX Studies.....	7
2.2 Modulation der TRX Studies zur Anwendung auf Neue Musik.....	14
2.3 Reflexion der Stückauswahl.....	17
3 Kontexte .....	19
3.1 Kulturwissenschaft, Cultural Studies, Postkolonialismus.....	19
3.1.1 Konzepte des Postkolonialismus.....	21
3.2 Die Shakuhachi-Flöte und Aspekte japanischer Musikästhetik.....	25
3.3 Neue Musik .....	33
4 Anwendung der TRX Studies auf Kishinos <i>Monochromer Garten VIII</i> .....	36
4.1 audiotreks/audioscapes.....	36
4.2 Spurensicherung .....	38
4.3 Kurzvorstellung der Komponistin und Kontextualisierung des Stücks.....	47
4.4 Performative Räume.....	50
4.5 Weltauslegungen, Weltaneignungen und Wirklichkeiten .....	59
5 Fazit.....	62
6 Ausblick.....	67
Literaturverzeichnis .....	71
Anhang .....	76

# 1 Einleitung

Die deutsche Musikwissenschaft ist ein Feld, in dem sich zwei Lager auf tun, zwischen denen ein scheinbar kaum überwindbarer Graben liegt. Die genuin deutsche Unterscheidung zwischen „E-“ und „U-Musik“<sup>1</sup>, sogenannter ernster und unterhaltender Musik, trennt die Popmusik<sup>2</sup> vom Bereich der „klassischen“ Musik ab, welche Kompositionen von der Renaissance bis zur avantgardistischen Kunstmusik vereint. Diese Spaltung reicht bis in die Institutionen hinein. So werden populäre Stile im Studium meist unter dem Oberbegriff „Jazz“ zusammengefasst – man studiert beispielsweise Klavier, oder man studiert Jazzklavier.<sup>3</sup> Auch in der Forschung wird diese Trennung offensichtlich, da sich zwei unabhängige Fachverbände gegründet haben: 1946 die Gesellschaft für Musikforschung<sup>4</sup> und 1984 die Gesellschaft für Populärmusikforschung<sup>5</sup>. In der letzteren, deutlich jüngeren Disziplin wurde häufig versucht, die Popmusik innermusikalisch mit Methoden der traditionellen Musikwissenschaft zu erforschen – ein Vorgehen, das den Charakteristika des Gegenstands nicht gerecht werden konnte und nur zu irreführenden Ergebnissen führen konnte.<sup>6</sup> Bezüglich der Übertragbarkeit der Methoden sagt Martin Pfeleiderer, Musikwissenschaftler mit dem Forschungsschwerpunkt auf Popmusik:

Vielmehr müssen die Voraussetzungen und Methoden der musikalischen Analyse, wie sie innerhalb verschiedener Richtungen der Musikwissenschaft diskutiert werden, kritisch im

---

<sup>1</sup> In der Konsequenz der Trennung und mit den Zuschreibungen „ernst“ und „unterhaltend“ bin ich mit diesem Begriffspaar nicht einverstanden. Da diese Trennung jedoch institutionell so vorgenommen wird, werde ich die Begriffe – die Diskursrealität abbildend – dennoch verwenden.

<sup>2</sup> In Anlehnung an Ismaiel-Wendt werde ich den Terminus „Popmusik“ – in Abgrenzung zu den Termini „Populärmusik“, „Populäre/populäre Musik“ – verwenden.

<sup>3</sup> Vgl. zur Übersicht der Studiengänge an der Folkwang UdK Essen und der HfMT Köln: <https://hfmt-koeln.de/studiengaenge/bmus/jazz-pop.html>; <http://www.folkwang-uni.de/de/home/hochschule/studium/studienmoeglichkeiten0/>, 20.08.17.

<sup>4</sup> Website der Gesellschaft für Musikforschung; URL: <https://www.musikforschung.de/index.php>, 20.08.2017.

<sup>5</sup> Website der Gesellschaft für Populärmusikforschung; URL: <http://www.populärmusikforschung.de/>, 20.08.2017.

<sup>6</sup> Vgl. Peter Wicke: Popmusik in der Theorie. Aspekte einer problematischen Beziehung. In: *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*, hrsg. von Helmut Rösing/Albrecht Schneider/Martin Pfeleiderer, Frankfurt a. M./New York u.a. 2002, S. 61-74.

Hinblick auf ihre Übertragbarkeit und Tauglichkeit für die Analyse populärer Musik befragt werden.<sup>7</sup>

Bis heute werden allerdings zudem laufend neue analytische Werkzeuge speziell für die Untersuchung von Popmusik entwickelt. Eins davon sind die TRX Studies des Musikwissenschaftlers und -soziologen Johannes Ismaiel-Wendt, der an der Universität Hildesheim lehrt. In dieser Arbeit möchte ich nun den Versuch der Methodenübertragung in die andere Richtung wagen und die TRX Studies als Instrument der Popmusikforschung auf Musik anwenden, die dem Bereich der „E-Musik“ entstammt. Um diese Übertragung sinnvoll zu gestalten und die Methode dem neuen Gegenstand anzupassen, werde ich sie modifizieren und reflektieren. Auf diesem Wege hoffe ich, sie für Musik aus dem Bereich der „E-Musik“ fruchtbar zu machen und dadurch einen neuen Zugang, sowie innovative Erkenntnisgewinne zu ermöglichen. Zudem möchte ich so die Interdisziplinarität zwischen den Teildisziplinen der Musikwissenschaft anregen.

Die TRX Studies hat Johannes Ismaiel-Wendt in seiner 2010 abgeschlossenen Dissertation an der Universität Bremen entwickelt. Unter dem Titel „tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse“ ist diese Dissertation 2011 im UNRAST-Verlag Münster erschienen.<sup>8</sup> Es handelt sich um eine Methode, mit der Popmusik an der Musik selbst entlang auf die Repräsentation postkolonialer Strukturen hin untersucht wird und die gegenseitige Beeinflussung von Popmusik und postkolonialer Theorien beleuchtet wird. Dies geschieht, indem diese postkolonialen Theorien, eine Parameteranalyse und die subjektive Hörerfahrung des/der Untersuchenden zusammenfließen und interpretiert werden. Die Musik wird danach befragt, ob postkoloniale Weltauslegungen wie z. B. Machtgefälle zwischen den Repräsentationen verschiedener Kulturen in der Musik reproduziert werden, ob sie hinterfragt oder sogar unterwandert werden.

---

<sup>7</sup> Zitiert nach Johannes Ismaiel-Wendt: *tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse*. Münster 2011; S. 51

<sup>8</sup> Ismaiel-Wendt, 2011.

Als Gegenstand habe ich das Stück *Monochromer Garten VIII* der Komponistin Malika Kishino gewählt. Es handelt sich um ein Stück für Solo-Altflöte, das 2016 uraufgeführt wurde. Der Arbeit liegt eine Aufnahme in Form einer CD bei, der Notentext findet sich im Anhang.

In dieser Arbeit möchte ich zwei verschiedenen Fragenkomplexen nachgehen: 1) Inwiefern können die TRX Studies im Feld der Neuen Musik aufschlussreich sein? Welche Aspekte sind hilfreich? Welche Parameter müssen modifiziert oder ausgelassen werden? Welche Art von Neuer Musik ist für die Untersuchung mithilfe der TRX Studies geeignet? 2) Ist eine bestimmte Kulturkonzeption in Malika Kishinos *Monochromer Garten VIII* zu hören? Ist eine spezielle Weltauslegung oder eine Form des transkulturellen Verstehens erkennbar? Ich möchte diese beiden Aspekte gleichwertig behandeln, es werden also methodische wie inhaltliche Komponenten zu gleichen Teilen behandelt.

Ich bezwecke mit dieser Arbeit, einen neuen Zugang zu (bestimmter) Neuer Musik zu eröffnen und anzuregen, mit anderen Ohren zu hören. Ismaiel-Wendt hat in „tracks’n’treks“ formuliert, die TRX Studies sollen „impulsgebend für ein neues Hören“<sup>9</sup> sein. Diesen Anspruch möchte ich auf das Hören Neuer Musik übertragen.

In der Popmusikforschung ist es üblich, die subjektive Lesart des Einzelnen nicht zu verschleiern. Objektivität kann in geisteswissenschaftlicher Forschung in letzter Konsequenz nie gänzlich erlangt werden. Daher wird die Subjektivität in der Popmusikforschung bewusst als Paradigma gesetzt. Die individuelle Lesart wird dann durch ständige Reflexion und Selbstverortung intersubjektiv vermittelt, um Mehrwert zu erzeugen. Dies geschieht auch in den TRX Studies, in die assoziative Hörerlebnisse miteinfließen. Da meine Person mit ihren Erfahrungen, Einflüssen und Einstellungen somit eine große Rolle für die Ergebnisse dieser Arbeit spielt, werde ich meine Position kurz darlegen:

Ich bin studierte Flötistin (Bachelor of Music) und Musikwissenschaftlerin (Bachelor of Arts) – diese Arbeit wird mein musikwissenschaftliches Masterstudium abschließen. Seit einigen Jahren liegt mein Arbeitsschwerpunkt (künstlerisch wie wissenschaftlich) auf Neuer Musik. Vor etwa eineinhalb Jahren bin ich zudem auf die japanische Shakuhachi-Flöte aufmerksam geworden, deren Klangwelt mich fasziniert. In der Auseinandersetzung mit dieser Musik habe ich entdeckt,

---

<sup>9</sup> Ebd., S. 12.

dass seit den 1950er-Jahren viele symbiotische Kompositionen angefertigt wurden, die zeitgenössische Komposition europäischer Tradition und japanische Musiktradition miteinander verbinden, sie gegenüberstellen oder miteinander verschmelzen lassen. Als ich die TRX Studies kennengelernt habe, entstand die Idee, die Fragen der Methodik an diese Art von Musik zu stellen, da ich überzeugt bin, dass durch die Übertragung der Methodik neue Perspektiven auf die Kompositionen möglich gemacht werden können. Die Arbeit mit kulturwissenschaftlichen Ansätzen ist jedoch recht neu für mich.

Um das Bild zu vervollständigen, möchte ich ergänzen, dass ich weiblich, 27 Jahre alt und politisch links orientiert bin. Ich bin in Deutschland geboren und aufgewachsen. Zur japanischen Kultur habe ich nur auf der musikalischen Ebene einen Bezug und nehme somit eine Außenperspektive ein.

In meiner Arbeit werde ich folgendermaßen vorgehen: Zunächst möchte ich Ismail-Wendts Hauptthesen einschließlich der TRX Studies aus seiner Publikation „tracks'n'treks“ vorstellen, um daraufhin meine Modulation seiner Methode darzulegen. Anschließend werde ich Malika Kishinos *Monochromer Garten VIII* vorstellen und die Auswahl reflektieren. Es folgt ein Abschnitt, der Kontexte zu verschiedenen Bereichen liefert, die für die TRX Studies und die behandelte Musik relevant sind: Auf eine kurze Besprechung der Begriffe „Kulturwissenschaft“, „Cultural Studies“ und „Postkolonialismus“ folgt ein Kapitel, in dem die postkolonialen Konzepte Hybridität und Repräsentation vorgestellt werden. Anschließend wird die Shakuhachi-Flöte vorgestellt und Aspekte japanischer Musikästhetik werden erläutert. Es folgt ein Kapitel, in dem der Bereich der Neuen Musik umrissen wird. In diesen kontextualisierenden Abschnitten kann im Rahmen dieser Arbeit nur ein rudimentärer Überblick gegeben werden, die einzelnen Bereiche werden nur angerissen und nicht umfassend besprochen. Daraufhin folgt die Anwendung der modulierten TRX Studies auf Kishinos *Monochromer Garten VIII*. Die Arbeit wird abgeschlossen durch ein Fazit, in dem meine Forschungsergebnisse zusammengefasst werden, und einen Ausblick.

## 2 TRX Studies

### 2.1 Einführung in die TRX Studies

Die TRX Studies hat Johannes Ismaiel-Wendt in seiner Dissertation entwickelt, die den Titel „tracks’n’treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse“ trägt. Im Folgenden werde ich hier die für mich relevanten Aspekte dieser Arbeit zusammenfassen.

Das Buch umfasst drei große Bereiche: Teil I – Postkoloniale Gehörbildung, Teil II – 8TRX, Teil III – Beweg-Gründe. Vorangestellt ist eine Einleitung, bei der zunächst die innovative Form ins Auge fällt: Ismaiel-Wendt betitelt die einzelnen Absätze mit entsprechenden Reglern an einem Mischpult. Auf diese Weise zieht er Parallelen zwischen dem Mixen an Turntables und seiner Vorgehensweise in der Dissertation. Verschiedene „Schlüsselkonzepte postkolonialer Studien“<sup>10</sup> werden zusammengemixt und synchronisiert. So legt er auf Kanal 1 Postkoloniale Theorien und auf Kanal 2 Populäre Musik<sup>11</sup>, die sinnbildlich miteinander interagieren und sich gegenseitig beeinflussen. Sie werden in dieser Arbeit ineinander verschränkt – als Produkt entsteht „tracks’n’treks“. Beide Elemente haben sich in den letzten Jahrzehnten parallel zueinander entwickelt und vermitteln eine ähnliche Weltanschauung: „[E]ssentialistische und statische Kulturkonzeptionen“<sup>12</sup> werden verworfen und dekonstruiert, Kulturen werden als „prozesshaft und dynamisch definiert“<sup>13</sup> – in Populärer Musik wird Hybridität hörbar gemacht<sup>14</sup>. Postkoloniale Theorie und Populäre Musik können zudem als gegenseitig impulsgebend aufgefasst werden.<sup>15</sup>

Wie in einem Pop-Song wird die Kernaussage als Hook<sup>16</sup> dieser Einleitung wiederkehrend repetiert:

---

<sup>10</sup> Ebd., S. 9.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 9f.

<sup>12</sup> Ebd., S. 9.

<sup>13</sup> Ebd., S. 9.

<sup>14</sup> Vgl. ebd., S. 10.

<sup>15</sup> Vgl. ebd., S. 11f.

<sup>16</sup> Entspricht dem Refrain oder einer prägnanten wiederkehrenden Zeile in einem Popsong.

tracks'n'treks, der Titel dieser Schrift, denkt zeitgenössische Kompositions- und Studioteknik, in der digitale und analoge Tonspuren (audio tracks) übereinander gelagert werden, im Kontext dynamischer Kulturkonzeptionen. Trek, die strapaziöse Reise, steht dabei für Dynamik und zentrale Erfahrungsparadigmen des Postkolonialismus: Sklaverei, Diaspora und Migration.<sup>17</sup>

Ismaiel-Wendt präsentiert hier nicht nur den Grundgedanken und das Vorhaben seiner Dissertation, er erklärt gleichzeitig das Wortspiel des Titels. Die phonetisch ähnlichen Worte „track“ und „trek“ verkörpern die beiden Schlüsselemente der Arbeit, die zusammengeführt werden: Populäre Musik und Postkoloniale Theorie. Auch der Name der neuen Methode, die er vorstellt, die TRX Studies, spielt mit diesen Worten. Zum einen nutzt Ismaiel-Wendt hier die popkulturell verbreitete Auslassung von Vokalen, zum anderen die Tendenz, Endungen wie „-ks“ oder „-cks“ durch „-x“ zu ersetzen. So kann „TRX“ sowohl als Verkürzung von „treks“ als auch als Verkürzung von „tracks“ gelesen werden und vereint sie somit.

Der erste Themenkomplex „Teil I – Postkoloniale Gehörbildung“ befasst sich mit folgenden Aspekten: Topophilie/Topophobie, Räume und Räumlichkeit, Bewegungsaspekte von Musik, Kolonialismus und Musikethnologie.

Um das Begriffspaar Topophobie und Topophilie einzuführen, zeigt Ismaiel-Wendt zunächst auf, dass in Populärer Musik zwei gegensätzliche Kräfte wirksam sind: Auf der einen Seite seien Raumverweise (von regional bis kontinental) eine der bedeutendsten Ordnungskategorien Populärer Musik; auf der anderen Seite seien Entgrenzungsphantasien, die Nationalismus und Rassismus aushebeln wollen, eine andere treibende Kraft. Bezüglich der räumlichen Verortung von Musik stellt er daraufhin die Frage, ob es eine kausale Verbindung zwischen einzelnen Musikstilen und bestimmten Territorien gäbe. Diese Vorstellung wird von Ismaiel-Wendt dekonstruiert. Zunächst zeigt er auf, dass in Stilen wie Britpop oder mit dem Präfix „afro-“ gekennzeichnete Genres keine Elemente zu finden sind, die die Musik ausschließlich an Großbritannien bzw. Afrika binden. Er sagt: „Es gibt keine natürlichen Intervalle oder Rhythmen, die von sich aus eine ganz bestimmte oder eindeutige Bedeutung, einen Ort oder gar eine Hautfarbe haben.“<sup>18</sup> Zudem seien die einzelnen Stile nicht durch musikalische Kontingenz

---

<sup>17</sup> Ismaiel-Wendt, 2011, S. 10.

<sup>18</sup> Ebd., S. 22.

gekennzeichnet, was eine Klassifizierung von vornherein untergräbt. Er kommt zu dem Schluss: „Eine eindeutige Zuordnung von Musik nach Orten lässt sich in keinem Fall rechtfertigen“<sup>19</sup>.

Ismaiel-Wendt stellt folgende These auf: „Die musikalische Gestalt selbst ist, im Unterschied zu ihren Agenten, topophob“<sup>20</sup>. Hier wird das Begriffspaar „Topophilie/Topophobie“ vorgestellt, das in den 1970er-Jahren von dem Geografen Yi-Fu Tuan eingeführt wurde. Ismaiel-Wendt deutet und wertet es allerdings um. In „tracks’n’treks“ werden Topophilie und Topophobie folgendermaßen verwendet: Sie beziehen sich auf „das territorialisierte Denken und Wahrnehmen überhaupt. Die Topophilie, das Begehren nach Verortung, wird kritisiert und die Topophobie als positives, politisches Theoriekonzept vorgeschlagen“<sup>21</sup>. Die Topophobie kennzeichnet also eine ablehnende Haltung gegenüber Verortung, Generalisierung und auch gegenüber den daraus resultierenden Essentialismen und Rassismen. An dieser Stelle möchte ich jedoch darauf hinweisen, dass die Begrifflichkeit der Topophobie, in der Art wie sie verwendet wird, ungenau ist. Das Suffix „-phobie“ bezeichnet Ängste; Hier geht es allerdings um Ablehnung.

Ismaiel-Wendt widerlegt eine evidente Kopplung von Musik und Geografien. Die musikalische Gestalt selbst wird als topophob, als ortsungebunden bezeichnet. Ihr gegenüber stehen in Ismaiel-Wendts These die Agenten Populärer Musik („Musizierende, Produzierende, Rezipierende und Forschende“<sup>22</sup>), die stets nach Verortung streben. Dies wird unter anderem festgemacht an Termini wie „Britpop“, „Alpenmusik“, „Jungle/Drum’n’bass“ oder den Präfixen „afro-“ und „latin-“<sup>23</sup>. Diese Musikstile seien jedoch keineswegs an die namensgebenden Regionen gebunden, es gäbe keine „Logik einer statischen Verknüpfung von Musik mit Orten“<sup>24</sup>. Die geografischen Zuschreibungen seien sozial vermittelt. Musikalische Bedeutung, so Ismaiel-Wendt, entstehe erst im Verhältnis zwischen der Musik und dem Hörer<sup>25</sup>: Die topophobe musikalische Gestalt werde erst vom topophilen Hörer verortet.

Die politischen Absichten, die im Konzept der Topophilie stecken, kommen in folgender Arbeitsthese des Autors stärker zum Tragen: „Die inflationäre Verortung von Musik, die

---

<sup>19</sup> Ebd., S. 17.

<sup>20</sup> Ebd., S. 19.

<sup>21</sup> Ebd., S. 19.

<sup>22</sup> Ebd., S. 18.

<sup>23</sup> Vgl. ebd., S. 16.

<sup>24</sup> Ebd., S. 16.

<sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 24.

Topophilie der Agenten populärer Musik ist Folge und häufig auch Instrument kolonialistischen Denkens und Handelns in Repräsentationssystemen<sup>26</sup>. Topophilie bezeichnet Denkmuster, die deshalb so problematisch sind, weil sie imaginierte Geografien mit räumlichen Geografien verwechseln. Imaginierte Geografien werden durch explizite Ortsverweise aufgerufen, die z. B. in Namen oder in Songtexten auftauchen, oder aber durch innermusikalische stilistische Zuschreibungen des/der Hörenden. Innerhalb dieser imaginierten Geografien werden Bedeutungszuweisungen und Zuschreibungen vorgenommen, die sehr machtvoll sein können. Wenn diese Imaginationen aber mit räumlichen Geografien gleichgesetzt werden, besteht die Gefahr der Begünstigung von Homogenisierung und Essentialisierung, von Rassismen und von Exklusion. Auf diese Weise werden kolonialistische Denkmuster fortgesetzt und tradiert. Dies versucht Ismaiel-Wendt zu unterwandern. Für gänzlich unproblematisch halte ich sein Konzept allerdings nicht. Dadurch, dass jede Musik als völlig ortsungebunden charakterisiert wird, wird der historische Entstehungskontext ausgeklammert. Gerade für Musik, die keine Popmusik ist und weniger global angelegt ist und auch für Musik, die sich vor der Globalisierung entwickelt hat, hat der räumlich gedingte und räumlich begrenzte kulturelle Kontext häufig eine große Relevanz, die in Ismaiel-Wendts Konzept außer Acht gelassen wird.

Im Hinblick auf die Verortung von Musik führt Ismaiel-Wendt an, dass Musik nie in der Starre funktioniert und zeigt Bewegungsaspekte von Musik auf den verschiedensten Ebenen auf. Hierzu zitiert er den Musikwissenschaftler Martin Pfeleiderer. Von physikalischen Schwingungen, die Akustik erst ermöglichen und uns hören lassen, über physische Bewegung der Musikerkörper, die ein Instrument zum Klingen bringen, bis hin zum Tanz, der eng mit Musik verknüpft ist – überall findet Bewegung statt. Auch die Musik selbst wird bewegt: Auf Tourneen und mittels Tonträger kann sie um die Welt geschickt werden.<sup>27</sup> Durch das Aufkommen des Internets hat sich diese Möglichkeit seit gut zehn Jahren enorm ausgeweitet und beschleunigt.

Bewegung kann nur im Raum stattfinden. So kommt Ismaiel-Wendt konsequenterweise auf Raumtheorien zu sprechen. Hier bezieht er sich unter anderem auf die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte, die zwischen geometrischen und performativen Räumen unterscheidet, wobei erstere konkrete, gegenständliche Räume sind und letztere als abstrakte, imaginierte Orte

---

<sup>26</sup> Ebd., S. 35.

<sup>27</sup> Vgl. ebd., S. 19f.

gekennzeichnet werden.<sup>28</sup> Diese Auffassung von Raum teilt auch der Philosoph Gernot Böhme. Er fasst „Räumlichkeit weniger konkret physiographisch auf, sondern eher rand- und ortlos, nicht lokalisierbar, als Träger von Stimmungen“<sup>29</sup>. Ähnliche Konzepte seien zudem in der Soziologie und Kulturtheorie zu finden, so auch schon in Edward Saids Begriff der „Imaginative Geography“ aus den 1970er Jahren. Es zeigen sich Gemeinsamkeiten mit Erika Fischer-Lichte: „Beide verstehen Räumlichkeit als Effekt sozialer Praxis und Erzählung. Die Theorien stimmen in der Hinsicht überein, dass Räumlichkeit flüchtig, transitorisch und erfunden ist“<sup>30</sup>. Diese Auffassung von Räumlichkeit wird in der Anwendung der TRX Studies im Hinblick auf die Verortung eine wichtige Rolle spielen.

Als Beweggrund für die Entwicklung des neuen Analysetools der TRX Studies nennt Ismaiel-Wendt eine Lücke in den Forschungsdisziplinen:

Die Dekonstruktion vorgestellter imaginiertes Geographien wird in kulturwissenschaftlichen Disziplinen, den Cultural Studies und in den Musikwissenschaften inzwischen ausgiebig betrieben, die Frage aber, wie an der Musik entlang Kulturverstehen diskutiert oder gar Kultur verstanden werden kann, ist kaum bearbeitet worden.<sup>31</sup>

Diese Lücke will er mit den TRX Studies schließen, indem anhand einer Musikanalyse nach Kulturkonzeptionen und Weltauslegungen gefragt wird. Die konkrete Anwendung der TRX Studies erfolgt nach einem fünfstufigen Modell: Den ersten Schritt betitelt Ismaiel-Wendt mit „audiotreks/audioscapes“<sup>32</sup> und definiert ihn als „impressionistisch“<sup>33</sup>. Dieser Begriff kann im Zusammenhang mit Neuer Musik irreführend sein, da angenommen werden könnte, er würde sich auf die Anfang des 20. Jahrhunderts anzusiedelnde Stilistik des Impressionismus beziehen. „Impressionistisch“ meint in diesem Fall jedoch, dass die eigenen, subjektiven Eindrücke wiedergegeben werden sollen. Die audiotreks/audioscapes werden „nach mehrfachem Hören“ festgehalten und sollen Folgendes beinhalten: „Bewegungsstränge (audiotreks) und / oder

---

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 25.

<sup>29</sup> Ebd., S. 25f.

<sup>30</sup> Ebd., S. 27.

<sup>31</sup> Ebd., S. 54.

<sup>32</sup> Ebd., S. 61.

<sup>33</sup> Ebd., S. 66.

Raumassoziationen (audioscapes)“, es werden eine „individuelle Geschichte und [...] Impressionen“ des Hörers geschildert, „konkrete[...] Ortsbeschreibungen“ werden hier bewusst zugelassen und die „subjektive Erfahrung [wird] als Gegenstand der Reflexion“ genutzt. Dieser Abschnitt zielt nicht auf eine objektivierende Analyse ab, sondern soll die „Vorstellung von Wirklichkeiten (Plural)“<sup>34</sup> darstellen, um sie später zu nutzen. In der Tradition der Cultural Studies stehend, sieht Ismaiel-Wendt es als unumgänglich an, das subjektive Moment von Bedeutungsproduktion offenzulegen.<sup>35</sup> Zudem erwartet er bei Assoziationen der Hörenden „Deckungsgleichheiten [...], weil Musik sozial vermittelt wird“<sup>36</sup>. Diese Annahme trifft zwar auf Neue Musik bedeutend weniger zu als auf Popmusik, gewisse Deckungsgleichheiten vermute ich jedoch auch.

Als zweiter Schritt der TRX Studies folgt eine Kurzzvorstellung des/der Musikers/-in und eine Kontextualisierung des ausgewählten Stücks.<sup>37</sup> Diesen Teil hält Ismaiel-Wendt relativ knapp und zweckdienlich, da, wie er konstatiert, „im Wesentlichen von der Musik aus geforscht werden soll“<sup>38</sup>.

Die dritte Stufe des Modells, „Spurensicherung“, wird als „strukturell“ charakterisiert<sup>39</sup> und gleicht einer konventionellen Parameter-Analyse. Es wird nach Parametern wie „Gesamtklangbild, Klangfarbe (Artikulation), rhythmischen, melodischen, harmonischen Gestaltungsmitteln“<sup>40</sup> gefragt. Dass diese Analyse jedoch bei der von Ismaiel-Wendt untersuchten populären Musik über das Gehör durchgeführt wird und bei Neuer Musik am Notentext erfolgen kann (und muss), sehe ich als eine grundlegende Differenz. Ich werde später genauer darauf eingehen. Auch die vom Autor aufgeführten „semantischen Fenster“<sup>41</sup> spielen in den unterschiedlichen Musiken völlig verschiedene Rollen. Generell gilt jedoch immer, dass die Systematik sich nach dem Forschungsgegenstand richten soll, sodass an diesem Punkt immer zweckdienlich nach den relevanten Parametern gefragt wird.

---

<sup>34</sup> Ebd., alle Zitate S. 61.

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 61.

<sup>36</sup> Ebd., S. 62.

<sup>37</sup> Vgl. ebd., S. 61.

<sup>38</sup> Ebd., S. 62.

<sup>39</sup> Vgl. ebd., S. 66.

<sup>40</sup> Ebd., S. 62f.

<sup>41</sup> Ebd., S. 63.

Mit dem Begriff „Spurensicherung“ deutet Ismaiel-Wendt auf zwei Dinge hin. Zum einen bezieht er sich auf die Tonspuren, die in populärer Musik übereinandergelegt werden, zum anderen stammt der Begriff aus der Kriminologie und legt nahe, dass die Indizien zur Rekonstruktion der Tat dienen und nicht mit ihr gleichzusetzen sind. Auch diese vordergründig objektive Analyse ist eine Interpretation.<sup>42</sup> Das Ausmaß der Subjektivität ist mit Sicherheit bei einer Hör-Analyse ausgeprägter als bei der Arbeit am Notentext, doch auch hier lässt sie sich nicht völlig ausklammern.

Der vierte Schritt der TRX Studies trägt den Titel „Performative Räume“<sup>43</sup> und ist als „referenziell“ charakterisiert<sup>44</sup>. Hier wird danach gefragt, „welche und wie musikalisch imaginierte Geographien angerufen werden“ und wie „das Fremde und das Eigene verton[t]“<sup>45</sup> wird, wenn diese diametrale Unterscheidung überhaupt zu treffen ist. Es wird untersucht, „[w]elche Art des transkulturellen Verstehens offenbart“<sup>46</sup> wird („ethnozentristisch, regionalistisch, universalistisch / globalistisch, relativistisch“<sup>47</sup>). Dabei können Aspekte wie „Verweise auf Traditionen“<sup>48</sup>, verwendete Instrumente und Materialien, „intertextuelle und intermusikalische Verweise“ und das Spiel mit Hörgewohnheiten relevant sein. Sie können Aufschluss darüber geben, ob eine „Sound-/ Kultursynthese versucht“ wird oder „Differenzen betont“<sup>49</sup> werden.

Der fünfte und letzte Teil dieser Methode ist mit „Weltauslegungen, Weltaneignungen und Wirklichkeiten“<sup>50</sup> betitelt. Hier werden die bisherigen Ergebnisse „postkolonial / transkulturell / topophob diskursiv“<sup>51</sup> diskutiert. Es entsteht „eine synchronisierte Analyse der kulturellen, nationalen, ethnischen, rassi(sti)schen Repräsentationen [...] oder deren Auflösung und der musikalischen Bewegungen“<sup>52</sup>. Hierbei ist vor allem relevant, ob „eine postkoloniale Wirklichkeit oder eine bestimmte Kulturkonzeption [...] hörbar gemacht“<sup>53</sup> wurde. Gefragt wird auch nach der

---

<sup>42</sup> Vgl. ebd., S. 64.

<sup>43</sup> Ebd., S. 61.

<sup>44</sup> Vgl. ebd., S. 66.

<sup>45</sup> Ebd., S. 64.

<sup>46</sup> Ebd., S. 65.

<sup>47</sup> Ebd., S. 65.

<sup>48</sup> Ebd., S. 64f.

<sup>49</sup> Ebd., alle Zitate S. 65.

<sup>50</sup> Ebd., S. 61.

<sup>51</sup> Ebd., S. 66.

<sup>52</sup> Ebd., S. 65.

<sup>53</sup> Ebd., S. 65.

Hörbarkeit von Reise, Hybridität, Migration und Diaspora, double-consciousness, Unglaube an Tradition und ortloser/topophober Musik.<sup>54</sup> Die vorgenommene Deutung wird nun „im Kontext von Schlüsselkonzepten postkolonialer Theorien“<sup>55</sup> betrachtet.

## 2.2 Modulation der TRX Studies zur Anwendung auf Neue Musik

Da ich die TRX Studies auf einen neuen, abweichenden Gegenstand anwenden möchte, müssen einige Aspekte der Methode überdacht und angepasst werden. Die Neue Musik arbeitet mit anderen Materialien und Konventionen als Popmusik, deren Unterschiede für die Analyse relevant sind: Der erste, grundlegende Unterschied, der ins Auge fällt, ist die andersartige Beschaffenheit des Forschungsgegenstands. Ismaiel-Wendt dient in seiner Analyse hauptsächlich das Klangbild als Material<sup>56</sup>, da Popmusik stets in auditiver Form vorliegt. Es gibt zwar schriftliche Transkriptionen, diese sind jedoch immer nur als Versuch der Abbildung zu verstehen und sind stets eine Interpretation des klanglichen Ausgangsmaterials. In Neuer Musik hingegen geht das Notenbild der auditiven Umsetzung immer voraus und ist als genuiner Teil der Musik zu verstehen. Daher werde ich den Notentext als substantiellen Bestandteil meines Materials in meine Analyse aufnehmen.

Ein weiterer unterscheidender Aspekt ist die verschiedene Rollenverteilung innerhalb der Entstehung der beiden Musiken. In Popmusik stehen die Interpreten/-innen im Fokus. Für gewöhnlich führen sie die Musik nicht nur auf, sondern übernehmen auch die Komposition oder sind zumindest an ihr beteiligt. Die Produktion von Popmusik ist ein Prozess, der schwierig zu überblicken ist, da arbeitsteilig häufig viele Personen an ihm beteiligt sind, und deren genaue Aufgabenzuweisung selten offenbar wird.

---

<sup>54</sup> Vgl. ebd., S. 65.

<sup>55</sup> Ebd., S. 65.

<sup>56</sup> Vgl ebd., S. 64.

In (den meisten Fällen von) Neuer Musik ist die Lage diametral anders, die Teilbereiche sind klar abgegrenzt und auf verschiedene Personen aufgeteilt: Auf der einen Seite stehen die Komponisten/-innen, die die Stücke schreiben und niederschreiben. Auf der anderen Seite stehen die Interpreten/-innen, die die musikalische Umsetzung und Aufführung übernehmen. In einigen Teilbereichen von Neuer Musik, wie beispielsweise der Aleatorik<sup>57</sup> und in Arbeiten von John Cage<sup>58</sup>, wird diese seit Jahrhunderten andauernde Tradition allerdings ausgehebelt. Als weitere Beispiele sind hier Mobile-Arbeiten zu nennen, in denen die Interpreten/-innen über die genaue Form des Notentextes entscheiden, z. B. bei der New York School<sup>59</sup>, oder auch intermediale Partituren, die das Verhältnis von Interpret/-in und Komponist/-in aufbrechen.

Dies ist bei dem von mir gewählten Gegenstand allerdings – mit kleinen Ausnahmen, auf die ich später eingehen werde, – nicht der Fall. Diese Aufgabenteilung innerhalb der Neuen Musik hat zur Folge, dass sich in jeder Aufführung oder Aufnahme die Konstellation der beteiligten Personen ändert. Es entsteht stets ein neues Zusammenwirken des festgesetzten, unveränderten Notentextes mit den wechselnden Interpreten. Durch diese Aufführungskonvention unterscheiden sich so gut wie alle Audio-Versionen ein und desselben Stücks. Hinzu kommt, dass die Erscheinungsform von Neuer Musik vor allem durch Konzerte und weniger durch Studioaufnahmen geprägt ist. Im Feld der Popmusik hingegen bestimmt meist *eine* im Studio aufgenommene Audio-Version die Erscheinungsform eines Stücks. Auch hier wird die Musik natürlich live aufgeführt, allerdings kaum von wechselnden Interpreten. Die Musik bleibt an den Künstler, der sie (mit-)geschrieben hat, angebunden.

Wie mit der zusätzlichen personellen Rolle der Interpreten/-innen und Komponisten/-innen in der Neuen Musik umzugehen ist und wie sich die Aufgabenteilung auf die Anwendung der TRX Studies auf Neue Musik auswirkt, werde ich in der konkreten Umsetzung behandeln und im Fazit noch einmal darauf zu sprechen kommen.

Aus diesen Überlegungen heraus definiere ich meinen Forschungsgegenstand folgendermaßen: Ich untersuche die Gesamtheit aus dem visuellen Notentext und einer auditiven Klangversion

---

<sup>57</sup> Vgl. Klaus Ebbecke: Art. „Aleatorik“. In: *MGG2*, Sachteil 1, Kassel 1994, Sp. 435-445; Sp. 436.

<sup>58</sup> Vgl. Martin Erdmann: Art. „Cage, John (Milton)“. In: *MGG2*, Personenteil 3, Kassel 2000, Sp. 1557-1575; Sp. 1558.

<sup>59</sup> Vgl. Susan Richardson/Wolfram Knauer: Art. „New York“. In: *MGG2*, Sachteil 7, Kassel 1997, Sp. 153-172; Sp. 165.

meines Gegenstands. Ich habe mich für Malika Kishinos *Monochromer Garten VIII* entschieden, ein Stück einer japanisch-stämmigen Komponistin, die sich Ausdrucksmitteln der Neuen Musik bedient. Bei dem auditiven Part handelt es sich um die deutsche Erstaufführung in der Kirche St. Georg in Köln, die am 21. Juni 2017 um 22 Uhr im Rahmen des Festivals „Romanischer Sommer Köln 2017“ stattgefunden hat<sup>60</sup>. Hier habe ich mithilfe eines Aufnahmeegeräts der Marke Sony, Modell PCM-M10, einen Mitschnitt angefertigt, der dieser Arbeit in Form einer CD beigelegt ist. Die Qualität der Aufnahme entspricht also keinen professionellen Standards, sie war mir jedoch im Laufe des Schreibens als Referenz dienlich. Meine Eindrücke aus dem Konzert selbst fließen natürlich ebenfalls in meine Analyse mit ein.

Um meinen Forschungsgegenstand mit Ismaiel-Wendts Thesen in Verbindung zu bringen, möchte ich noch einmal auf seine Verknüpfung von Musik mit postkolonialen Theorien zurückkommen. In „tracks’n’treks“ setzt Ismaiel-Wendt Popmusik (tracks) mit postkolonialen Theorien (treks) in Beziehung. Dies begründet er folgendermaßen:

Mein Ausgangspunkt ist hier, dass Popmusik durch eine besonders starke topographische, ethnisierte, kulturalisierte und rassisierte Ausrichtung gekennzeichnet ist, deren Ursprünge ich im Kolonialismus suchen möchte.<sup>61</sup>

Er stellt die These auf, „[j]eder Popsong ist unwiderruflich mit dem Kolonialismus verknüpft. Populäre Musik ist postkoloniale Musik.“<sup>62</sup> Diese These ist so allgemeingültig nicht auf Neue Musik übertragbar. Bei meinem konkreten Gegenstand ist ihre Anwendung jedoch sinnvoll, da verschiedene kulturelle Repräsentationen thematisiert werden, sodass ich in dieser Arbeit auch mit postkolonialen Konzepten arbeiten werde. Wie dieses Vorgehen im Hinblick auf die Methodenübertragung der TRX Studies auf Neue Musik im Allgemeinen zu beurteilen ist, werde ich im Fazit besprechen.

Eine weitere Abänderung betrifft die Reihenfolge der einzelnen Teile der TRX Studies. Bei Ismaiel-Wendt wird die Kurzvorstellung des/der Künstler/-in und die Kontextualisierung des

---

<sup>60</sup> Übersicht der Konzerte am Mittwoch, 21. Juni 2017 auf der Website des Festivals „Romanischer Sommer Köln“; URL: [http://www.romanischer-sommer.de/?page\\_id=10](http://www.romanischer-sommer.de/?page_id=10), 20.08.2017.

<sup>61</sup> Ismaiel-Wendt, 2011, S. 28f.

<sup>62</sup> Ebd., S. 29.

Stücks zwischen den audiotreks/audioscapes und der Spurensicherung eingeschoben. Ich werde diesen Teil erst nach der Spurensicherung behandeln. So kann die Kontextualisierung des Stücks an den musikalischen Merkmalen, die in der Spurensicherung ausführlich besprochen werden, festgemacht werden.

### 2.3 Reflexion der Stückauswahl

Als Stück, an dem ich exemplarisch die Anwendung der TRX Studies zeigen möchte, habe ich den achten Teil aus Malika Kishinos andauerndem Werkzyklus *Monochromer Garten* ausgewählt. Es handelt sich um ein etwa 12-minütiges Stück für Solo-Altflöte, das 2016 uraufgeführt wurde. Meine Auswahl hatte mehrere Gründe: Ich wollte ein Stück behandeln, in dem verschiedene kulturelle Einflüsse zusammenfließen, da es in solch einem Fall naheliegen würde, ihnen Geografien zuzuweisen. Da ich mich im Vorfeld bereits mit Neuer Musik und Shakuhachi-Musik beschäftigt habe, hat es sich angeboten, ein zeitgenössisches Stück zu wählen, in dem japanische Einflüsse und europäische Kompositionstechniken aufeinandertreffen. Zudem wäre ein Stück für Flöte sinnvoll, da ich selbst Flötistin bin und mich mit den Konventionen und Techniken auskenne. Außerdem habe ich bevorzugt die Stücke von Komponistinnen in Betracht gezogen.

Bei der Recherche nach einem gut geeigneten Stück habe ich mich zunächst auf eine Gruppe von Komponisten konzentriert, die ab den 1950er-Jahren den Stil der europäischen Avantgarde mit japanischen Elementen kombiniert haben. Dies waren vor allem Toshi Ichianagi, Kazuo Fukushima, Toshiro Mayuzumi, Makoto Moroi, Joji Yuasa, Yoriaki Matsudaira, Toshio Hosokawa und Toru Takemitsu.<sup>63</sup> Gerade die beiden letzten waren interessant für mich, allerdings haben diese Komponisten selbst sich sehr konkret bezüglich angestrebter Klang- und

---

<sup>63</sup> Vgl. zum Verhältnis japanischer Komponisten und Neuer Musik: Judith Ann Herd: Westliche Musik und die Entstehung einer japanischen Avantgarde. In: *Musik in Japan. Aufsätze zu Aspekten der Musik im heutigen Japan*, hrsg. von Silvain Guignard, München 1996, S. 219-240.

Kultursynthesen in ihren Werken geäußert, sodass ich mit den TRX Studies keinen Erkenntnisgewinn erzielt hätte. So kam ich zu Karlheinz Stockhausens *Telemusik*, die mit dem Anspruch komponiert wurde, „eine Musik der ganzen Erde, aller Länder und Rassen“<sup>64</sup> zu schreiben. Dieser Anspruch überträgt sich jedoch in meinen Augen nicht in den Klang, weshalb ich das Stück gern als Negativbeispiel verwendet hätte, in dem sich meine Lesart diametral von der des Komponisten unterscheidet. Allerdings habe ich bei genauerer Betrachtung festgestellt, dass *Telemusik* als einziges Beispiel – und die Besprechung von mehr als einem Stück kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden – sehr problematisch wäre. Dies liegt vor allem daran, dass sich die Ergebnisse meiner Analyse von Klang und Bild grundlegend unterscheiden würden.

Abgesehen von diesen Schwierigkeiten hat sich für mich herauskristallisiert, das ich gern ein möglichst aktuelles Stück behandeln wollte, da Fragen nach kultureller Hybridität gerade in Zeiten der Globalisierung enorm an Relevanz gewonnen haben. Ismaiel-Wendt sagt hierzu:

Menschen sind (verstärkt auch durch Effekte der Globalisierung) Grenzgänger und gelangen dadurch in Räume, in denen sie Bedeutung und Machtstrukturen ständig neu aushandeln müssen. Als zentrale Erfahrungsparadigmen gelten Zerstreuung, Fragmentierung und Diskontinuität.<sup>65</sup>

So kam ich auf Malika Kishino, eine in Köln lebende Komponistin, der ich bereits bei einem Konzert im Japanischen Kulturinstitut Köln begegnet war. Ihr Werkzyklus *Monochromer Garten* eignet sich sehr gut für meine Analyse und der achte Teil des Zyklus ist gerade erst ein Jahr alt, entspricht also durchaus meinem Aktualitätsanspruch. Zudem ist der Zyklus für Altflöte geschrieben, sodass ich mich mit dem Instrument und den Spieltechniken vertraut bin. Außerdem freue ich mich sehr, die Komposition einer Frau behandeln zu können. So möchte ich einen kleinen Beitrag dazu zu leisten, die in ihrem Feld stark unterrepräsentierten Komponistinnen zu stärken und sie als selbstverständlichen und relevanten Bestandteil des Neue Musik-Diskurses zu behandeln.

---

<sup>64</sup> Karlheinz Stockhausen: *Texte zur Musik 1963-1970, Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten*. Bd. 3, Köln 1971; S. 75.

<sup>65</sup> Ismaiel-Wendt, 2011, S. 38.

## 3 Kontexte

### 3.1 Kulturwissenschaft, Cultural Studies, Postkolonialismus

Sowohl in „tracks'n'treks“ als auch in dieser Arbeit wird mit Theorien und Vokabular aus den Forschungsbereichen Kulturwissenschaft, Cultural Studies und Postkolonialismus gearbeitet. Eine umfassende Besprechung der Begriffe kann und soll hier nicht geleistet werden. Dennoch möchte ich zur Kontextualisierung meines Forschungsprojekts an dieser Stelle einen kurzen Überblick über die Begrifflichkeiten geben. Der Postkolonialismus ist als Teildisziplin der Cultural Studies zu verstehen, die wiederum in das Feld der Kulturwissenschaft einzuordnen sind. Die verschiedenen Disziplinen arbeiten mit unterschiedlichen Herleitungen und Herangehensweisen, sind aber keineswegs trennscharf voneinander abzugrenzen. Hartmut Böhme, Professor der Kulturwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin, definiert den Begriff der Kulturwissenschaft folgendermaßen:

Kulturwissenschaft erforscht die von Menschen hervorgebrachten, sozialen wie technischen Einrichtungen, die zwischen Menschen gebildeten Handlungs- und Konfliktformen sowie deren Werte- und Normenhorizonte, insbesondere insoweit diese zu ihrer Konstitution, Tradierung und Entwicklung besonderer Ebenen der symbolischen und medialen Vermittlung bedürfen.<sup>66</sup>

Des Weiteren führt er an: „Darunter verbirgt sich ein heterogenes Feld von Ansätzen. [...] In der Diskussion besteht Einigkeit darüber, daß Kulturwissenschaft nur interdisziplinär möglich ist.“<sup>67</sup> Kulturwissenschaft wird also als ein theoretisches Feld definiert, das sich mit vom Menschen erzeugten dinglichen wie abstrakten Phänomenen beschäftigt, das sich durch Heterogenität und Interdisziplinarität und somit auch Methodenvielfalt auszeichnet.

---

<sup>66</sup> Hartmut Böhme: Kulturwissenschaft. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. II, Berlin New York 2000, S. 356-359; S. 356.

<sup>67</sup> Ebd., S. 360.

Da in dieser Arbeit hauptsächlich mit Theorien des Postkolonialismus gearbeitet wird, soll auch dieser Begriff kurz besprochen werden. Hierbei beziehe ich mich auf Ismaiel-Wendt:

Der Begriff „postkolonial“ ist [...] nicht nur als die Phase *nach* der Hochzeit des europäischen Kolonialismus und nach den Unabhängigkeitserklärungen der ehemals kolonialisierten Staaten zu denken, sondern bedeutet eben auch das Fortwähren der Repräsentations-, „Rasse“- und „Kultur“-Diskurse.<sup>68</sup>

Ohne zu versuchen, eine eindeutige Definition zu liefern, stellt Ismaiel-Wendt Merkmale heraus, die das Bestreben fast aller postkolonialer Studien kennzeichnen. Diese lauten:

1. Sie dekonstruieren „vorgestellte“ Verortungen oder „Imaginative Geographies“.
2. Sie üben Kritik an einer rassistischen Repräsentationslogik (dabei wird ein konservativer Multikulturalismus mit eingeschlossen, der in seiner Logik der Idee von fixen Kulturen verhaftet bleibt).
3. Sie definieren den Kulturbegriff dynamischer und lösen ihn von Verweisen auf geographische Determinanten, indem Bewegungserfahrungen und eine Ästhetik der Bewegung starkgemacht werden.<sup>69</sup>

In diesen postkolonialen Kontext sind die theoretischen Konzepte, die im Folgenden vorgestellt werden, einzuordnen.

---

<sup>68</sup> Ismaiel-Wendt, 2011, S. 33.

<sup>69</sup> Ebd., S. 38.

### 3.1.1 Konzepte des Postkolonialismus

In „tracks'n'treks“ thematisiert Ismaiel-Wendt verschiedene Konzepte aus dem theoretischen Feld des Postkolonialismus. Als wesentlicher Bestandteil fließen sie zusammen mit der Populären Musik in die TRX Studies ein. Ich möchte mich in dieser Arbeit, deren Rahmen begrenzt ist, auf die Konzepte der Hybridität und der Repräsentation beschränken. Sie werden durch die Semiotik ergänzt, die als Hilfsmittel für das Verständnis dient.

Hybridität ist ein Konzept der Cultural Studies, das davon ausgeht, dass Identitäten<sup>70</sup> nicht homogen sind, sondern sich aus verschiedenen kulturellen Bestandteilen zusammensetzen. Ich werde mich hier und im weiteren Verlauf des Kapitels auf die Definitionen aus dem Grundlagenwerk „Cultural Studies und Medienanalyse“ des Kommunikationswissenschaftlers Andreas Hepp beziehen.

Im Kern meint Hybridität – wie der teilweise stattdessen gebrauchte Begriff des Synkretismus – so viel wie Vermischung von Ressourcen unterschiedlicher kultureller Kontexte, deren Verbindung, Fusion und Mélange im Rahmen der translokalen Kultur.<sup>71</sup>

Zunächst möchte ich dieses Konzept auf Nationalidentitäten beziehen. Hierzu sagt Stuart Hall, einer der bedeutendsten Soziologen und Kulturtheoretiker des 20. Jahrhunderts: „Alle modernen Nationen sind kulturell hybrid“<sup>72</sup>. Dies liegt unter anderem an der verstärkten globalen Migration, die im Laufe des letzten Jahrhunderts möglich geworden und passiert ist. Auch die Globalisierung, die nicht nur die Menschen selbst, sondern auch Informationen, Ideen, Meinungen und kulturellen Inhalt in Bewegung gebracht hat, hat – insbesondere in den letzten Jahrzehnten – ihren Beitrag geleistet. Als letzter Katalysator für die zunehmende kulturelle Hybridität ist das Aufkommen des Internets zu nennen, das vor allem die Geschwindigkeit von

---

<sup>70</sup> Definition „Identität“ bei Hepp: „Identität ist bezogen auf ein Subjekt bzw. Objekt als ein fortlaufender Prozess der Identifikation zu fassen, bei dem verschiedene, zunehmend medienvermittelte Identitätsangebote sich zur Gesamtartikulation der Identität fügen.“ (Hepp, 2010, S. 269).

<sup>71</sup> Andreas Hepp: *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*. Wiesbaden 2010; S. 274.

<sup>72</sup> Stuart Hall: Kulturelle Identität und Globalisierung. In: *Widerspenstige Kulturen – Cultural Studies als Herausforderung*, hrsg. von Rainer Winter u. Karl H. Hörning, Frankfurt a. M. 1999, S. 393-441; S. 422.

Informationsaustausch enorm erhöht hat. Die Homogenität nationaler Identität wird verwässert und fragmentiert<sup>73</sup>, sodass sie sich zu einem hybriden Konstrukt gewandelt hat.

Die Kulturwissenschaftler/-innen Elisabeth Bronfen und Benjamin Marius vertreten ebenfalls diese Auffassung und halten fest: „[H]eutige Kultur *ist* hybrid. Innerhalb eines solchen Theorierahmens ist es unmöglich, den Staat als *eine* Gesellschaft mit *einer* Kultur anzusehen“<sup>74</sup>.

Auch in „tracks’n’treks“ selbst schreibt Ismaiel-Wendt über Hybridität und schlägt den Bogen zum Postkolonialismus:

Selbstverständlich waren Europa oder die europäischen Nationen niemals „reine“, homogene Gemeinschaften, aber die Migrationsbewegungen aus den Kolonien (und nicht nur aus diesen) in den Westen haben zu einer kulturellen Pluralisierung des Westens geführt – zumindest im Sinne westlicher Repräsentationslogik: die Ideen von kultureller Reinheit sind in jedem Fall unterminiert.<sup>75</sup>

Vor dieser differenzierenden Folie werde ich bei der Anwendung der TRX Studies die Anlehnungen an die japanische und die europäische Kultur beleuchten.

Neben den Nationalidentitäten auf der Makroebene werden in den Cultural Studies auf der Mikroebene auch die Identitäten einzelner Personen als hybride definiert.

Es [das Subjekt] ist nicht aus einer einzigen [Identität], sondern aus mehreren, sich manchmal widersprechenden oder ungelösten Identitäten zusammengesetzt. [...] Dadurch entsteht das postmoderne Subjekt.<sup>76</sup>

Die Identität der zeitgenössischen Person wird also ebenfalls als fragmentiert charakterisiert – nicht nur als nicht homogen, sondern sogar als Gesamtheit mit inneren Konflikten und Ambivalenzen. Jedes einzelne Subjekt wird als hybride eingestuft – allerdings nehmen in Halls

---

<sup>73</sup> Vgl. ebd., S. 425.

<sup>74</sup> Elisabeth Bronfen/Benjamin Marius: Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. In: *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, hrsg. von Elisabeth Bronfen/Benjamin Marius/Therese Steffen, Tübingen 1997, S. 1-29; S. 18.

<sup>75</sup> Ismaiel-Wendt, 2011, S. 34.

<sup>76</sup> Hall, 1999, S. 395f.

Ausführungen solche Personen eine Sonderstellung ein, die ihr Heimatland verlassen und sich an einem anderen Ort niedergelassen haben. Ob dies aus einer Flucht resultiert, es sich um eine Diaspora handelt oder ob aus freien Stücken gehandelt wurde, spielt für das Konzept der Hybridität kaum eine Rolle. Hall nimmt an,

daß sie [Menschen, die aus ihren Heimatländern zerstreut wurden] nicht einheitlich sind [...], weil sie unwiderruflich das Produkt mehrerer ineinandergreifender Geschichten und Kulturen sind und zu ein und derselben Zeit mehreren >Heimaten< und nicht nur einer besonderen Heimat angehören. Menschen, die zu solchen *Kulturen der Hybridität* gehören, [...] sind unwiderruflich *Übersetzer*. [...] Sie sind die Produkte der neuen Diaspora, die durch die postkoloniale Migration geschaffen wurde. Sie mußten lernen, mindestens zwei Identitäten anzunehmen, zwei kulturelle Sprachen zu sprechen, um zwischen ihnen zu übersetzen und zu vermitteln.<sup>77</sup>

Zu den Menschen, die ihr Heimatland verlassen haben und somit zwangsläufig zu Übersetzern/-innen in ihren *Kulturen der Hybridität* geworden sind, zählt auch Malika Kishino. Sie hat als 24-Jährige ihren Lebensmittelpunkt von Japan nach Frankreich und später nach Deutschland verlagert. Sie lebt mittlerweile fast genauso lange in Europa wie zuvor in ihrer japanischen Heimat. Inwiefern sie nicht nur zwischen kulturellen Sprachen übersetzt und vermittelt, sondern sich auch in ihrer kompositorischen Arbeit im Umgang mit musikalischen Sprachen spiegelt, werde ich mithilfe der TRX Studies untersuchen.

Als zusätzliches analytisches Werkzeug, das das weitere Verständnis erleichtern wird, möchte ich die Semiotik verwenden. Konkret beziehe ich mich auf ein grundlegendes Modell des Genfer Sprachwissenschaftlers Ferdinand de Saussure. Sein Modell soll den Zusammenhang zwischen dem Inhalt von Sprache und ihrer äußeren Form, also den jeweils verwendeten Zeichen verdeutlichen. Das Modell wird bei Hepp folgendermaßen zusammengefasst:

Analytisch unterscheidet de Saussure zwei Seiten von **Zeichen** („signe“), nämlich das „signifié“ (dt. Bezeichnetes, Zeicheninhalt, Signifikat) als die Vorstellung, die eine Sprecherin oder ein Sprecher von einer „chose“ (dt. Sache) hat, und das „signifiant“ (dt.

---

<sup>77</sup> Ebd., S. 435.

Bezeichnendes, Zeichenform, Signifikant), das Lautbild oder Wort, das dieser Vorstellung zugeordnet ist.<sup>78</sup>

De Saussure zeigt hier zunächst auf, dass die Sache selbst nicht der Vorstellung entspricht, die der/die individuelle Sprecher/-in von ihr hat. Dies ist bei der Untersuchung von Kommunikation von großer Wichtigkeit. Zudem stellt er fest, dass das *signifiant*, das bezeichnende Element, und das *signifié*, das Bezeichnete, einander zugeordnet sind, sich jedoch nicht eins zu eins entsprechen.

Aufbauend auf de Saussure – und unter großer Beteiligung von Stuart Hall – hat sich das kulturwissenschaftliche Konzept der Repräsentation herausgebildet. Hierbei handelt es sich um den

Prozess, durch den Mitglieder einer Kultur sowohl sprachliche als auch weitere Zeichensysteme dazu benutzen, Bedeutung zu produzieren. Repräsentation fasst die konventionelle Beziehung zwischen ‚Sachen‘ und ‚Zeichen‘ einerseits und zwischen ‚Zeichen‘ und ihnen korrespondierenden, mentalen ‚Konzepten‘ andererseits. Repräsentationen sind unhintergebar Teil des Prozesses der soziokulturellen Konstruktion von Wirklichkeit, sie ‚bilden‘ Wirklichkeit also nicht einfach ab.<sup>79</sup>

Dieses Modell unterscheidet sich nur insofern von de Saussures semiotischen Konzept, als dass das Augenmerk hier nicht nur auf Sprache, sondern insbesondere auf soziale und kulturelle Praktiken gelegt wird.

Inwiefern sich diese Konzepte, die auf sprachlicher Kommunikation einerseits und soziokultureller Kommunikation andererseits basieren, in der Untersuchung von Musik fruchtbar gemacht werden können, wird sich in der Anwendung der TRX Studies zeigen.

---

<sup>78</sup> Hepp, 2010, S. 29.

<sup>79</sup> Ebd., S. 278.

## 3.2 Die Shakuhachi-Flöte und Aspekte japanischer Musikästhetik

In diesem Abschnitt möchte ich einige Hintergrundinformationen zur Shakuhachi-Musik und zur japanischen Musikkultur liefern. Hier können gemäß dem Umfang der Arbeit nur einzelne Aspekte aufgezeigt werden.

Generell muss zur japanischen Musik gesagt werden, dass sie seit Jahrhunderten aus vielen unabhängigen Strömungen besteht. Diese kreuzen sich nicht und werden nicht einmal als Unterkategorien eines großen Ganzen verstanden. Dies zeigt sich sehr anschaulich darin, dass es im Japanischen keine Entsprechung für das Wort „Musik“ gibt. So „haben die Japaner seit alters her nie alle diese (Arten [*gagaku*, *nō*, *gidayū*, *sankyoku* usw.]) zusammengefaßt und abstrakt ‚Musik‘ genannt“<sup>80</sup>. Bei der Shakuhachi-Musik, auf die ich mich beziehe, handelt es sich also um einen speziellen Zweig innerhalb der japanischen Musikkultur.

Ursprünglich wurde die Shakuhachi-Flöte von China nach Japan importiert<sup>81</sup>. Die genauen Umstände sind nicht mehr nachzuvollziehen. Eine große Rolle spielte das Instrument in der Fuke-Sekte, die von 1192-1338 Bestand hatte. Die auf dem Zen-Buddhismus fußende Organisation nutzte das Flötenspiel ausschließlich als geistiges Werkzeug zu meditativen Zwecken.<sup>82</sup> Das Instrument hat seinen Ursprung also in einem Kontext fernab vom konzertanten Gebrauch oder dem Spiel für ein Publikum. 1871-72 ging eine Welle der Modernisierung durch Japan und die Fuke-Sekte wurde verboten<sup>83</sup>. Von nun an wurde das Shakuhachi schließlich als reines Musikinstrument ohne spirituelles Beiwerk genutzt<sup>84</sup>.

Im 20. Jahrhundert konnte das Shakuhachi ein großes westliches Publikum erreichen und begeistern. Ab den 1960er-Jahren gelangte die Flöte durch Komponisten der Avantgarde zu neuem Ansehen. Neben Makoto Moroi, Ryōhei Hirose, Makoto Shinohara und Maki Ishii ist hier

---

<sup>80</sup> Eishi Kikkiwa: „Vom Charakter der japanischen Musik“. In: *Studien zur traditionellen Musik Japans*, Bd. 2, hrsg. von Robert Günther, Kassel 1984; S. 12.

<sup>81</sup> Vgl. Andreas Gutzwiller: Art. „Shakuhachi“. In: *Lexikon der Flöte: Flöteninstrumente und ihre Baugeschichte. Spielpraxis. Komponisten und ihre Werke. Interpreten*, hrsg. von András Ádorján u. Lenz Meierott, Laaber 2009, S. 721-723; S. 721.

<sup>82</sup> Vgl. Karen Anke Braun: Art. „Shakuhachi“. In: *MGG2*, Sachteil 8, Kassel 1998, Sp. 1363-1367; Sp. 1364f.

<sup>83</sup> Vgl. Donald P. Berger/David W. Hughes: Art. „Shakuhachi“. In: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Bd. 3, Oxford 1984, S. 357-360; S. 358.

<sup>84</sup> Vgl. Braun, 1998, Sp. 1366.

vor allem Toru Takemitsu zu nennen, dessen Stück „November Steps“ dem Instrument große Aufmerksamkeit verschaffte<sup>85</sup>. Neben einer Fülle an Klangfarben macht besonders die „mikrotonale Nuancierungsfähigkeit des Shakuhachi“<sup>86</sup> das Instrument attraktiv für Komponisten Neuer Musik.

Die traditionelle Notation der Shakuhachi-Musik verläuft wie die japanische Schrift vertikal von rechts nach links. Das älteste noch bekannte Notationssystem *hitoyogiri* stammt aus dem 17. Jahrhundert und besteht aus 13 Zeichen, die jeweils einen Griff (nicht die Tonhöhe!) repräsentieren. Dieses System ist immer weiter variiert worden, bis sich eine Notation durchgesetzt hat, die nicht den Griff, sondern den Ton angibt – ohne jedoch anzuzeigen, in welcher Oktave. Die Schriftzeichen beruhen auf der japanischen Silbenschrift *katakana*, die auch für die Solmisation genutzt wird.<sup>87</sup>

Die Symbole werden zur genaueren Spezifikation mit „Zusatzzeichen für Rhythmik, Tonhöhe und spezielle Klangeffekte“<sup>88</sup> versehen. Bei Ersterem wird zwischen „vier verschiedene[n] Tondauern [unterschieden, die] in keinen klaren Proportionen zueinander stehen“<sup>89</sup>. Das angestrebte klangliche Ziel ist also nicht so exakt aus dem Notenbild ablesbar, wie es in der westlichen Notation der Fall ist. Konkretisiert wird es erst im Unterricht, der traditionell von einem sehr intensiven und loyalen Schüler-Lehrer-Verhältnis geprägt ist und hauptsächlich auf dem Imitationslernen beruht<sup>90</sup>. In Neuer Musik, die Shakuhachi-Flöten einsetzt, wird ausschließlich die westliche Notation benutzt<sup>91</sup>. Dies ist unter anderem deshalb notwendig, weil die westliche Lehrtradition viel eher als entpersonalisiert verstanden werden kann und nicht auf dem Imitationsprinzip basiert.

Die Bauweise des heutzutage gespielten Shakuhachi hat sich seit der Zeit der Fuke-Sekte kaum verändert. Die genaue Bauart des heutigen Instruments hat sich im 17. und 18. Jahrhundert herauskristallisiert<sup>92</sup>. Bei der Musikethnologin Bonnie C. Wade ist nachzulesen:

---

<sup>85</sup> Vgl. Gutzwiller, 2009, S. 723.

<sup>86</sup> Braun, 1998, Sp. 1367.

<sup>87</sup> Vgl. Berger/Hughes, 1984, S. 359.

<sup>88</sup> Braun, 1998, Sp. 1363.

<sup>89</sup> Gutzwiller, 2009, S. 722.

<sup>90</sup> Vgl. Braun, 1998, Sp. 1363.

<sup>91</sup> Vgl. Ebd., Sp. 1363.

<sup>92</sup> Vgl. Berger/Hughes, 1984, S. 358.

The contemporary syakuhati is clearly most closely related in construction to the instrument of the Fuke Zen sect of the Tokugawa era. It differs mostly in the finish applied to the interior that makes the instrument vibrate well, produce a more stable tone, and also play through a higher range.<sup>93</sup>

Die Veränderungen, die in den letzten Jahrhunderten vorgenommen wurden, dienen also hauptsächlich zur Stabilisation des Tons.

„Organologisch gehört [das Shakuhachi] zu den Kerbflöten“<sup>94</sup>. Dies bedeutet, dass die Flöte vertikal gehalten wird und der Luftstrom auf eine Kerbe am oberen Rand des Flötenrohrs gerichtet wird. Diese Anblaskante ist häufig mit einem Stück Horn eines Wasserbüffels, Elfenbein oder auch Acryl versehen<sup>95</sup>. Die Bohrung in der Shakuhachi-Flöte ist umgekehrt konisch und leicht elliptisch. Die fünf Grifflöcher haben einen Durchmesser von etwa einem Zentimeter.<sup>96</sup> Das Instrument wird in verschiedenen Längen gefertigt.<sup>97</sup> Damit verbunden sind die zahlreichen verschiedenen Stimmungen, die das Shakuhachi haben kann.

Im 20. Jahrhundert hat es mehrere Ansätze zur Modifikation des traditionellen Instruments gegeben: so z. B. den Bau von „Shakuhachi[s] mit sieben und mit neun Grifföchern“<sup>98</sup> oder auch der Entwicklung des „*Okuraulo*“ – ein Versuch, „das Shakuhachi mit der westlichen Querflöte zu kreuzen“<sup>99</sup>. Es konnte sich jedoch keine der unternommenen Abwandlungen durchsetzen.

Für das Spiel auf dem Shakuhachi werden die 5 Grifflöcher mit den Zeige- und Ringfingern und dem linken Daumen abgedeckt. Durch komplettes Abdecken oder Öffnen werden die Haupttöne der pentatonisch gestimmten Flöte erzeugt. Die Nebentöne, die gedeckter klingen, können entweder durch partielles Abdecken der Löcher oder durch eine Neigung des Kopfes hervorgebracht werden.<sup>100</sup> „Producing a sound on [the shakuhachi] may take some doing for

---

<sup>93</sup> Bonnie C. Wade: *Music in Japan. Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford 2005; S. 44.

<sup>94</sup> Gutzwiller, 2009, S. 721.

<sup>95</sup> Vgl. Berger/Hughes, 1984, S. 359.

<sup>96</sup> Vgl. ebd., S. 358 f.

<sup>97</sup> Vgl. Wade, 2005, S. 44.

<sup>98</sup> Braun, 1998, Sp. 1364.

<sup>99</sup> Ebd., Sp. 1364.

<sup>100</sup> Vgl. ebd., Sp. 1363.

nonflutists<sup>101</sup> merkt Bonnie C. Wade an. Doch auch für studierte Flötisten/-innen stellt der ungewohnte Ansatz meist eine Hürde dar. Dieser wird gebildet, indem die Flöte ans Kinn gestützt wird und der Luftstrom auf die Anblaskante auf der gegenüberliegenden Seite der Öffnung gelenkt wird.<sup>102</sup> Die Intensität des Luftstroms bestimmt hier – wie auch bei der Querflöte – die Dynamik<sup>103</sup>.

Beim Shakuhachi wird generell auf die Artikulation mit der Zunge verzichtet, vielmehr wird mithilfe von Ziernoten artikuliert. Dies bedeutet aber keineswegs, dass die Artikulation stets weich klingt. Eine typische Art der Verzierung ist ein Vibrato, das durch ein horizontales bis diagonales Kopfschütteln erzeugt wird. Eine nickende Kopfbewegung oder das Schütteln des Instruments bringen einen ähnlichen Effekt hervor.<sup>104</sup> Innerhalb dieses charakteristischen Vibratos ist eine große Schwankung von Tonhöhe und Dynamik festzustellen.<sup>105</sup> Ein ebenso typisches dramatisches Element ist das fauchende Luftgeräusch *muraiki*<sup>106</sup>. Hierbei wird deutlich hörbar Luft ausgestoßen, ohne einen konkreten Ton zu erzeugen.

Starke Charakteristika der Shakuhachi-Musik sind zum einen die Flatterzunge, die dem Ton eine raue Struktur verleiht. Zum anderen wird viel mit Glissandi gearbeitet, die, wie schon beim Vibrato beschrieben, durch die Neigung des Kopfes und somit durch die Änderung des Anblaswinkels erzeugt werden. Die Glissandi sind viel ausgeprägter möglich als auf einer Querflöte – bis hin zu einer großen Sekunde<sup>107</sup> oder kleinen Terz. Weitere Verzierungen werden mithilfe der Finger hervorgebracht: Sie gleiten oder rollen von den Löchern und ermöglichen verschiedene *portamento*- und mikrotonale Ornamente. Tonwiederholungen werden durch einen schnellen Fingerschlag voneinander getrennt.<sup>108</sup> Im 20. Jahrhundert hat sich zudem mit der Verwendung in der Neuen Musik „eine Fülle neuer Spieltechniken“<sup>109</sup> für das Shakuhachi entwickelt.

---

<sup>101</sup> Wade, 2005, S. 44.

<sup>102</sup> Vgl. Braun, 1998, Sp. 1363.

<sup>103</sup> Vgl. Berger/Hughes, 1984, S. 359.

<sup>104</sup> Vgl. Braun, 1998, Sp. 1363.

<sup>105</sup> Vgl. Berger/Hughes, 1984, S. 360.

<sup>106</sup> Vgl. Ebd., S. 359.

<sup>107</sup> vgl. ebd., S. 360.

<sup>108</sup> vgl. ebd., S. 360.

<sup>109</sup> Braun, 1998, Sp. 1363.

Abgesehen von der Zeit im frühen achten Jahrhundert n. Chr., in der das Shakuhachi im Gagaku-Orchester eingesetzt wurde<sup>110</sup>, wurde es – und wird es auch heute – hauptsächlich als Solo-Instrument verwendet. In dieser Solo-Literatur ist strukturell ein „Aufbau aus Tonzellen und kurzen Formeln und deren Entwicklung mittels Variation“<sup>111</sup> üblich. Die Musik lebt von ihrer Ruhe, die durch viele lange Töne in kurzen Phrasen vermittelt und durch Verzierungen lebendig wird. Dieses Konzept steht der europäischen Tradition der motivisch-thematischen Arbeit kontrastierend gegenüber. Mit der Fokussierung auf einzelne Töne rückt auch die Funktion des Atems in den Vordergrund. Der Musikwissenschaftler und Shakuhachi-Meister Andreas Gutzwiller sagt hierzu:

Rückt aber der einzelne Ton, der Klang des *shakuhachi* derartig in den Vordergrund, so gewinnt auch die Art und Weise, wie der Ton erzeugt wird, an Bedeutung; der Atem wird zum zentralen Vorgang, dessen Kontrolle und Bestätigung der Ton wird.<sup>112</sup>

Ein bewusster Atemfluss spielt also bei der Shakuhachi-Musik eine wichtige Rolle. Hier lässt sich eine Brücke zum Zen-Buddhismus schlagen, in dessen Philosophie das bewusste Atmen auch ein zentrales Merkmal darstellt.

Zudem nimmt die Klangfarbe in der Shakuhachi-Musik eine zentrale Position ein. Dies ist ein ästhetisches Merkmal, das nicht nur hier zum Tragen kommt, sondern die Musikästhetik japanischer Musikkultur im Allgemeinen betrifft. Das unterschiedliche Verständnis bezüglich der Klangfarbe beschreibt Eishi folgendermaßen:

Die Klangfarbe, die die Europäer erst mittels eines Orchesters von hundert Mann empfinden, hören die Japaner schon in einem einzigen *shakuhachi*, einem einzigen *shamisen*. Die Europäer erzeugen Klangfarben durch künstliche Zusammensetzung von Tönen, während demgegenüber die Japaner bemüht sind, in einer einfachen, schlichten Form die natürlichen Klangfarben zu würdigen.<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> Vgl. Berger/Hughes, 1984, S. 357.

<sup>111</sup> Braun, 1998, Sp. 1365.

<sup>112</sup> Andreas Gutzwiller: Die Flöte *shakuhachi* – Von Bettlern zu Mönchen zu Musikern. In: *Musik in Japan. Aufsätze zu Aspekten der Musik im heutigen Japan*, hrsg. von Silvain Guignard, München 1996, S. 47-57; S. 52.

<sup>113</sup> Kikkawa, 1984, S. 197.

Hierbei handelt es sich sicherlich um eine vereinfachende Darstellung. Auch die Kategorisierungen „Europäer“ und „Japaner“ sind, nicht nur hier, sondern auch in den weiteren Zitaten von Kikkawa, sehr problematisch, da er eine reduktionistische Sicht auf Menschen der beiden Nationalitäten vermittelt und ihre Ansichten somit homogenisiert. Ismaiel-Wendt würde Kikkawa vermutlich eine topophile Haltung vorwerfen. Allerdings ist in dieser Aussage zu erkennen, dass die Klangfarbe ein wichtiges Element in japanischer Musikkultur darstellt. Die Klangfarbenvielfalt in nur einem Instrument ist auch in der Shakuhachi-Musik ein Qualitätsmerkmal. Sie wurde auf sehr poetische Weise von William P. Malm, einem einflussreichen US-amerikanischen Musikethnologen, geschildert: „From a whispering, reedy piano, the sound swells to a ringing metallic forte only to sink back into a cotton-wrapped softness, ending with an almost inaudible grace note, seemingly an afterthought“<sup>114</sup>. Die Faktoren, die hier beschrieben werden, sind die dynamische Spannweite und vor allem die große Klangfarben-Palette, die das Shakuhachi zu bieten hat. Insgesamt lässt sich der Klang des Instruments als warm und indirekt charakterisieren. Es ist viel Luftgeräusch zu hören und das Material Bambus verleiht dem Ton einen holzigen Klang.

Hierbei ist ein deutlicher Unterschied zwischen den Haupt- und den Nebentönen festzustellen. Letztere sind leiser, gedeckter, diffuser und weniger klar fokussiert. Solch ein uneinheitliches Klangbild würde in der westlichen Ästhetik eher als Stigma angesehen werden. Diese Vielfalt wird in der japanischen Musikkultur jedoch geschätzt und als besonders wertvoll erachtet.<sup>115</sup>

Die Vorliebe für ein großes Klangspektrum zeigt sich noch extremer in der Integration von Geräuschhaftigkeit in die japanische Musik, wie Kikkawa sie beschreibt:

Die Töne, mit denen [japanische] Musik umgeht, kann man in zwei Arten unterteilen: musikalische Töne (*gakuon*) und Geräusche (*sōon*); anscheinend gibt es diesen beiden gegenüber in Japan und im Westen unterschiedliche Konzeptionen. In der (traditionellen) westlichen Musik nämlich ist die Tendenz stark, das Geräusch in extremer Weise zu verwerfen, während in der japanischen Musik eine Tendenz, Geräusche hervorzubringen, sie sogar zu schätzen, erkennbar ist.<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> Berger/Hughes, 1984, S. 360.

<sup>115</sup> Vgl. ebd., S. 360.

<sup>116</sup> Kikkawa, 1984, S. 180.

Da es sich beim Shakuhachi um ein Blasinstrument handelt, entstehen diese Geräusche vor allem durch Luft, die keinen konkreten Ton erzeugt, sondern in ihrer eigenen Geräuschhaftigkeit zum Selbstzweck wird. Doch auch ein starkes Luftgeräusch im Ton selbst gehört zur Ästhetik der Shakuhachi-Musik. Das Streben nach Erweiterung der Klangfarbenpalette reicht bis hin zur Verwendung von außermusikalischem akustischen Material.

[E]s darf nicht übersehen werden, daß die Grundlage jenes Geistes der Vorliebe für das Geräusch letztlich von der Wertschätzung der Klangfarbe gebildet wird. Der musikalische Schönheitssinn der Japaner, die nach Veränderung der Klangfarbe, nach Komplizierung der Klangfarbe streben, konnte durch eine bloße Musik allein nicht befriedigt werden.<sup>117</sup>

Das Einbeziehen von Geräuschen ist also als logische Konsequenz aus der Position von Klangfarbe als zentralem ästhetischen Element zu sehen.

Kikkawa leitet die japanischen ästhetischen Vorlieben aus der Wertschätzung der Natur her. Hierzu bringt er ein Beispiel aus der bildenden Kunst an:

[I]n der westlichen Malerei tritt der Mensch in den Vordergrund, die Natur aber in den Hintergrund, während in der japanischen Malerei die Natur in den Vordergrund tritt, der Mensch aber in der Natur untertaucht, mit ihr verschmilzt. In der japanischen Malerei bilden Natur und Mensch nämlich keine Gegensätze, während in der westlichen Malerei eine gegensätzliche Beziehung zwischen beiden besteht. Wir können hierin deutlich die japanische Liebe zur Natur erkennen.<sup>118</sup>

Im Gegensatz zur westlichen Auffassung, den Menschen hierarchisch über die Natur zu stellen, herrsche in Japan traditionell die Ansicht vor, der Mensch sei ein Teil der Natur und sei ihr Verehrung schuldig. Es sei „nur natürlich, daß die Japaner, die so sehr die Natur als Gestalt liebten, auch die Natur als Klang liebten.“<sup>119</sup> Die Wertschätzung für die Natur zeige sich also darin, dass sie in der Musik widergespiegelt werde.

An dieser Stelle möchte ich kurz kritisch Stellung beziehen. Die Liebe zur Natur in solchem Maße hervorzustellen, dabei jedoch z. B. den exzessiven Walfang und die übermäßige

---

<sup>117</sup> Ebd., S. 185.

<sup>118</sup> Ebd., S. 191.

<sup>119</sup> Ebd., S. 192.

Plastikproduktion, die in Japan betrieben werden und die eben jene Natur nicht wertschätzen, sondern ausbeuten, unerwähnt zu lassen, erscheint mir doch sehr unreflektiert.

Was genau Kikkawa mit der Natur als Klang meint, beschreibt er jedoch im Folgenden:

Wenn dieser Geist, in dem man solchermaßen sogar künstliche Natur-Töne, das heißt Geräusche hervorzubringen sucht, in der Musik zum Ausdruck kommt, entstehen daraus die Einfälle für geräuschhafte Techniken bei *koto*, *shamisen*, *shakuhachi* und *nōkan*.<sup>120</sup>

Somit kann die Verwendung von Geräuschen innerhalb der Musik als Artikulation der Liebe zur Natur betrachtet werden.

Ein weiteres ästhetisches Merkmal, das in traditioneller japanischer Musik zu finden ist, und das insbesondere durch Toru Takemitsu Prominenz erlangte, nennt sich *ma*. Hierbei handelt es sich um Zwischenräume verschiedener Art.<sup>121</sup>

*Ma* might be translated as „*a between*“, that is, *between* treated as a noun and not as a preposition. It is the time between events, the space between objects, the relationship between people, or that moment in a person's mind between thoughts. [...] In other words, *ma* describes neither space nor time, but the tension in the silence and in the space surrounding sounds and objects.<sup>122</sup>

In der Musik betrifft dieses Konzept vorrangig die Pausen und die Stille, die oftmals in das Klanggeschehen integriert werden. Diese werden allerdings nicht einfach als Abwesenheit von Klang verstanden, sondern als spannungsgeladener Zwischenraum, der das Davor und das Danach miteinander verbindet. Die Stille in der Musik ist also nicht als Trennung oder als Leerstand aufzufassen, sondern als mit Sinn gefülltes Element, als Bestandteil der Musik. Auch hier lässt sich wieder eine Parallele zum Zen-Buddhismus und auch zu John Cage ziehen. In beiden Fällen zeigt sich, dass die innere Stille, oder auch die Pause zwischen Gedanken, zum eigentlichen Sinn werden kann.

---

<sup>120</sup> Ebd., S. 196.

<sup>121</sup> Vgl. Wade, 2005, S. 159.

<sup>122</sup> Zitiert nach Wade, 2005, S. 160.

### 3.3 Neue Musik

Einen Überblick über das Feld der Neuen Musik zu geben, die in dieser Arbeit relevanten Aspekte herauszufiltern und zu kontextualisieren, stellt eine Herausforderung dar. Dies liegt zum einen an der enormen Heterogenität des Feldes, zum anderen daran, dass es keine eindeutig konstituierenden Genremerkmale gibt. Hinzu kommt die unmittelbare historische Nähe zum Gegenstand, der – im Fall von Malika Kishinos *Monochromer Garten VIII* – gerade einmal ein Jahr alt ist. Über den Versuch der Definition von Neuer Musik schreibt Rainer Nonnenmann:

Die Frage „Was ist neue Musik?“ scheint ebenso banal wie schwer zu beantworten. [...] Während der vergangenen hundert Jahre, die es mittlerweile neue Musik gibt, wurde diese Frage immer wieder aufgeworfen und ebenso oft anders beantwortet, weil sich letztlich nicht klar definieren lässt, was neue Musik ist. Tatsächlich wäre eine solche Definition absurd, denn ließe sich definieren, was neue Musik ist, so wäre diese Musik bereits „bekannte“ oder besser „erkannte Musik“ statt „neue Musik“. Es gehört also zum paradoxen Wesen des Gegenstands, sich Definitionsversuchen zu entziehen.<sup>123</sup>

Die Eigenart des Gegenstands selbst untergräbt also jeden Versuch der eindeutigen Bestimmung seiner Gestalt. Anstatt eine Definition vorzunehmen, möchte ich einige Charakteristika Neuer Musik aufzeigen. Die Begrifflichkeit wurde erstmals im frühen 20. Jahrhundert verwendet:

In 1919, the prestigious critic Paul Bekker talked about the “new music” that was superseding that of the late Romantics. The salient features of this new music were the extension and dissolution of tonality, atonality, as it was known, twelve-note composition and the “emancipation of the dissonance”.<sup>124</sup>

Als Geburtsstunde der Neuen Musik wird die sogenannte „Emanzipation der Dissonanz“, das Heraustreten aus einem strukturierten und bindenden Harmoniesystem angesehen. Das Loslösen anderer musikalischer Parameter aus ihren normierenden Systemen ist als konsequente Fortsetzung dieser Maßnahme nur logisch. Dieses Vorgehen lässt sich im Verlauf des 20.

---

<sup>123</sup> Rainer Nonnenmann: Initiativen neuer Musik in Köln: Bedingungen, Motive, Strukturen, Beispiele. In: *Neue Musik in Nordrhein-Westfalen. Die neun Gesellschaften für Neue Musik zwischen Aachen und Lippe*, hrsg. von Robert von Zahn, Kassel 2014, S. 7-31; S. 10f.

<sup>124</sup> Constantin Floros: *New Ears for New Music*. Mainz 2006; S. 3.

Jahrhunderts beobachten. Es trägt auch dazu bei, eine starke Ausdifferenzierung der Musik zu ermöglichen.

To a large extent, 20th-century music was marked by an attempt to explore every path in the world of sound, and to exploit areas of it that had not been dreamt of before. These common denominators cover a whole range of directions and trends, the most obvious being the idea of being able to renew music by using new materials and instruments, new tonal systems, with noise and other experiments.<sup>125</sup>

Auch hier zeigt sich, dass sich als Gemeinsamkeit des heterogenen und äußerst unübersichtlichen Felds der Neuen Musik ihr namensgebender Charakter nennen lässt: Sie ist bestrebt, Neues zu erschaffen, neue Wege zu gehen und sich von Vorangegangenem abzugrenzen. Dies schließt auch die Gleichzeitigkeit von widersprüchlichen Strömungen nicht aus, wie Constantin Floros festhält: „The defining characteristic of 20th-century music was a dizzying multitude of different paths, with several occasionally contradictory currents often co-existing.“<sup>126</sup>

Da es sich bei *Monochromer Garten VIII* um sehr aktuelle Musik handelt, liegt die Annahme nahe, es könnte sich um ein avantgardistisches Werk handeln. Um den ebenfalls kaum klar definierbaren Begriff der Avantgarde greifbar zu machen, kann der Artikel „Die Avantgarde als Nullpunkt der Moderne“ des Philosophen Harry Lehmann aufschlussreich sein. Er nähert sich dem Begriff über die Extrembeispiele in verschiedenen Kunstsparten. Im Rahmen der Bildenden Kunst nennt er „Marcel Duchamps *Fountain* (1917)“ und „Robert Rauschenbergs *Erased de Kooning Drawing* (1953)“, exemplarisch für die Dichtkunst „Eugen Gomringers *Schweigen* (1960)“ und letztlich als musikalisches Beispiel „John Cages *Klaviersonate in drei Sätzen 4'33*“ (1952)<sup>127</sup> – all diese Werke können zweifellos als Flaggschiffe der Avantgarde bezeichnet werden. Als Gemeinsamkeit stellt Lehmann Folgendes heraus:

Was sich an dieser kleinen gattungsübergreifenden Zusammenstellung von paradigmatischen Avantgarde-Werken ablesen lässt, ist, dass sie den Begriff ihrer Gattung sprengen. [...] In all diesen Genres wird mit Hilfe von Kunst etwas negiert, was das Genre

---

<sup>125</sup> Ebd., S. 6.

<sup>126</sup> Ebd., S. 1.

<sup>127</sup> Vgl. Harry Lehmann: Die Avantgarde als Nullpunkt der Moderne. In: *freiräume und spannungsfelder. Reflexionen zur Musik heute*, hrsg. von Marion Demuth u. Jörn Peter Hiekel, Mainz 2009, S. 13-22; S. 13.

eigentlich konstituiert: der Ton in der Musik, das Zeichen in der Zeichnung, das Wort im Gedicht, die vom Bildhauer geschaffene Form in der Skulptur oder das bewegte Bild im Film. [...] Was die Kunst der Avantgarde mithin auf jeden Fall kennzeichnet, ist die Negation des Kunstwerks in der Kunst.<sup>128</sup>

Einen weiteren Aspekt führt Constantin Floros an: "The idea of the musical avant-garde is closely bound up with the term ‚progress“<sup>129</sup>. Als Merkmale der Avantgarde wurden hier also zum einen die Negation des Kunstwerks selbst und zum anderen der Begriff des Fortschritts (progress) genannt. Vorgreifend kann ich an dieser Stelle sagen, dass ich weder das Eine noch das Andere in Kishinos Musik erkennen kann und sie daher nicht als Avantgardistin auffasse.

Eine andere Strömung, deren Ursprung im späten 20. Jahrhundert einzuordnen ist, ist die der Postmoderne – ein weiterer Begriff ohne klare Definition oder Abgrenzung. Die Postmoderne kann als Gegenreaktion auf die Avantgarde verstanden werden. Harry Lehmann hat die Auffassung: „Aus Sicht der Postmoderne [...] hatte sich die Kunst der Avantgarde mit ihrer Überbietungslogik restlos erschöpft.“<sup>130</sup> Dass dies nicht die einzige Deutungsmöglichkeit ist und dass auch diese Strömung sehr heterogene Musik hervorbringt, ist bei Floros zu erkennen:

The striking term "postmodernism" has been in the air for a good thirty years [Stand 2006], yet for all the discussion it has prompted, the term itself still escapes precise definition. The question of whether it means the negation of the avant-garde or the continuation of the modern by new artistic means has been much debated, yet what is beyond dispute is that the now fashionable term covers a whole range of different trends.<sup>131</sup>

In Abgrenzung zur Avantgarde lassen sich allerdings einige Merkmale herausstellen:

The musical avant-garde and the post-modernism have fundamentally different goals. In the final analysis, these come down to progress and regression, forward and backward movement, and refusal and readiness to compromise. The success of the post-modernist (which might be temporary) can be attributed not least to the fact that they meet the aesthetic and emotional needs of a broad audience far more than the former avant-garde.<sup>132</sup>

---

<sup>128</sup> Ebd., S. 14.

<sup>129</sup> Floros, 2006, S. 9.

<sup>130</sup> Lehmann, 2009, S. 16.

<sup>131</sup> Ebd., S. 161.

<sup>132</sup> Floros, 2006, S. 10.

An anderer Stelle ergänzt Floros: „One key aspect of Postmodernism is that it favours pluralism over serialism.“<sup>133</sup> Als Charakteristika der Postmoderne werden hier Rückwärtsgewandtheit (regression/backward movement), Kompromissbereitschaft, Pluralismus und eine emotionsorientierte Ästhetik genannt. Diese Aspekte können in *Monochromer Garten VIII* erkannt werden, sodass ich Kishinos Werk in den Kontext der Postmoderne einordne. In der konkreten Arbeit am Stück, werde ich diese Einordnung begründen. Dennoch werde ich weiterhin den Terminus „Neue Musik“ verwenden – im Bewusstsein, dass ich mich auf ein stark heterogenes Feld beziehe. Da ich über Phänomene spreche, die nicht nur auf Musik der Postmoderne zu beziehen sind, würde dieser Terminus zwangsläufig eine umfangreiche Klassifikationsdiskussion nach sich ziehen, um die es hier nicht gehen soll.

## 4 Anwendung der TRX Studies auf Kishinos *Monochromer Garten VIII*

### 4.1 audiotreks/audioscapes

In diesem ersten Schritt der TRX Studies wird – wie oben erläutert – zunächst nach der subjektiven Hörerfahrung gefragt, die stets reflektiert wird. Es werden Bewegungsstränge, Raumassoziationen und auch konkrete Ortsbeschreibungen thematisiert.

Das Stück *Monochromer Garten VIII* nimmt mich mit in eine Welt, die zwar sehr persönlich und intim ist, in der jedoch auch Unruhe herrscht. Ich höre geräuschhafte Klänge: Zischen, dumpfe und scharfe Schläge, verschiedene Resonanzen. Vor allem Luftgeräusche treten hervor. Der Atem, mit dem die Flöte gespielt wird, ist omnipräsent und macht mir die Körperlichkeit der Flötistin (in meiner Aufnahme hat eine Frau gespielt) stets bewusst. Auch mein eigener Körper rückt durch

---

<sup>133</sup> Ebd., S. 164

den Einsatz von Luftgeräuschen in den Fokus meiner Wahrnehmung. Das akustische Geschehen weist eine räumliche Nähe zu mir auf.

Das Stück ist reich an Bewegungen und vermittelt über weite Strecken eine gewisse Unruhe. Wellenförmige Gesten und vor allem flirrende Geräusche, mit mal kleinem, mal großem Ambitus, lassen mich nervös werden. Auch im Gesamtverlauf des Stücks spüre ich Bewegung: Nach einem verhaltenen Beginn baut sich immer mehr Aktivität auf. Die Unruhe steigert sich bis zu ihrem Höhepunkt nach etwa 2/3 des Stücks, woraufhin sie spürbar abnimmt und ein deutlich entspanntes Ende eingeläutet wird.

Mein imaginiertes Platz, an dem ich *Monochromer Garten VIII* in meiner Vorstellung verorten würde, ist kein Garten, sondern eine Kombination aus Konzertsaal und Tempel. Möglicherweise hat der Aufführungsort, an dem ich das Stück zum ersten Mal gehört habe und an dem ich auch die Aufnahme gemacht habe, die ich in dieser Arbeit verwende, zu dieser Assoziation beigetragen. Es handelt sich um die Kirche St. Georg in Köln, deren Atmosphäre und Akustik sicherlich Einfluss auf mich hatten. In meinem imaginären Konzerttempel sind Teppiche und Kissen auf dem Boden verteilt, an den Wänden hängen Gongs in unterschiedlichen Größen. Einerseits höre ich eindeutig ein Konzertstück, das gespielt wird, um von einem Publikum gehört zu werden. Die Zuhörer/-innen sind anwesend, ich bin eine von ihnen. Andererseits höre ich eine Musik, die an meinen Körper angebunden ist, die vielleicht seine innere Bewegung widerspiegelt. Ich stelle mir eine Meditation vor, an der das gesamte Publikum teilnimmt. Der dramaturgische Bogen des Stücks zeichnet den Weg zur inneren Ruhe nach. In meiner Erfahrung kann es häufig zunächst sehr unangenehm sein, in den eigenen Körper hineinzuspüren. Man stößt auf Widerstände und Blockaden, die innere Unruhe wird in der Konfrontation mit dem Geist eher noch größer als zuvor. An einem bestimmten Punkt kulminiert die Spannung jedoch, sodass Körper und Geist zur Ruhe kommen können. Dies geschieht in meiner Wahrnehmung an besagter Stelle nach etwa zwei Dritteln des Stücks. Ein Damm ist gebrochen und meditative Ruhe strömt durch den Raum und durch mich hindurch.

## 4.2 Spurensicherung

Bei meiner Parameteranalyse von *Monochromer Garten VIII* werde ich mich, wie oben besprochen, am Notentext und an der Aufnahme orientieren. Das dem Notentext vorangestellte Vorwort werde ich in diesem Teil der Analyse ausklammern und mich an den Noten orientieren. Im späteren Verlauf der Analyse werde ich auf das Vorwort eingehen.

Dieser Teil der TRX Studies nimmt deutlich mehr Raum ein als die anderen. Dies liegt an meinem Gegenstand: Der hinzugezogene Notentext ist recht komplex und muss zumindest phasenweise detailliert besprochen werden.

Das Stück ist wie alle von Kishinos Werken bei „Edizioni Suvini Zerboni – Milano“ verlegt. Es ist für Solo-Altflöte in *G* geschrieben, kann wahlweise jedoch auch auf einer Bassflöte (in C) gespielt werden. Der Notentext umfasst acht Seiten und ist mit einem Vorwort und einer Legende in englischer Sprache versehen. Das Stück ist bei einer Spieldauer von etwa 11‘40“ in 176 Takten notiert. Die Notation entspricht Konventionen der Neuen Musik: In regulären Notensystemen, mit Notenschlüssel, Taktangabe und Metronomzahl. Die vorangestellte Legende erläutert die verwendeten Sonderzeichen, die jedoch alle geläufig sind und teils auch vorausgesetzt werden (z. B. die keilförmigen Balken als Beschleunigungssymbol in Takt 1). Hinzu kommen im Notentext schriftliche Anweisungen wie „Overblowing“/„Downblowing“<sup>134</sup> oder „Produce an exquisite melody by whistle tones“<sup>135</sup>. Auch Griffbilder für die Multiphonics sind in den Notentext integriert.

Das verwendete Tonmaterial umfasst einen Ambitus von genau drei Oktaven:  $c^{\prime}-c^{\prime\prime\prime}$ . Hier und im Folgenden beziehe ich mich auf die notierten Töne. Wenn das Stück auf einer Altflöte gespielt wird, erklingt alles eine Quarte tiefer, da sie in *G* gestimmt ist. Es wird eine Vielzahl an Techniken verwendet, die die Klangfarbe variieren: Flageolett-Töne, verschiedene Timbres für den gleichen Ton, Klangfarbentriller, Whistle-Töne, Abstufungen des Luftgeräusch-Anteils im Klang, Verschließen des Mundstücks mit den Lippen und Multiphonics. Letztere werden zusammen mit

---

<sup>134</sup> Notentext: Malika Kishino: *Monochromer Garten VIII* für Altflöte. Aus dem Werkzyklus *Monochromer Garten*. Mailand 2016; S.1.

<sup>135</sup> Ebd., S. 6.

den entsprechenden Griffen aus Carin Levines „Die Spieltechnik der Flöte“<sup>136</sup> notiert. Hinzu kommen die Artikulationstechniken Lippenpizzicato, Tongue Ram und Keyclicks.<sup>137</sup> In der Legende wird zusätzlich die Notation einer Vierteltonscala aufgezeigt. Die einzige Verwendung findet sich allerdings in Trillern (T. 10, 111), die eher den Klangfarbentrillern als der Vierteltönigkeit zuzuordnen sind. Generell ist das verwendete Tonmaterial diatonisch und chromatisch.

Insgesamt ist das Stück relativ leise. Es werden jedoch viele Crescendi und Diminuendi eingesetzt, die sich in kurzer Zeit zwischen extremen Dynamiken abspielen. Sie starten häufig im Nichts und verschwinden wieder im Nichts. Kishino spricht in der Legende explizit von „silence“. Dass Dynamiken bis zum dreifachen *forte* verwendet werden, das Stück aber dennoch einen relativ leisen Gesamteindruck macht, liegt am Instrument. Die Altflöte hat keinen sehr großen Dynamikspielraum, dieser wird hier aber ausgeschöpft.

Die Melodik betreffend fallen drei Aspekte ins Auge: Zum einen werden viele Triller verwendet, die sich im Ambitus stark unterscheiden. Sie reichen von Trillern auf demselben Ton, aber zwischen verschiedenen Klangfarben, bis hin zu Trillern mit dem Umfang einer Quinte. Das Trillern auf einem Ton zwischen verschiedenen Timbres nennt sich Bisbigliando Tremolo. Zum anderen sind wellenförmige Bewegungen ein häufiges melodisches Mittel – vor allem im aufgewühlten Mittelteil des Stücks. Auch die häufige Verwendung von Chromatik fällt auf, in auf- und abwärts gerichteten Linien, suchenden oder herumirrenden Bewegungen und auch in langsamen Tonfolgen.

Bemerkenswert ist auch die Artikulation in diesem Stück. Oft werden harte und schlagende Tonanfänge verwendet, die durch die Techniken Lippenpizzicato, Tongue Ram und Keyclicks erzeugt werden. Diese Klänge unterscheiden sich dann vor allem durch die unterschiedlich starken Rohrresonanzen, die sie hervorbringen. Ein weiteres markantes Merkmal ist ein leises, raschelndes Geräusch, das meist in einer Aufwärtsbewegung verwendet wird. Es wird erzeugt,

---

<sup>136</sup> Carin Levine/Christina Mitropoulos-Bott: *The Techniques of Flute Playing II / Die Spieltechnik der Flöte II*. Kassel 2004.

<sup>137</sup> Als Referenz zu Spieltechniken in der Neuen Musik kann auch herangezogen werden: Robert Dick: *The Other Flute. A Performance Manual Of Contemporary Techniques*. Second Edition, Saint Louis 1989.

indem die Lippen das Mundloch verschließen und die Luft mit harter Artikulation direkt in die Flöte anstatt über die Anblaskante geleitet wird.

Auf weitere Parameter wie Harmonik, Rhythmik oder Metrik werde ich an dieser Stelle nicht weiter eingehen, da sie in meinen Augen das Stück nicht maßgeblich charakterisieren.

*Monochromer Garten VIII* ist in drei große Abschnitte unterteilbar. Diese erstrecken sich von Takt 1-61, Takt 62-116 und Takt 117-176. Sie könnten als einleitend, aufgewühlt und ruhig charakterisiert werden. In ihnen wird musikalisches Material verwendet, das in drei Blöcken zu Beginn des Stücks vorgestellt wird.

Der erste und wohl prägnanteste motivische Block umfasst nur einen Takt in langsamem Tempo (Viertel=48). Der Takt beginnt mit einem Lippenpizzicato auf einem Sechzehntel  $e'$  und somit in tiefer Lage im dreifachen *forte*. Für den Rest des Taktes wird das Mundstück mit den Lippen verschlossen und die Luft wird in die Flöte statt über die Anblaskante hinweg geleitet. Es folgt eine punktierte Achtel auf demselben Ton, die mit starkem Luftanteil im Ton und mit Flatterzunge gespielt wird. Sie steht im dreifachen *piano* mit einem Crescendo zum dreifachen *forte*. Über dieser Note ist ein Pfeil notiert, der in einer parabelförmigen Kurve verläuft. Dieses Zeichen wird nicht weiter erläutert. Ich gehe davon aus, dass der Pfeil die Luftmenge illustriert, die durch die Flöte geschickt werden soll, ein schnelles An- und Abschwollen, mit dem eine Tonhöhenänderung einhergeht. Die zweite Hälfte des 2/4-Taktes besteht aus einer aufwärtsgerichteten chromatischen Linie von 32stel-Noten, die an Geschwindigkeit zunimmt und mit einem Crescendo versehen ist. Diese Linie, die eine Beschleunigung durchläuft, wird ebenfalls mit geschlossenem Mundstück und viel Luftgeräusch gespielt. Sie beginnt bei einem  $cis'$ , also eine kleine Terz unter dem vorherigen  $e'$ , und endet auf einem  $e''$ . Dieser Takt umfasst somit eine Oktave. Unter einem Bindebogen, der aber nur als Phrasierungsbogen zu verstehen ist, wird hart artikuliert. Mit „Ttkk...“ sind die typischen Artikulationskonsonanten der Doppelzunge angegeben. Es entsteht ein Klang, der als Rascheln beschrieben werden kann. Insgesamt ist dieser erste motivische Block trotz der notierten Dynamik sehr leise – dies liegt an der Luftführung durch die Flöte statt über die Anblaskante – und von Luftgeräuschen geprägt. Auch die verschiedenen Artikulationen sind markant. Es entsteht ein Eindruck von diffuser Aktivität.

Diesem motivischen Block wird ein zweiter gegenübergestellt, der mit einem 3/8-Pausentakt abgetrennt wird. Der zweite motivische Block ist fünftaktig angelegt und wirkt kontrastierend. Er

wird mit regulärem Flötenton in mittlerer Lage gespielt, das *h*“ ist zentral. Dieser Ton erklingt in einer aus dem Nichts kommenden Dynamik unter einer Fermate, woraufhin er abwechselnd in einem offenen und geschlossenen Timbre gespielt wird. Über zwei 3/4-Takte hinweg beschleunigt sich dieser Klangfarbenwechsel und mündet in einem *Bisbigliando Tremolo*. Die Dynamik steigert sich zu einem *mezzoforte*, bevor sie auf dem Tremolo wieder ins *pianissimo* fällt. An den Klangfarbentriller schließt sich ein Multiphonic unter *h*“ an. Er besteht aus den Tönen *e*‘, *e*“ und *h*“ und zieht sich über vier Viertel, wobei die letzten beiden wiederum mit einem Klangfarbentriller versehen sind. Die das Griffbild ergänzende Bezeichnung „*D#*“ gibt hier nicht den zu spielenden Akkord an, der nicht Dis-Dur wäre, sondern kennzeichnet die zusätzlich zu greifende Dis-Klappe. Dies kann an den nachfolgenden Multiphonics abgelesen werden, bei denen teilweise auch die C-, Cis- oder Gis-Klappe ergänzt werden.

Die Dynamik des besagten ersten Multiphonic steigert sich zum dreifachen *forte*. Er wird kurz auf das *h*“ reduziert, bevor er von einem anderen Multiphonic abgelöst wird (*e*“ und *c*“). Dieser letzte Klang ist mit „*Senza Tempo*“ betitelt und soll fünf bis sechs Sekunden gehalten werden. Der Klangfarbentriller dauert die ganze Zeit an, während die Dynamik an- und abschwilt und der Klang in Stille mündet. Dieser Motivblock ist von einem Wabern auf verschiedenen Ebenen geprägt. Die Klangfarbe variiert zunächst geringfügig durch die verschiedenen verwendeten Timbres, dann stärker durch den Einsatz der Multiphonics und schließlich sehr deutlich ausgeprägt durch die Kombination von Multiphonic und Klangfarbentriller. Hinzu kommt außerdem die an- und abschwelende Dynamik. Insgesamt vermittelt dieser Motivblock latente Unruhe durch das andauernde Flirren. Es wird aber auch ein Reichtum an Klangfarben präsentiert, die häufig dicht beieinanderliegen und den Zuhörer zu genauem Lauschen zwingen.

Bevor das 3. Motiv vorgestellt wird, erklingt nach einem Pausentakt von einem Viertel eine zweitaktige Anlehnung an das erste Motiv. Die Geste wird dupliziert und verändert, wobei die Artikulationstechniken variiert werden und sich beinahe alles auf einem Ton, dem *e*‘, abspielt. Der zweite Takt besteht aus einem Liegeton *e*‘, der mit Luftgeräusch, Flatterzunge und Trillern versehen wird und mit einem Lippenpizzicato abschließt.

Das nun folgende dritte Motiv ist mit zehn Takten bei weitem das längste und erinnert zunächst an das zweite: Mit steigender Frequenz wird zwischen zwei Tönen hin- und hergewechselt. Allerdings zieht sich dieser Prozess über vier Takte und es handelt sich nicht um verschiedene

Timbres, sondern um das Intervall einer großen Terz –  $e'$  und  $gis'$ . Die Töne sind teilweise durch Portamenti verbunden. Durch eine schnell aufbauende und ruckartig abfallende Dynamik wirkt dieser viertaktige Aufbau deutlich kleinteiliger. Im Gegensatz zum nächsten Takt wird dieser Prozess im restlichen Stück jedoch nur eine untergeordnete Rolle spielen. Dieser nun folgende Takt resultiert aus der Beschleunigung heraus in einem Tremolo zwischen  $gis'$  und  $e'$ ; das sukzessive Überblasen wird fortgeführt, bis in der Taktmitte ein Tremolo zwischen den Obertönen  $dis''$  und  $h''$  erreicht wird. In der zweiten Takthälfte wird es zurückgeführt, sodass eine Wellenform entsteht, die durch ein Crescendo und ein anschließendes Diminuendo unterstützt wird. Der dritte Motivblock wird mit einer fünftaktigen Einheit beendet. Über die gesamte Strecke zieht sich ein abwärtsgerichtetes Glissando beginnend bei  $gis'$  und endend beim *kleinen dis*, also eine Oktave + Quarte umfassend. Die gesamte Passage wird mit Flatterzunge gespielt – zunächst mit regulärem Ansatz und viel Luftgeräusch, in der Mitte des Glissandos wird dann das Mundstück verschlossen wie schon im ersten Motiv. Dadurch klingt die Flöte eine Oktave tiefer, als gegriffen wird. Rhythmisch ist tendenziell eine Beschleunigung zu erkennen, dynamisch wird wiederum eine Welle geformt. Generell ist zu sagen, dass sich auf der Flöte einem Glissando nur angenähert werden kann. Dies geschieht durch das Drehen des Mundstücks (und der damit verbundenen Änderung des Anblaswinkels) und durch das allmähliche Verschließen der Ringklappen der Flöte in einer fließenden Bewegung.

Die drei motivischen Blöcke nehmen in ihrer Länge deutlich zu: Sie umfassen einen Takt, fünf Takte und zehn Takte. Außerdem fällt die Präsenz der Töne  $e$ ,  $gis$  und  $h$  – also eines E-Dur-Dreiklangs – ins Auge. Im ersten Motiv steht das  $e$  im Vordergrund, im zweiten Motiv das  $h$ . Das dritte ist von der großen Terz  $e-gis$  geprägt.

In Takt 21 wird ein zusätzliches kompositorisches Element hinzugefügt, das im weiteren Verlauf relevant sein wird. Nach einer geringfügig veränderten Version des ersten Motivs erklingt eine Aufwärtlinie von Obertönen des  $e'$ , das gegriffen bleibt. Der Grundton und die vier Flageolett-Töne erklingen in schneller Folge und werden mit Flatterzunge gespielt.

Dies ist das Material, mit dem Kishino in diesem Stück arbeitet, das sie variiert und neu kombiniert. Sie bleibt eng an diesen Bausteinen und nutzt vor allem Motivabspaltungen oder -weiterführungen als Gestaltungsmittel. Zunächst nimmt sie in Takt 23 eine Reduktion und Verkürzung des ersten Motivs vor. Auf das Lippenpizzicato auf  $e'$  folgt direkt eine Variation des

raschelnden Klangeffekts, allerdings auf einem Ton, mit regulärem Flötenansatz und deutlich verkürzt. Diese Geste folgt dreimal in sehr ähnlichen Fassungen aufeinander, wobei das *e'* chromatisch umspielt wird.

Es folgt von Takt 25-29 eine kaum veränderte Version des zweiten Motivs, für deren Ende lediglich Multiphonics in höheren Lagen gewählt wurden. Interessant ist aber, was sich anschließt: Das erste Motiv mit einem Tongue Ram auf *a'* zu Beginn anstatt des Lippenpizzicatos, gefolgt von der raschelnden Geste, dieses Mal abwärtsgerichtet. Diese Geste wird in den nächsten zwei Takten fortgesponnen (T. 31-32). Mit Flatterzunge, viel Luftgeräusch und mit zunächst geschlossenem Mundstück werden rasche, gleichmäßige Bewegungen gespielt. Die Melodieführung wirkt rastlos, suchend und mäandernd, da nur kleine Intervalle bis zur verminderten Terz verwendet werden und keine Richtung erkennbar ist. Im zweiten Takt wird der Ansatz geöffnet und der Tonanteil im Klang wird größer, bis die Phrase in einem regulär gespielten bogenförmigen Ausbruch endet. Das hier entwickelte musikalische Element wird im zweiten Formteil eine große Rolle spielen. Zunächst springt Kishino aber wieder zurück zum zweiten Motivblock. Dieser wird leicht ausgedehnt und wird eine Quinte höher gespielt, also auf *fis*““ anstatt auf *h*““. Auch hier zeigt sich eine gewisse Nähe zur Tonalität.

Es folgt nach einem Pausentakt eine neunzehntaktige Passage (T. 42-60), in der vor allem das motivische Material aus dem ersten und dritten Motivblock verarbeitet wird. Die Blöcke werden hier zum ersten Mal deutlich ineinander verschränkt. Das erste Motiv wird in seiner Mitte aufgespalten. Dessen erster Teil (Lippenpizzicato und Luftklang auf *e'*) wird insbesondere rhythmisch verarbeitet (T. 42-44, 46 f., 49-51). Das raschelnde Geräusch der zweiten Takthälfte wird zunächst in Takt 48 aufgegriffen und später in Takt 55 ganz ähnlich wie schon zuvor (T. 31 f.) zu einer rastlos suchenden Bewegung fortgesponnen. Dieses Element wird umklammert von dem wellenförmigen Flageolett-Flirren, das dem dritten Motiv entstammt – erst zweitaktig, dann auf vier Takte gedehnt. Dieses mündet schließlich in einem Multiphonic mit Bisbigliando Effekt, einem Element aus Motivblock 2. Hier hat Kishino also alle motivischen Blöcke aufgespalten und die einzelnen Phrasen und Gesten verarbeitet, miteinander kombiniert und ineinander verschränkt. Mit diesem Prozess endet der erste Formteil.

Der zweite Formteil (T. 62-116) hat einen deutlich rastloseren Charakter als der erste. Er ist nicht nur sehr virtuos, auch die kompositorische Arbeit verdichtet sich. Aus jedem Motivblock hat sich

ein zentrales Merkmal herauskristallisiert, das hier zum Tragen kommt. Dies ist zum einen die Fortsetzung des raschelnden Klangeffekts zur rastlos suchenden Bewegung (T. 66-71, 76, 107-109, 112), zum anderen der *Bisbigliando* Effekt (T. 72, 74f. 77f., 83f., 87-97). Aus dem dritten Motivblock verwendet Kishino insbesondere die wellenförmige Überblasung (T. 73f., 79f., 85, 91-101), wobei deren Melodieführung in diesem Formteil häufig aufgebrochen und verändert wird. Hierbei ist eine klare Aufwärts-Tendenz zu erkennen. Dies trägt zu dem Steigerungscharakter dieses Abschnitts bei, für den außerdem folgende Faktoren verantwortlich sind: Die Dynamik steigert sich immer aufs Neue, es wird nun deutlich mehr *crescendiert* als *diminiert*. Die musikalischen Einheiten sind auffallend kürzer als zuvor und werden in schnellen Wechseln miteinander kombiniert. Auch das in Takt 21 entwickelte viertönige Überblasungsmotiv, das einen sehr impulsiven Charakter hat, findet vermehrt Einzug. Wir bewegen uns auf den Höhepunkt des Stücks zu. Dieser wird aus 32stel-Ketten heraus in Takt 104 erreicht. Es schließt sich ein zwölftaktiger abschwellender Abschnitt an, der die freigesetzte Energie des Höhepunktes abfängt. Hierfür verwendet Kishino fast ausschließlich Material aus dem ersten motivischen Block. Sie startet mit einem Lippenpizzicato auf *e'* wie zu Beginn des Stücks und lässt denselben Ton gedehnt mit viel Luftgeräusch und Flatterzunge folgen. Nach einem kleinen Glissando, das dem dritten motivischen Block entstammt, besteht diese Passage aus dem rastlos suchenden Rascheln und aus Liegetönen auf *e'* bzw. *dis'*. Gestaltungsmittel für diese Liegetöne sind Flatterzunge, Lippenpizzicato und Tongue Ram. Auch hier werden die musikalischen Einheiten immer kürzer bis hin zur Reduktion auf den Liegeton *e'*, der wie ein Skelett als Ausgangspunkt zurückbleibt und den Formteil abschließt.

Der dritte und letzte Formteil ist der ruhigste und leiseste. Die innermusikalischen Abschnitte sind deutlich länger als zuvor. Zudem beschäftigen sie sich ausschließlich mit dem Material aus jeweils einem Motivblock. Jeder Abschnitt ist durch einen Pausentakt von der nächsten Passage getrennt. So wird das musikalische Geschehen entzerrt und in die Musik wird das Element der Stille integriert.

So ist auch der erste Takt dieses Abschnitts ein Pausentakt. Er wird abgelöst von einer ausgedehnten Version des zweiten motivischen Blocks, beginnend auf dem Originalton *h'*, der dynamisch aus dem Nichts auftaucht. Gegenüber der fünftaktigen Ursprungsform ist dieser Abschnitt achttaktig und somit gedehnter. Die *Multiphonics* werden hier ausgiebiger

fortgesponnen, bis sie in den mit Farbtriller versehenen Spitzenton des Stücks *c*““münden. Dieser ist mit der Anweisung „Senza Tempo“ versehen und klingt nach im anschließenden Pausentakt mit Fermate. Dieser großzügige Umgang mit Zeit ist im ganzen restlichen Stück zu erkennen. Es schließt sich eine Anlehnung an den ersten Motivblock an, ein Tongue Ram gefolgt von viel Luftgeräusch bei geschlossenem Mundstück auf *e*´. Hieraus wird nun jedoch ein neues Element entwickelt: Der Liegeton *e*´ wird mit der Anweisung „Produce an exquisite melody by whistle tones“ versehen (T. 128). Hierfür gibt Kishino eine Zeitspanne von acht bis zehn Sekunden vor. Dieses Element wird noch zweimal in ähnlicher Form auftauchen. Dieser Grad an Freiheit für den/die Interpreten/in ist nur an diesen Stellen zu finden.

Es folgt eine Version des dritten motivischen Blocks, die wiederum fast der Ursprungsform entspricht. Allerdings wird sie jetzt einen Halbton höher gespielt. Nach dem Abwärtsglissando, das hier auf dem *kleinen e* endet, folgt eine kleine chromatische Aufwärtsbewegung (*f* und *fis*), die als Grundlage für eine Melodie aus Obertönen – diesmal keine Whistle-Töne – dient (T. 140). Auch in den nächsten Passagen spielt die chromatische Erhöhung um einen Halbton eine Rolle. Das zweite Motiv erklingt auf *c*““anstatt *h*“; nach einem Tongue Ram auf *e*´ wird eine Version des ersten Motivs auf *f* fortgesetzt. Nachdem im zweiten großen Formteil offensichtliche Aufwärtstendenzen in Melodik und Dynamik zu erkennen waren, ist hier ein Aufwärtsstreben mit ganz anderem Charakter vorhanden – subtil und langsam, aber beharrlich.

Mit Takt 138 ist die Verwendung von Material aus dem dritten motivischen Block abgeschlossen. Von hier an wechseln sich die Phrasen mit Versionen des ersten und zweiten Blocks ab – stets durch Pausentakte separiert. Das musikalische Material wird also reduziert.

In Takt 173 wird noch einmal eine Melodie aus Whistle-Tönen aufgegriffen, diesmal auf *cis*´. Den Schluss des Stücks gestaltet – wie den Anfang – das erste Motiv. Es beginnt hier ebenfalls auf *cis*´. Die chromatische raschelnde Bewegung in der zweiten Hälfte des Motivs wird schneller aufsteigend fortgesetzt durch eine Version der motivischen Weiterentwicklung in Takt 21: Über dem Grundton *cis*´ wird die Obertonreihe aufgefächert. Diese Tonfolge wird mit Flatterzunge gespielt, beschleunigt sich – wie auch schon die raschelnde Geste – und soll quasi als Glissando gespielt werden. Dabei wird bis zur Stille diminuiert. Diese letzte Geste des Stücks besteht also aus einem Aufwärtsstreben, einer Tendenz, die sich gegen Ende des Stücks immer stärker herauskristallisiert hat.

Ismaiel-Wendt nennt als Teil der Spurensicherung die Frage nach „semantischen Fenstern“<sup>138</sup>. Die Semantik spielt in den verschiedenen Forschungsgegenständen eine völlig unterschiedliche Rolle. Während Popmusik zumeist mit Text versehen ist, ist hier bis auf den Titel *Monochromer Garten VIII* kein Text vorhanden. Die Betonung des Monochromen, also der Einfarbigkeit oder des Schwarz-Weißen, steht in meinen Augen eher im Widerspruch zu der großen (Klang-)Farbigkeit der Musik. Als Semantik könnte aber durchaus auch die Sprachlichkeit des Instruments, der Altflöte, die im übertragenen Sinne eine westliche Sprache spricht, verstanden werden.

Um die Erkenntnisse der Spurensicherung noch einmal zusammenzufassen, lässt sich festhalten, dass Kishino sich in *Monochromer Garten VIII* an den Notationskonventionen der Neuen Musik orientiert. Kennzeichnende Merkmale sind das Spiel mit Klangfarben, verschiedene harte Artikulationstechniken und ein differenzierter Umgang mit Luftgeräuschen. Auch die Häufung von Trillern mit verschiedenem Ambitus und wellenförmigen Bewegungen fällt ins Auge. Harmonisch ist eine Nähe zur Tonalität zu erkennen, vor allem die Töne *e*, *gis* und *h*, die einen E-Dur Dreiklang bilden, sind präsent. Zudem wird viel mit Chromatik gearbeitet, unter anderem in den melodischen Aufwärtstendenzen. Das musikalische Material wird in drei Gruppen vorgestellt und im Verlauf des Stücks durch Motivabspaltungen und -weiterführungen verarbeitet. An drei Stellen wird dem/der Interpreten/-in schöpferische Freiheit eingeräumt. Das Stück ist insgesamt recht leise. Im dritten Formteil wird zudem Stille in die Musik integriert und ein großzügiger Umgang mit Zeit etabliert. Außerdem wird hier das musikalische Material nach und nach reduziert.

---

<sup>138</sup> Ismaiel-Wendt, 2011, S. 63.

### 4.3 Kurzvorstellung der Komponistin und Kontextualisierung des Stücks

Malika Kishino wurde 1971 in Kyoto/Japan geboren, wo sie als Tochter eines buddhistischen Tempel-Vorstehers aufwuchs<sup>139</sup>. Nach einem abgeschlossenen Jurastudium in ihrer Heimatstadt kam sie 1995 als 24-jährige Frau nach Europa. Sie begann ein Kompositionsstudium bei Yoshihisa Taira an der L'École Normale de Musique de Paris (Diplôme supérieur 1998), das sie am Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Lyon bei Robert Pascale fortsetzte (Diplôme national d'études supérieures Musicales 2003). Sie erhielt mehrere Stipendien, die ihr unter anderem einen Jahreskurs für Computermusik am IRCAM Paris ermöglichten. Zudem wurden ihre Werke bei zahlreichen internationalen Festivals in Europa und Japan aufgeführt und ihr wurden mehrere Preise verliehen. Kishinos Musik wurde von renommierten Ensembles und Künstlern aufgeführt – ebenfalls in Europa und Japan.<sup>140</sup> 2014 ist eine Porträt-CD zu Malika Kishinos Werk in der Reihe Edition Zeitgenössische Musik des Deutschen Musikrats erschienen.<sup>141</sup>

Das hier behandelte Stück *Monochromer Garten VIII* entstammt dem gleichnamigen Werkzyklus. Der Zyklus ist noch nicht abgeschlossen und der achte Teil ist derzeit der aktuellste – er wurde 2016 uraufgeführt.

Kishino selbst nennt im Vorwort ihrer Partitur das Ziel, im Werkzyklus *Monochromer Garten* die Eigenschaften und die Ästhetik der Architektur von Japanischen Gärten zu vertonen. Sie berichtet von einem inspirierenden Erlebnis: der nächtliche Blick aus dem Fenster eines Tempels in Kyoto auf eine schwarz-weiße Gartenlandschaft, die an eine Tintenzeichnung erinnert – eine

---

<sup>139</sup> Vgl. Volker Sellmann: „Malika Kishino: ‚Monochromer Garten VII‘ (UA)“ im Programmheft zum Konzert „Asia Reloaded. Jeremias Schwarzer & Isao Nakamura“, 11. November 2016, Redoutensaal Erlangen, S. 11; URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:hWUMfFvxTY8J:www.br.de/franken/inhalt/klasik/programmheft-schwarzer-nakamura-100~attachment.pdf%3F+&cd=12&hl=de&ct=clnk&gl=de&client=firefox-b>, S. 11, 20.08.2017.

<sup>140</sup> Vgl. Malika Kishinos Biografie auf ihrer eigenen Website (Juli 2017); URL: <http://ger.malika-kishino.com/Biografie>, 20.08.2017

<sup>141</sup> Vgl. ebd.

silberne Nacht, schwarze Äste mit Schnee bedeckt, Lichtreflexionen, Raum, Stille. In ihrem Werk möchte sie diese Schönheit würdigen.<sup>142</sup>

Als weitere Inspirationsquelle nennt Kishino den japanischen Philosophen Shinichi Hisamatsu (1889-1980), der dem Zen-Buddhismus nahestand. Dieser habe sieben in Wechselbeziehung stehende Eigenschaften herausgestellt, die den Ausdruck der japanischen Kultur in den Künsten verkörpern. Diese lauten: Asymmetrie, Simplität, ernste Erhabenheit, Natürlichkeit, subtile Tiefgründigkeit, Freiheit von Anhaftung, Ruhe. Diese Eigenschaften seien nicht voneinander zu trennen und bildeten gemeinsam ein perfektes Ganzes. Kishino habe diese Aspekte in der Architektur des Gartens gesehen und möchte sie auf ihre Komposition übertragen. Anstatt Materialien wie Stein, Moos, Sand und Raum arbeite sie hierzu mit verschiedenen Soundmaterialien und mit Zeit. In *Monochromer Garten VIII* werden insbesondere Atemgeräusche, Farbtriller und Multiphonics verwendet.<sup>143</sup>

An dieser Stelle möchte ich auf meine zuvor getroffene Einordnung von Kishinos Musik in den Kontext der Postmoderne zurückkommen. Zuvor habe ich folgende Merkmale herausgestellt: Rückwärtsgewandtheit, Kompromissbereitschaft, Pluralismus und eine emotionsorientierte Ästhetik. Diese lassen sich nun am dargelegten Material festmachen. Rückwärtsgewandtheit – die keineswegs negativ konnotiert ist – erkenne ich in Kishinos Aufgreifen von Konventionen bezüglich der Form ihres Stücks, der Notation, des Aufführungskontextes, der Nähe zur Tonalität und den Spieltechniken. Sie wagt hier keine Experimente, sprengt keine Grenzen. Als Pluralismus (in Abgrenzung zum Serialismus) kann man verstehen, dass sie nicht mit stark reduziertem Material arbeitet, das strengen Regeln unterworfen wird. Stattdessen geht sie frei mit ihrem gewählten musikalischen Material um. Die Abwendung von der Struktur und das Hinwenden zum Klang deutet zudem auf ihre emotionsorientierte Ästhetik hin. Diese kann auch aus dem Vorwort des Notentextes gelesen werden. Hier schreibt Kishino:

---

<sup>142</sup> Vgl. ebd.

<sup>143</sup> Vgl. ebd.

I discovered the epitome of beauty there [in the garden], which inspired me to reflect on how such beauty can be appreciated. [...] My wish was to create a universe of beauty with these materials along with exploring the depth and scope of my sensitivity.<sup>144</sup>

Die Wertschätzung von Schönheit und der Wunsch, die eigene Sensibilität zu erforschen, lese ich als Ausdruck einer emotionsorientierten Ästhetik. Somit ordne ich Kishinos Musik in den Kontext der Postmoderne ein.

Um die Einschätzung der Komponistin selbst in Erfahrung zu bringen, habe ich sie per E-Mail gefragt, ob sie sich selbst einer bestimmten Kompositionstradition verhaftet fühlt und ob sie ihre Werke als die Fortsetzung einer bestimmten Strömung betrachtet. Sie sagte zunächst: Die „Fragen sind schwer für mich zu beantworten“<sup>145</sup>. „Ich habe nie mal selber über meine Klassifikation oder Einordnung als Komponistin nachgedacht.“ Als zentrale Merkmale ihrer Musik nennt sie jedoch „Freiheit und Independenz“ und entzieht sich somit automatisch einer Einordnung. Des Weiteren führt sie in ihrem Artist Statement aus:

Für mich ist beim Komponieren die Idee vorherrschend einen „Klangorganismus“ zu erschaffen, die Vorstellung, dass ein musikalisches Werk – wie jedes organische Leben – eine Entwicklungsdauer, eine Eigenzeit und eine charakteristische Form (= Leben) hat. Zwischen Entstehen und Vergehen hat jedes Stück eine eigene Geschichte, eigene Entwicklungen und eigenen Charakter. [...] So sind es (andere Gedanken und Eindrücken kommen hinzu) stets die Klänge selber, die mich zum Komponieren inspirieren.

Hiermit betont sie wiederum ihre Unabhängigkeit von Tradition, aber auch die Unabhängigkeit jedes einzelnen Stücks voneinander. Aus ihrer Perspektive heraus ist also eine Einordnung innerhalb der Neuen Musik kaum möglich.

Interessanterweise antwortet sie auf die Frage nach einer Klassifikation hin, sie verstehe ihre kompositorische Arbeit „wenn überhaupt, als avantgardistisch.“ An der großen Diskrepanz zwischen meiner und ihrer Einschätzung zeigt sich, wie unterschiedlich die Selbstverortung einer schöpfenden Person und der Außenperspektive ausfallen kann. Da ich in dieser Arbeit jedoch

---

<sup>144</sup> Vorwort Notentext.

<sup>145</sup> Da Malika Kishino keine Muttersprachlerin ist, habe ich mir erlaubt, kleine grammatikalische Fehler zu korrigieren.

von meiner subjektiven Lesart ausgehe, werde ich trotz Kishinos abweichender Einschätzung von der Einordnung in einen postmodernen Kontext ausgehen.

#### 4.4 Performative Räume

Der vierte Teil der TRX Studies fragt nach performativen Räumen. Wie schon erläutert, handelt es sich hierbei weniger um konkrete geometrische, physische Räume, sondern um imaginierte, flüchtige Räumlichkeiten. Sie werden z. B. durch soziale und kulturelle Faktoren bestimmt. Bei den beiden performativen Räumen, die ich untersuchen möchte, handelt es sich zum einen um japanische Musikkultur mit Shakuhachi-Musik im Fokus, zum anderen um die Musikkultur der Neuen Musik. Die historische geografische Verwurzelung, die auf der einen Seite in Japan liegt, auf der anderen Seite in Europa, wird hierbei ganz klar nur als ein Teilaspekt des jeweiligen performativen Raums definiert. Außerdem möchte ich ausdrücklich darauf hinweisen, dass ich mich stets nur auf *Aspekte* der jeweiligen Musikkulturen beziehe. Es handelt sich um sehr heterogene Bereiche. Ich lege meiner Analyse somit keinen reduktionistischen Kulturbegriff zugrunde. Auch wenn der Begriff der „Musikkulturen“ ungenau erscheinen mag, möchte ich ihn verwenden, um der Gefahr der Essentialisierung zu entgehen.

Die performativen Räume werden durch musikalische Zeichen aufgerufen, die im Kontext der Semiotik gelesen werden können. Sie sind stets mit Tradition aufgeladen. Ob diese jedoch herausgelesen werden kann oder nicht, hängt stets vom Hörer ab. Meine Analyse der performativen Räume ist also als subjektive Lesart zu verstehen.

An dieser Stelle möchte ich auf die andersartigen personellen Konstellationen in Neuer Musik und Popmusik zu sprechen kommen. Mit der zusätzlichen Rolle der Interpretin in *Monochromer Garten VIII* werde ich folgendermaßen umgehen: Ich fasse sie als Performance im Rahmen des performativen Raums der Musikkultur der Neuen Musik auf. Sie beinhaltet Konventionen dieser Musikkultur in Aufführungskontext und musikalischer Umsetzung. Hier eröffnen sich verschiedene Fragen: Inwiefern wäre eine Aufführung im Kontext von japanischer Kultur anders?

Was würde sich ändern, wenn der/die Interpret/-in aus dem Kontext der japanischen Musikkultur stammen würde? Dies kann bei *Monochromer Garten VIII* nur eine hypothetische Frage sein, da hier die spieltechnischen Anforderungen nur ein/e Querflötist/-in umsetzen kann, der/die in Neuer Musik bewandert ist. In anderen Werken der Komponistin wäre diese Frage von größerer Relevanz, z. B. in ihrem Konzert für Koto und Orchester.<sup>146</sup> Im Fazit werde ich auf die Rolle des/der Interpreten/-in noch einmal zu sprechen kommen.

Ismaiel-Wendt beschreibt diesen Analyseteil als referenziell. Ich möchte hier die Referenzen auf die performativen Räume, die ich in Kishinos Stück lese, aufzeigen. Ich beginne mit dem Feld der Neuen Musik. Bei *Monochromer Garten VIII* handelt es sich um ein Musikstück, das man eindeutig der Neuen Musik zuordnet. Dies liegt an vielfältigen Faktoren: Die Musik ist notiert und wird nicht oral tradiert. Die Notation entspricht der europäischen Tradition und ist – wie in Neuer Musik üblich – mit einer Legende für die Sonderzeichen versehen. Das Stück wurde von einer Komponistin geschrieben, die ihr Handwerk in einem Studium an Universitäten gelernt hat. Das verwendete Instrument ist eine Alt- bzw. Bassflöte, die zur Instrumentenfamilie der Querflöte gehört, die dem europäischen Musikleben entstammt und in der Musikkultur der Neuen Musik bis heute zum Standardinstrumentarium zählt. Auch die Aufführungsbedingungen entsprechen denen der Neuen Musik. Die Interpretin ist in der Musikkultur der Neuen Musik aktiv. Das Stück wurde dafür geschrieben, konzertant aufgeführt zu werden und von einem Publikum gehört zu werden. Auch eine Kirche als Ort der Aufführung – in meiner Version des Gegenstands – ist ein typischer Konzertort für europäische Musik. Zudem war das Publikum, das bei dem Konzert anwesend war, ein europäisches. Die Kirche als Konzertort ist neben anderer Musik für Neue Musik ein typischer. Dies kann schon daran abgelesen werden, dass das Konzert im Rahmen des Festivals „Romanischer Sommer Köln 2017“ stattgefunden hat – eines Festivals, das Neue Musik in romanischen Kirchen zur Aufführung bringt. Interessanterweise hat Malika Kishino noch auf einer anderen Ebene eine Verbindung zu Religion: Ihr Vater ist Tempel-Vorsteher – also ein bekennender Anhänger des Buddhismus.

---

<sup>146</sup> Vgl. Malika Kishino: Informationen zum Werk „Koto Konzert“ (2013) auf Kishinos Website (12. Juni 2013); URL: <http://ger.malika-kishino.com/Werke/InstrumentalMusik/Koto-Konzert-2013>, 20.08.2017.

Auch innermusikalisch sind viele Merkmale der Neuen Musik zu finden: Das Stück ist stellenweise sehr virtuos und komplex. Vor allem der zweite große Formteil (T. 62-116) beinhaltet extrem schnelle Tonfolgen und Wechsel zwischen verschiedenen Spieltechniken. Viele Aspekte der generellen musikalischen Struktur lassen ebenfalls auf Neue Musik in der Tradition europäischer Komposition schließen. Es wird mit motivischen Elementen gearbeitet, die im Laufe des Stücks immer wiederkehren, die variiert werden und die sich entwickeln. Dies schließt an die europäische Tradition der motivisch-thematischen Arbeit an. Ein weiterer typischer Aspekt von Neuer Musik findet sich in den Passagen, in denen eine „exquisite melody“ mit Whistle-Tönen bzw. Obertönen gespielt werden soll (T. 128, 140, 173), denen der im Vorwort erwähnte „spontaneous character“ zuzuschreiben ist. Abgesehen von der Spontanität sehe ich hier allerdings einen weiteren spannenden Aspekt: In diesen drei Takten wird dem/r Flötisten/in selbst Gestaltungsfreiheit eingeräumt. Die Struktur, in der die fertige und statische Komposition von dem/r Interpreten/in so genau wie möglich ausgeführt wird, wird an diesen Stellen aufgebrochen und der/die Instrumentalist/in rückt in die Rolle des/der Schöpfenden. Diesen Spielraum im Moment der Aufführung verstehe ich in diesem Kontext als eine Anlehnung an das experimentelle Spiel mit Freiheit in der europäischen Avantgarde der 1950er und 1960er Jahre<sup>147</sup> und kann somit ebenfalls der Musikkultur der Neuen Musik zugeschrieben werden.

Diesen Aspekten gegenüber stehen die Referenzen auf die japanische Musikkultur. Hierbei beginne ich mit den von mir wahrgenommenen Bezügen zur Shakuhachi-Musik im Speziellen. Zunächst ist hierfür Kishinos Wahl des Instruments interessant. Die Alt- oder sogar Bassflöte wird deutlich seltener verwendet als ihr kleinerer und höherer Verwandter in der Querflötenfamilie, der – in diesem Kontext irreführend bezeichneten – Großen Flöte. Diese Verhältnisse gelten für Neue Musik allerdings bei weitem nicht so drastisch wie für Musik, die vor dem 20. Jahrhundert entstanden ist. Der Klang der Altflöte ähnelt dem des Shakuhachi jedoch deutlich stärker als der der Großen Flöte. Dies hat nicht unbedingt etwas mit der Tonhöhe zu tun, sondern mit der Klangfarbe: Die Altflöte klingt warm, ein wenig holzig und hat mehr Luftgeräuschanteile im Ton als die große Flöte. Dies gilt noch stärker für die Bassflöte. Das gewählte Instrument erinnert also bereits in seiner Klangqualität tendenziell an die Shakuhachi-Flöte.

---

<sup>147</sup> Vgl. Ebbeke, 1994, Sp. 436.

Auch in der musikalischen Gestaltung höre ich Anklänge an Shakuhachi-Musik. Markant ist zunächst die Unterteilung in drei Abstufungen von Luftgeräuschen im Ton. Diese ist zwar nicht eins zu eins auf das Shakuhachi zu übertragen, allerdings ist dort Luft im Klang omnipräsent. Außerdem ist das Klangbild in seiner Qualität uneinheitlich, da sich Haupt- und Nebentöne stark unterscheiden. Zur Klangfarbenvielfalt, die zentrales Element der Shakuhachi-Musik ist, tragen in *Monochromer Garten VIII* auch die Flageolett-Töne und die Multiphonics bei. Letztere fasse ich weniger als Mittel der Mehrstimmigkeit auf als als Gestaltungsmittel, das dem Klang Struktur und somit Farbe gibt. Die Betonung des Spiels mit Klangfarben zeigt sich jedoch noch offensichtlicher im Wechsel zwischen offenem und gedecktem Timbre – quasi als Gegenüberstellung – und in dessen Weiterführung, den Bisbigliando-Trillern. Diese beiden Elemente charakterisieren sämtliches Material des zweiten Motivblocks, das sich durch das gesamte Stück zieht. Somit ist offensichtlich, dass ein bedeutender Teil des Stücks Klangfarben thematisiert – das zentrale klangliche Element der Shakuhachi-Flöte.

Auch die teils sehr harte Artikulation in *Monochromer Garten VIII* erinnert mich an Shakuhachi-Musik. Dies liegt vor allem am Einsatz der Techniken Lippenpizzicato und Tongue Ram. Sogar an die Shakuhachi-Technik *muraiki*, ein fauchendes Luftgeräusch, werde ich erinnert. Dies geschieht teils bei den Lippenpizzicati, teils bei den Passagen, die ich als „raschelnd“ beschrieben habe: d. h. bei der Aufwärtsbewegung aus dem ersten Motivblock bei geschlossenem Mundstück und dessen repetierende Variationen auf einem Ton. Die Fortspinnung mit suchendem Charakter fällt bei dieser Assoziation aus dem Rahmen, da sie deutlich weicher klingt und sich von dem impulsiven Charakter des *muraiki* absetzt. Zu meiner Assoziation bei den Lippenpizzicati möchte ich erwähnen, dass diese Technik von verschiedenen Flötisten/-innen recht unterschiedlich gespielt wird – mal sehr trocken, mal mit mehr Luft. Auf Camilla Hoytenga, die in meiner Aufnahme spielt, trifft letzteres zu. Hinzu kommt die Kirchenakustik mit viel Hall, die das Luftgeräusch präsenter klingen lässt, als es in einem Konzertsaal der Fall wäre. Mir ist bewusst, dass diese Faktoren mit Sicherheit zu meiner Assoziation mit der Technik *muraiki* beigetragen haben.

Als letzte, aber sehr relevante Punkte sind die Gestaltungsmittel Glissando und Flatterzunge zu nennen, die in der Shakuhachi-Musik eine große Rolle spielen und hier – das eine weniger, das andere deutlich häufiger – ebenfalls eingesetzt werden.

Nicht nur in den verwendeten Soundmaterialien, sondern auch in der Struktur des Stücks erkenne ich Aspekte, die in der Shakuhachi-Musik ebenfalls vorkommen. Dies ist zum einen die Integration von Stille in die Musik, die mit dem japanischen Konzept *ma* gelesen werden kann, das die Stille als Bedeutungsträger auffasst. Bisher habe ich unerwähnt gelassen, dass die Integration von Stille auch in vielen Strömungen der Neuen Musik eine große Rolle spielt. Angefangen bei Anton Webern, ist sie im weiteren Verlauf bei namhaften Komponisten wie Pierre Boulez, Luigi Nono, Helmut Lachenmann, Morton Feldmann und Giacino Scelsi zu finden.<sup>148</sup> Als wohl prominentestes Beispiel ist John Cage zu nennen, der sich im Übrigen auch intensiv mit dem Zen-Buddhismus beschäftigt hat<sup>149</sup>. Sein Werk *4'33''*, das 1952 entstanden ist, besteht ausschließlich aus Stille<sup>150</sup> und auch hier ist sie nicht als Leerstand aufzufassen, sondern als Bedeutungsträger.

In *Monochromer Garten VIII* findet die Stille zunächst in der Abtrennung der Motivblöcke voneinander durch Pausentakte im ersten großen Formteil. Nachdem im zweiten Formteil keinerlei Stille zu hören ist, wird sie im dritten Teil zu einem bedeutenden Bestandteil der Musik und ihre Frequenz erhöht sich deutlich. Von 8- bis 12-taktigen Phrasen, die durch Pausentakte abgetrennt werden, zu Beginn des dritten Formteils verkürzen diese sich zu 2- bis 5-taktigen Phrasen am Ende des Stücks. Somit gewinnt die Stille mehr und mehr Raum. Zudem bleibt mehr Zeit für das Einatmen. Der Atemrhythmus wird ruhiger und gewichtiger. Er nähert sich dem Ideal des bewussten, kontrollierten Atemflusses an, den die Shakuhachi-Musik in den Fokus nimmt. Die gegen Ende des Stücks erreichte Struktur ähnelt im Übrigen ohnehin der der Shakuhachi-Musik: kurze gestenhafte Formeln, die der Länge eines Atemzugs entsprechen. Die Musik kommt hier nicht nur zur Ruhe, sondern verliert ein Stück weit auch seinen konzertanten Charakter. Hier assoziiere ich die Entstehungszeit des Shakuhachi, in der es zu meditativen Zwecken gespielt wurde, anstatt einem Publikum etwas vorzutragen. Das Stück wandelt sich von einer extrovertierten zu einer introvertierten Erzählung, die ich als meditativ empfinde und mit der japanischen Musikkultur in Verbindung bringe.

---

<sup>148</sup> Vgl. Wilhelm Seidel: Art. „Stille“. In: *MGG2*, Sachteil 8, Kassel 1998, Sp. 1760-1765; Sp. 1763f.

<sup>149</sup> Vgl. Erdmann, 2000, Sp. 1558.

<sup>150</sup> Vgl. Erdmann, 2000, Sp. 1571.

Nicht nur die Soundmaterialien, sondern auch die strukturellen Aspekte sind Gestaltungsmittel, die auch in anderer Neuer Musik zu finden sind. In ihrer Summe kann ich die Nähe zur Shakuhachi-Ästhetik allerdings nicht übersehen.

Auch zur allgemeinen japanischen Musikästhetik erkenne ich Parallelen. Dies liegt vor allem an der Schwerpunktlegung auf die Klangfarbe, die in der japanischen Musikkultur einen enorm hohen Stellenwert hat. In *Monochromer Garten VIII* verwendet Kishino eine Vielzahl von Klangfarben und gestaltet viele Passagen – alle Entlehnungen aus Motivblock 2 – beinahe ausschließlich mittels Timbrewechsellern und Bisbigliando-Trillern. Das teils sehr subtile Spiel mit Klangfarben erinnert an das Bestreben in der japanischen Musikkultur, die simple und reine Erscheinungsform der Klangfarbe losgelöst von anderen musikalischen Gestaltungsmitteln wahrzunehmen.

Auch die Geräuschhaftigkeit als typisches Element japanischer Musikkultur ist in Kishinos Stück zu finden. Sie wird neben dem Luftgeräusch im Ton durch die verschiedenen Artikulationen erzeugt, die häufig einen „schlagenden“ Charakter haben: Tongue Ram, Lippenpizzicato und Key Click. Diese Techniken sind allerdings vor allem Merkmale der Neuen Musik. Hier zeigt sich schon, dass es große Schnittmengen zwischen den beiden assoziierten performativen Räumen gibt.

Ein weiterer und hier ganz offensichtlicher Anknüpfungspunkt an japanische Musikkultur findet sich im Vorwort zum Stück bzw. schon im Titel: Hier werden japanische Gärten vertont und porträtiert. Kishino macht also eine kulturell relevante japanische Kunstform zum Thema ihrer Musik. Hinzu kommt eine weitere Ebene, auf der sie den Bezug zu japanischer Kultur herstellt. Als Gestaltungsmittel wählt sie sieben generelle Eigenschaften von Ausdruck der japanischen Kultur in den Künsten, die der Philosoph Shinichi Hisamatsu aufgestellt hat. Hier zeigt sich ganz deutlich die Naturbezogenheit und die Wertschätzung der Natur, die in der japanischen Musikästhetik zugeschrieben wird.

Von den sieben generellen Eigenschaften von Ausdruck der japanischen Kultur in den Künsten kann ich einige in *Monochromer Garten VIII* erkennen. Sie lauten: Asymmetrie, Simplizität, ernste Erhabenheit, Natürlichkeit, subtile Tiefgründigkeit, Freiheit von Anhaftung, Ruhe. Als asymmetrisches Merkmal fällt zunächst ein formaler Aspekt ins Auge. Die drei motivischen Blöcke, die das Material für das Stück stellen, unterscheiden sich deutlich in ihrer Länge. So ist

der erste einen Takt, der zweite fünf Takte und der dritte zehn Takte lang. Ihre Längen stehen auch in keinem klaren symmetrischen Verhältnis zueinander. Um genauere Aussagen über die Asymmetrie in diesem Stück zu treffen, wäre eine detailliertere Parameteranalyse, bzw. Spurensicherung, nötig, die hier nicht geleistet werden kann.

Simplizität erkenne ich insofern, als dass Malika Kishino wenige musikalische Topoi festlegt und diese ausarbeitet. Hier sehe ich das Spiel mit Klangfarben(-trillern), Luftgeräusche und verschiedene Flötenartikulationen als zentrale Themen. Auch die Tatsache, dass es sich um ein Solo-Stück handelt, schränkt die Möglichkeiten der Komplexität deutlich ein, da es keine vertikale Ebene gibt. Insbesondere der dritte Formteil ist zudem durch eine simple Struktur geprägt, die aus kurzen Phrasen mit eingeschränktem Material besteht, welche durch regelmäßige Pausen voneinander getrennt sind.

Bei den Merkmalen der ernsten Erhabenheit, der Natürlichkeit und der subtilen Tiefgründigkeit gestaltet sich das Aufzeigen einer konkreten Umsetzung schwieriger. Dies liegt daran, dass es sich um Kriterien handelt, die zu großen Teilen die subjektive Wahrnehmung betreffen. Möglicherweise würde aber auch hier eine ausführlichere Parameteranalyse, bzw. Spurensicherung, aufschlussreich sein.

Freiheit von Anhaftung erkenne ich insofern, als dass die Komponistin sich keinen strengen Regeln unterwirft, sie geht mit dem Material frei um.

Der letzte Punkt, die Ruhe, ist in meinen Augen in diesem Stück am offensichtlichsten vertreten. Während sich der zweite Formteil aufgewühlt und unruhig zeigt, finden sich im dritten Teil zahlreiche lang gehaltene Töne und Multiphonics. Vor allem aber die Kürze der Phrasen und die Integration der Stille in die Musik führen zu einem sehr ruhigen Klangbild.

In *Monochromer Garten VIII* geschieht also Folgendes: Malika Kishino wählt sowohl einen Topos japanischer Kultur als auch (auf abstrakter Ebene) Gestaltungsmittel japanischer Kultur, um – in ihren Worten – ihre Wertschätzung für die Schönheit der Gärten auszudrücken. Auf übergeordneter Ebene manifestiert sie damit zudem die Naturbezogenheit als Grundlage für das Stück – ein zentrales Element in der japanischen Kunstauffassung. Ein Bezug zu Japan wird also auf verschiedensten Ebenen hergestellt.

Im Vorwort taucht ein weiterer interessanter Aspekt auf. Zum Schluss sagt Kishino: „My wish was to create a universe of beauty with these materials along with exploring the depth and scope of my sensitivity“<sup>151</sup>. Als Zielsetzung formuliert sie hier also nicht nur ein ästhetisch ansprechendes Produkt, sondern auch die Erforschung der eigenen Person. Ohne dies stichhaltig belegen zu können, bringe ich das Schärfen des Bewusstseins für die Beschaffenheit des eigenen Körpers und Geistes mit Meditation und Zen-Buddhismus in Verbindung. Allerdings könnte dieser psychologisch orientierte Ansatz wiederum auch mit Strömungen der Neuen Musik verknüpft werden wie z. B. der Minimal music, deren Rezeption mit Meditationstraditionen in Verbindung gebracht werden kann.<sup>152</sup>

Wenn man nun überblickt, welche Aspekte in meinen Augen die verschiedenen performativen Räume (Musikkultur der Neuen Musik/japanische Musikkultur mit dem Fokus auf Shakuhachi-Musik) abbilden, so fallen folgende Dinge auf: 1. Es gibt sehr viele Überschneidungen. Einige der Elemente können für die Repräsentation beider performativen Räume dienen. Dazu zählen die Verwendung der Altflöte, die Tatsache, dass es sich um ein Solo-Stück handelt, die Integration von Stille und vor allem verschiedene in der Legende aufgeführte Techniken (Tongue Ram, Lippenpizzicato, Key Clicks, Bisbigliando Tremolo, Abstufungen des Luftgeräusches im Ton). Hinzu kommt, dass sich viele meiner Beobachtungen auf einer abstrakten Ebene mit dem jeweiligen performativen Raum assoziieren. Als Ergebnis zeigt sich, dass es schwierig ist, die verschiedenen kulturellen Aspekte – und damit die performativen Räume – klar voneinander abzugrenzen, denn sie sind häufig ambivalent deutbar oder überschneiden sich.

2. Daraus ergibt sich, dass es schwierig ist, eine klare Trennlinie zwischen dem Fremden und dem Eigenen zu ziehen, wie Ismaiel-Wendt es nennt<sup>153</sup>. Ich halte es sogar für unmöglich, hier ein Fremdes und ein Eigenes auszumachen, da ich keine Indizien – bzw. für beide Seiten ähnlich starke – für das Aufzeigen einer Perspektive sehe. *Monochromer Garten VIII* kann einerseits als ein Stück Neuer Musik aufgefasst werden, das mit japanischen Einflüssen spielt. Andererseits

---

<sup>151</sup> Vorwort Notentext.

<sup>152</sup> Vgl. Werner Grünzweig: Art. „Minimal music“. In: *MGG2*, Sachteil 6, Kassel 1997, Sp. 294-301; Sp. 297.

<sup>153</sup> Vgl. Ismaiel-Wendt, 2011, S. 64.

kann man es durch den Titel und den Kontext als Ausdruck japanischer Kultur verstehen, der sich Mitteln der Neuen Musik bedient.

Vor diesem Hintergrund komme ich zu dem Schluss, dass sich in Malika Kishinos *Monochromer Garten VIII* eine Kultursynthese beobachten lässt. Durch das Aufzeigen von Überschneidungen und Deutungsambivalenzen betont sie die Nähe der beiden performativen Räume zueinander. Verstärkt wird dieser Effekt durch die Tatsache, dass sie als Schöpferin des Stücks die beiden Welten schon biografisch in Personalunion verkörpert und kompositorisch keine Position ergreift.

Abschließend stellt sich nun die Frage, welche Art des transkulturellen Verstehens offenbar wird. Hierbei möchte ich mich auf den österreichischen Komponisten und Musikwissenschaftler Christian Utz beziehen, der Interkulturalität in Neuer Musik untersucht hat. Er stellt die beiden Pole vor, zwischen denen sich die Aushandlungsprozesse in interkultureller Neuer Musik abspielen. Dies sind auf der einen Seite der Universalismus oder auch Regionalismus, auf der anderen Seite der Relativismus oder auch Ethnozentrismus.<sup>154</sup>

Während die „universalistische“<sup>155</sup> Perspektive sich in der Idee einer „Synthese“ konkretisiert, die die Dichotomie zwischen dem Eigenen und dem Anderen reduzieren oder verschwinden lassen will, indem sie gemeinsame, übereinstimmende Elemente ausfindig macht oder aber Gegensätzlichkeit „immanent“ werden lässt, so wird die gegenteilige Perspektive analog zur Haltung des Relativismus kulturelle Unterschiede und Eigenheiten hervorheben, was in einem künstlerischen Kontext eine collageartige Form annehmen kann, in der diese Unterschiede akzentuiert sind.<sup>156</sup>

Kishinos Werk erfüllt alle von Utz hier genannten Merkmale der universalistischen Perspektive. Wie in diesem Kapitel ausführlich besprochen, lese ich *Monochromer Garten VIII* also eindeutig als ein Musikstück mit universalistischer Kulturkonzeption.

---

<sup>154</sup> Vgl. Utz, 2002, S. 41.

<sup>155</sup> Bei der Verwendung des Begriffs „Universalismus“ bezieht sich Utz auf: Zofia Lissa: Vom Wesen des Universalismus in der Musik. In: *Weltkulturen und moderne Kunst*, Ausstellungskatalog für die Spiele der XX. Olympiade 1972, S. 22-26.

<sup>156</sup> Christian Utz: *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun*. Beiheft zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 51, Stuttgart 2002; S.43.

## 4.5 Weltauslegungen, Weltaneignungen und Wirklichkeiten

In diesem letzten Teil der TRX Studies werde ich nun die Ergebnisse verbinden und vor dem Hintergrund kulturwissenschaftlicher Konzepte deuten. Zunächst möchte ich auf die oben erläuterten Aspekte der Hybridität und der Repräsentation zu sprechen kommen. Hierbei kann die Semiotik das Verständnis erleichtern.

Bei dem Versuch, das semiotische Modell von de Saussure anzuwenden, wird zunächst deutlich, dass die Übertragung von Sprache auf Musik nicht eins zu eins möglich ist. In der Sprache ist das *signifiant*, die Zeichenform, viel stärker an ein konkretes *signifié*, den Zeicheninhalt, geknüpft. Unter dem *signifiant* „Tisch“ versteht z. B. jeder ein relativ ähnliches *signifié*: ob es ein Esstisch, ein Couchtisch, ein runder oder ein eckiger Tisch ist – es handelt sich immer um eine Tischplatte mit mehreren Beinen. Eine so konkrete Übertragung ist in musikalischer Sprache nicht möglich. Die Zeichenformen haben keine klare Zuordnung zu ihren Zeicheninhalten, sie sind ambivalent deutbar. Hier kommt zum Tragen, dass es sich bei dem Zeicheninhalt um „die Vorstellung, die eine Sprecherin oder ein Sprecher von einer ‚chose‘ (dt. Sache) hat“<sup>157</sup> handelt und nicht um die Sache selbst. In musikalischer Sprache spielt die subjektive Auffassung, die der Hörer vom *signifié* hat, eine viel größere Rolle für das individuelle „Verstehen“ als bei lingualer Sprache. Diese Geisteshaltung ist übrigens auch bei Ismaiel-Wendts Herangehensweise zu erkennen. So sagt er, dass musikalische Bedeutung erst im Verhältnis zwischen der Musik und dem Hörer entstehe.<sup>158</sup> Jedes *signifiant*, jede Zeichenform, ist mit Tradition aufgeladen. Ob diese Tradition von den individuellen Rezipienten/-innen herausgelesen wird, hängt von ihrer Vorprägung ab.

In Abschnitt 3.1.1 wurde die Hybridität definiert als die „Vermischung von Ressourcen unterschiedlicher kultureller Kontexte, deren Verbindung, Fusion und Mélange im Rahmen der translokalen Kultur“<sup>159</sup>. Da unter anderem Nationalidentitäten als hybride Konstrukte identifiziert wurden, setze ich als Grundannahme fest, dass es *die* eine japanische Kultur nicht gibt. Stattdessen handelt es sich um ein heterogenes Gefüge aus verschiedenen kulturellen Aspekten. Dies gilt ebenso für die japanische *Musikkultur*, die – wie unter 3.2 erwähnt – aus vielen

---

<sup>157</sup> Hepp, 2010, S. 29.

<sup>158</sup> Vgl. Ismaiel-Wendt, 2011, S. 24.

<sup>159</sup> Hepp, 2010, S. 274.

unabhängigen Strömungen besteht, die sich kaum kreuzen. Die Shakuhachi-Musik, auf die ich mich hauptsächlich beziehe, ist nur ein kleiner Bestandteil der vielfältigen Musikkultur. Dass es sich bei der westlichen Kultur, die durch Neue Musik vertreten wird, nicht um eine einheitliche Kultur handelt, liegt aus meiner Innensicht heraus auf der Hand. In ihrer Komposition spiegelt Kishino also nicht *die* japanische oder *die* westliche Kultur wider, sondern sie zeigt *Aspekte* der jeweiligen (Musik-)Kulturen auf.

Das Konzept der Hybridität greift auch auf der Ebene der persönlichen Identität der Komponistin. Malika Kishino kann offensichtlich als eine kulturell hybride Persönlichkeit aufgefasst werden. Sie hat 24 Jahre ihres Lebens im japanischen Kulturkreis verbracht und lebt seit mittlerweile 22 Jahren in Europa. Damit hat sie – nach Hall – mehrere Heimaten und vereint verschiedene kulturelle Geschichten in ihrer Person. Diese Hybridität spiegelt sich in ihrem kompositorischen Schaffen wider. Sie schreibt nicht nur Stücke, die Instrumente der unterschiedlichen Musikkulturen zusammenbringen (z. B. ein Konzert für Koto und Orchester<sup>160</sup>), sondern vereint die beiden musikalischen Welten auf subtilere Weise auch in *Monochromer Garten VIII*, wie oben aufgezeigt.

An dieser Stelle möchte ich auf den ersten Schritt der TRX Studies, die audiotreks/audioscapes, zurückkommen. Rückblickend hat sich die Hybridität schon in meinen ersten Assoziationen zum Stück und der konkreten Ortsbeschreibung offenbart. Hier beschreibe ich eine Kombination aus Konzertsaal und Tempel, also einen hybriden Raum. Bereits dieser imaginierte Ort deutet die Überschneidung oder Überlagerung der beiden repräsentierten Musikkulturen an. In den audiotreks/audioscapes beschreibe ich zudem den Weg zur inneren Ruhe durch Meditation. Man könnte vielleicht sogar so weit gehen, eine Analogie herzustellen und diese Entwicklung mit der Harmonisierung der beiden Musikkulturen gleichsetzen, die keine Oppositionen darstellen, sondern interagieren.

Auch im Sinne von Stuart Hall fungiert Kishino als Übersetzerin zwischen den Kulturen. Innerhalb der Musik verstehe ich ihre Rolle vor allem als Vermittlerin: Sie betont die kulturelle Nähe von westlicher und japanischer Musikkultur, zeigt Gemeinsamkeiten auf, bringt sie zusammen.

---

<sup>160</sup> Vgl. <http://ger.malika-kishino.com/Werke/InstrumentalMusik/Koto-Konzert-2013>, 20.08.2017.

Das kulturwissenschaftliche Konzept der Repräsentation beschäftigt sich unter anderem auch mit nicht-sprachlichen Zeichensystemen. Für die kulturellen Repräsentationen in *Monochromer Garten VIII* nutzt Kishino sowohl musikalische als auch übergeordnete ästhetische Zeichen, z. B. die Naturbezogenheit und die Einbindung des Kulturguts der japanischen Gärten. Die Zeichen, die sie verwendet, sind häufig so gewählt, dass sie Aspekte aus beiden Musikkulturen repräsentieren könnten. Kishino verwendet also eine nicht-binäre Form der Repräsentation. Es gibt keine erkennbaren Lager oder Fronten. Die Differenzen zwischen den Musikkulturen oder ihre Grenzlinien werden nicht betont, sondern sie verschwimmen.

Hier kommt auch zum Tragen, dass in musikalischer Sprache die individuelle Vorstellung eines Zeicheninhalts großes Gewicht hat. Ich, als Person, die in Neuer Musik bewandert ist und die sich mit Shakuhachi-Musik beschäftigt hat, lese die verwendeten Zeichen ganz klar als die Schnittstelle zwischen den beiden Musikkulturen oder sogar als deren Überschneidung. Die Bedeutung, die die Komponistin mit dieser Art der Repräsentation schafft, ist eine verbindende, vermittelnde und Nähe schaffende. Über den musikalischen Tellerrand hinaus konstruiert sie damit eine Wirklichkeit, in der sich die Kulturen nicht widersprechen, in der Gemeinsamkeiten die Differenzen überlagern, in der – bildlich gesprochen – die Kulturen Hand in Hand gehen, anstatt sich die kalte Schulter zu zeigen.

Mit dem Anstreben einer Synthese der kulturellen Repräsentationen vermittelt Kishino also in meiner Lesart – wie auch schon unter Punkt 4.4 herausgestellt – eine universalistische Kulturkonzeption. Diese entspricht zudem Ismaiel-Wendts Konzept der Topophobie. In *Monochromer Garten VIII* wird die Möglichkeit der Verortung untergraben. Durch die Häufung der doppeldeutigen Elemente lässt sich die Musik weder zweifelsfrei in der japanischen noch in der europäischen Musikkultur verorten. Der Versuch der Lokalisierung wird immer wieder gebrochen, sodass ich zu dem Schluss komme, dass sich die Musik auf einer translokalen Ebene abspielt.

Da Ismaiel-Wendt das Konzept der Topophobie als ein politisches einführt, möchte ich noch ergänzen, dass ich Kishinos Stück als ein Werk lese, das sich gegen eine Essentialisierung wendet. Dieser Begriff wird auf [kulturglossar.de](http://kulturglossar.de) folgendermaßen definiert:

Essentialisierung ist die Festschreibung des anderen auf seine Andersartigkeit bzw. des Eigenen auf seine ursprüngliche Wesenheit (Essenz), wobei innere Differenzen nivelliert werden. "Essentialismus beschreibt die Annahme, dass Gegenstände – unabhängig von Kontext und Interpretation – eine ihnen zu Grunde liegende, alle Veränderungen überdauernde Essenz aufweisen, die ihre ›wahre Natur‹ bestimmt und sie notwendig zu dem macht, was sie sind." (Babka/Posselt 2003; Internetquelle)<sup>161</sup>

Zunächst lässt sich in *Monochromer Garten VIII* von vornherein kein „Eigenes“ oder „Anderes“ ausmachen. Anstatt einer abgebildeten inneren Essenz der beiden repräsentierten Musikkulturen lese ich in dem Stück ihre Gemeinsamkeiten. Eine Essentialisierung wird untergraben und ad absurdum geführt, indem aufgezeigt wird, dass sich Aspekte der beiden Musikkulturen überschneiden.

## 5 Fazit

Aus der Untersuchung von Malika Kishinos *Monochromer Garten VIII* können nun Rückschlüsse auf die Anwendung der TRX Studies auf Neue Musik im Allgemeinen gezogen werden. Als ersten Teil der Fragestellung in dieser Arbeit habe ich Folgendes angeführt: Inwiefern können die TRX Studies im Feld der Neuen Musik aufschlussreich sein? Welche Aspekte sind hilfreich? Welche Parameter müssen modifiziert oder ausgelassen werden? Welche Art von Neuer Musik ist für die Untersuchung mithilfe der TRX Studies geeignet?

In der Anwendung hat sich gezeigt, dass mithilfe der TRX Studies auch Neue Musik gewinnbringend auf kulturelle Repräsentationen hin befragt werden kann. Auch hier konnte das Tool dabei helfen, implizite Kulturkonzeptionen aus der Musik herauszulesen. Insbesondere die Vorgehensweise, musikalische Elemente zu kontextualisieren und daraufhin von der innermusikalischen Arbeit auf eine übergeordnete Weltauslegung zu schließen, erscheint mir

---

<sup>161</sup> Übersicht der Begriffe mit „E-“ auf der Website des Kulturglossars; URL: <http://kulturglossar.de/html/e-begriffe.html>, 20.08.2017.

gewinnbringend. Im Unterschied zur Untersuchung von Popmusik mussten jedoch ein paar kleine Änderungen an der Methode vorgenommen werden. Die größte Modulation ist wohl die unterschiedliche Definition des Gegenstands. Im Gegensatz zum rein akustischen Erscheinungsbild der Popmusik habe ich meinen Forschungsgegenstand um den Notentext erweitert, da er ein nicht zu vernachlässigender Part der Neuen Musik ist. Hierbei habe ich – obwohl mir der Notentext vorlag, bevor ich das Stück im Konzert gehört habe und eine Aufnahme machen konnte – zuerst den auditiven Zugang gewählt und erst daraufhin den visuellen Text des Notenbildes erschlossen. Nur auf diese Weise konnte ich unvoreingenommen den ersten Teil der TRX Studies, die audiotreks/audioscapes durchführen, in dem der erste Höreindruck mitsamt subjektiver Assoziationen geschildert wird.

Mit der zusätzlichen personellen Rolle des/der Interpreten/in in Neuer Musik bin ich in dieser Arbeit so umgegangen, dass ich sie als Performance im Rahmen des performativen Raums der Musikkultur der Neuen Musik aufgefasst habe. Ob dies der einzige oder auch der sinnvollste Weg ist, möchte ich hier noch einmal diskutieren. Zwar habe ich in meiner Analyse die Rolle der Flötistin hinsichtlich ihrer kulturellen Repräsentation zugeordnet und auf dieser Ebene ihre Bedeutung für meine Lesart des Stücks klargemacht. Allerdings habe ich ihr dabei eine äußerst kleine Rolle beigemessen und ihren Einfluss, den sie durch ihre Interpretation des Stücks hat, minimiert. Zum einen bekommt sie durch Anweisungen wie „Produce an exquisite melody by whistle tones“<sup>162</sup> schöpferische Freiheit von der Komponistin übertragen. Zum anderen haben auch andere interpretatorische Entscheidungen Einfluss darauf, wie ich das Stück wahrnehme und was ich assoziiere. So kann z. B. in *Monochromer Garten VIII* die Art und Weise, wie hart und mit wieviel Rohrresonanz die Lippenpizzicati gespielt werden oder wie scharf das Luftgeräusch im Ton angelegt wird, großen Einfluss darauf haben, ob eine Nähe zur Shakuhachi-Musik assoziiert wird oder nicht. Wie man im Rahmen der TRX Studies der Rolle des/der Interpreten/-in gerecht werden könnte, muss ich an dieser Stelle offenlassen. Allerdings möchte ich anregen, dass bei der Anwendung der TRX Studies auf Neue (oder auch andere) Musik diese Problematik bedacht werden sollte und nach alternativen Lösungen gesucht wird. Hierbei könnte möglicherweise – wie beim Verständnis des Konzepts der Performativen Räume – eine Analogie

---

<sup>162</sup> Vgl. Notentext, S. 6

zum Performancebegriff in den Theaterwissenschaften helfen. Der Notentext könnte als Textbuch verstanden werden, dessen Inhalt bei jeder Aufführung unterschiedlich performt wird. Eine weitere Modulation der Methode habe ich unbewusst vorgenommen. Sie betrifft die Längen der Teilabschnitte der TRX Studies. Die Spurensicherung ist deutlich länger ausgefallen als bei Ismaiel-Wendt. Dies bildet zum einen die unterschiedlichen Spieldauern der Musikstücke ab. Obwohl Ismaiel-Wendt Popmusik-Tracks ausgewählt hat, die teils über sechs Minuten lang sind, ist mein Gegenstand mit ca. 11'40“ ein deutlich ausgedehnteres Stück. Hinzukommt, dass *Monochromer Garten VIII* viel weniger repetitiv angelegt ist als die meiste Popmusik, sodass in der Besprechung kaum Abschnitte zusammengefasst werden können. Hinzu kommt meine eigene Prägung: Als „klassisch“ ausgebildete Musikerin und Musikwissenschaftlerin tendiere ich zur ausgiebigen Analyse des Notentextes. Selbst die ausführliche Spurensicherung in dieser Arbeit ist jedoch keineswegs umfassend. Das Hinzuziehen des Notentextes erleichtert allerdings eine detaillierte Spurensicherung in jedem Fall deutlich.

Über eine weitere Abänderung der Methode wäre nachzudenken: Ich habe in dieser Arbeit recht ausführlich über die Einordnung von Kishinos Komposition innerhalb der Neuen Musik gesprochen. Letztlich hat diese Einordnung für meine Analyse aber kaum eine Rolle gespielt. Inwiefern solch eine Kontextualisierung notwendig ist, oder in welchen Ausmaß sie sinnvoll ist, wäre zu überdenken, da laut Ismaiel-Wendt ohnehin „im Wesentlichen von der Musik aus geforscht werden soll“<sup>163</sup>. Da seine TRX Studies darauf ausgelegt sind, Kategorisierungen zu hinterfragen, bin ich mit meinem ausgiebigen Versuch der Einordnung auch vermutlich nicht im Sinne der Methode vorgegangen.

Auf die Frage, für welche Art von Neuer Musik für die Untersuchung mithilfe der TRX Studies geeignet ist, kann keine pauschale Antwort gegeben werden. Die Bearbeitung solcher Neuer Musik, die interkulturelle Aspekte jeglicher Form aufweist, ist sicherlich sinnvoll. Die TRX Studies können offenlegen, welche kulturellen Repräsentationen in welchen musikalischen Aspekten wahrgenommen und wie sie verarbeitet werden. Daraus kann gelesen werden, ob und welche Schlüsse hinsichtlich übergeordneter Kulturkonzeptionen gezogen werden können. Die parallele Forschungsform der TRX Studies ist – mit kleinen Modulationen – ein geeignetes Tool

---

<sup>163</sup> Ismaiel-Wendt, 2011, S. 62.

für solche Formen der Neuen Musik und kann neue Erkenntnisse zu Tage bringen. Die Arbeit mit postkolonialen Theorien ist jedoch stets kritisch zu hinterfragen. Hier ist von Fall zu Fall zu entscheiden, ob es sinnvoll ist, den Gegenstand unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten, denn Neue Musik kann nicht so pauschal wie Popmusik als postkoloniale Musik aufgefasst werden.<sup>164</sup>

Ich halte die TRX Studies auch auf solche Formen von Neuer Musik anwendbar, in denen andersartige Begegnungen stattfinden. Anstatt verschiedener Kulturen, die aufeinandertreffen, wäre z. B. auch die Begegnung von unterschiedlichen Kompositionstraditionen vorstellbar. Hier könnten die TRX Studies ebenfalls Aufschluss über die Aushandlungsprozesse geben. In diesem Fall müsste jedoch der Aspekt des Postkolonialen ausgeklammert werden.

Außerdem möchte ich ergänzen, dass die TRX Studies Aufschluss darüber geben können, wie Neue Musik gehört wird, was wahrgenommen oder assoziiert wird. Auch die Rezeption von Neuer Musik geschieht nicht im luftleeren Raum. Die Musik wird verknüpft mit Außermusikalischem, mit Bildern oder mit anderen Assoziationen – eine Ebene, bei deren Offenlegung die TRX Studies hilfreich sein können.

Um die Frage zu beantworten, ob eine bestimmte Kulturkonzeption, eine spezielle Weltauslegung oder eine Form des transkulturellen Verstehens in Malika Kishinos *Monochromer Garten VIII* zu hören ist, fasse ich meine Ergebnisse aus Punkt 4 noch einmal zusammen: Viele der verwendeten musikalischen Elemente können als Repräsentation beider Musikkulturen verstanden werden. Anstatt Grenzen oder Unterschiede zu betonen, sehe ich die Überschneidungen der Musikkulturen im Fokus. Weder eine Dualität von Fremdem und Eigenem, noch eine Positionierung innerhalb dieser Pole kann ich erkennen. Die Form der kulturellen Repräsentation fasse ich als nicht-binär auf. Ich lese in *Monochromer Garten VIII* eine universalistische Kulturkonzeption und die Zielsetzung einer Kultursynthese. Diese Annahme wird durch die Biografie der Komponistin gestärkt, aus der japanische und europäische kulturelle Einflüsse abzulesen sind. Meine Lesart des Stücks entspricht Ismaiel-Wendts Konzept der Topophobie, da eine räumliche Verortung der Musik untergraben wird. Bei diesen Ergebnissen handelt es sich dennoch um eine subjektive Lesart. Meine Erfahrungen als Flötistin und meine Vorkenntnisse über Shakuhachi-Musik haben sicherlich dazu beigetragen, die Musik

---

<sup>164</sup> Vgl. ebd., S. 29.

auf diese Art zu hören. Auch meine politische Haltung hat möglicherweise Einfluss auf meine Ergebnisse gehabt. Eine universalistische Kulturkonzeption, eine Kultursynthese und auch das Konzept der Topophobie liegen mir nahe und ich bin geneigt, (musikalische) Texte in dieser Richtung zu lesen. Möglicherweise wird *Monochromer Garten VIII* von einer anderen Person auf ganz andere Art gelesen.

Abschließend möchte ich besprechen, weshalb ich das neue Tool im Umgang mit Neuer Musik für nützlich halte. Eingangs habe ich erwähnt, dass ich Ismaiel-Wendts Anspruch, die TRX Studies sollen „impulsgebend für ein neues Hören“<sup>165</sup> sein, auf Neue Musik übertragen möchte. Ich bin überzeugt, dass das Tool insofern eine andere Art des Hörens anregen kann, als dass es das Ohr für Aushandlungsprozesse innerhalb der Musik schärft – allerdings nur in dem Falle, dass der Hörer Repräsentationen verschiedener Kulturen, Traditionen oder Ähnlichem in der Musik ausmachen kann. Dies ist in (bestimmter) Neuer Musik genauso möglich wie in Popmusik. So kann zum einen dem Publikum von Neuer Musik eine neue Wahrnehmungsebene nahegelegt werden. Zum anderen könnte auch fachfremdem Publikum, z. B. Schüler/-innen oder Konzertpublikum, das bisher wenig mit Neuer Musik anfangen konnte, der oft mit Hürden verbundene Zugang zu Neuer Musik erleichtert werden. Unter Vernachlässigung des wissenschaftlichen Anspruchs wäre ein Hörauftrag im Sinne der TRX Studies möglicherweise auch für diese Art von Zielgruppe eine Hilfestellung, um einen Zugang zu finden. Zudem können die TRX Studies für jede/n Hörer/-in, mit geringen oder umfassenden Vorkenntnissen, als Tool dienen, um die eigenen unterbewussten Essentialismen und blinden Flecken besser zu erkennen – auch in Neuer Musik.

Abgesehen von diesen Vorteilen kann die Anwendung der TRX Studies auf Neue Musik (oder auch andere Kompositionen aus dem Bereich der „E-Musik“) möglicherweise einen kleinen Beitrag dazu leisten, die strikte Trennung in der Forschung zwischen „E-Musik“ und „U-Musik“ aufzuweichen und mehr Interdisziplinarität anzustreben.

---

<sup>165</sup> Ebd., S. 12.

## 6 Ausblick

Obwohl ich zu dem Schluss gekommen bin, dass ich in dieser Arbeit mit beschränktem Rahmen zu neuen Erkenntnissen gelangen konnte, gibt es zahlreiche Aspekte, auf die ich bei der Recherche gestoßen bin, die allerdings hier nicht behandelt werden konnten. Einige möchte ich hier aufzählen. Zunächst ist hier im Hinblick auf postkoloniale Untersuchungen die Besetzung der Alliierten in Japan nach dem zweiten Weltkrieg zu nennen. Inwiefern sich die Machtverhältnisse zwischen „Osten“ und „Westen“ möglicherweise auf die interkulturellen Kompositionen des 20. Jahrhunderts ausgewirkt haben, und noch bis heute relevant sein könnten, habe ich in dieser Arbeit ausgeklammert.

Auch innerhalb der japanischen Kultur sind bezüglich Hierarchien Aspekte zu nennen, deren Auswirkungen untersucht werden könnten. Hier sticht hervor, dass – ausgelöst durch eine Bildungsreform im Jahre 1868 – Musik der europäischen Klassik in der wohlhabenden Gesellschaftsschicht Japans bis heute ein sehr hohes Ansehen genießt.<sup>166</sup> Dies kann unter anderem an der großen Anzahl japanischer Studierender an deutschen Musikhochschulen abgelesen werden. Die Rezeption europäischer Musik hat zumindest zeitweise sogar die der eigenen traditionellen japanischen Musikgattungen großflächig verdrängt. Dies ging so weit, dass der Komponist Maki Ishii berichtet, erst durch Kompositionen der 1960er-Jahre, in die traditionell japanische Elemente eingeflossen sind, wären viele Japaner auf die eigene Musiktradition aufmerksam geworden. Sie wären bestens vertraut gewesen mit der (adaptierten) europäischen Musikkultur, hätten aber noch nie traditionelle japanische Musik gehört. Erst diese neuen Kompositionen hätten die Wiederentdeckung der eigenen Traditionen ausgelöst.<sup>167</sup> Auch solche Hierarchien und Wechselwirkungen innerhalb der japanischen Musikkultur zu untersuchen, wäre sicherlich interessant.

Bei der Anwendung von kulturwissenschaftlichen Konzepten habe ich mich in dieser Arbeit auf einige wenige beschränkt. Gewinnbringend wäre zusätzlich die Untersuchung von Übersetzungsprozessen gewesen, z. B. mit dem encoding/decoding Modell von Stuart Hall. Die

---

<sup>166</sup> Vgl. Wade, 2005, S. 15.

<sup>167</sup> Vgl. Maki Ishii: Japan's „Music of Encounter“. Historical Background and Present Role. In: *The World of Music*, Jg.25/1983, Heft 1, S. 80-90; S. 86 f.

Rolle des/r Rezipienten/-in könnte mit dem Uses-and-Gratifications-Ansatz stärker beleuchtet werden. Homi K. Bhabhas Modell des dritten Raums beschäftigt sich mit dem Aufeinandertreffen verschiedener Kulturen und den resultierenden Wechselwirkungen im neu entstandenen Raum. Neben einer ausführlichen Behandlung von Erika Fischer-Lichtes Theorie der Performativen Räumen wäre Bhabhas Modell möglicherweise hilfreich. Auch Verhältnisse von Macht und Ohnmacht, sowie Aneignungsprozesse fremder Musik könnten fruchtbar sein, ebenso wie die Akteur-Netzwerk-Theorie.

Neben Malika Kishinos *Monochromer Garten VIII* liegen mir ein paar Stücke, die mithilfe der TRX Studies untersucht werden könnten, besonders am Herzen. Zu ihnen zählt *Heliodor* derselben Komponistin. Im Rahmen des Festivals ACHT BRÜCKEN 2015 wurden elf Auftragskompositionen unter der Vorgabe „Hymne für ein nicht existierendes Land“ vergeben. *Heliodor* ist eine von ihnen. Auf ihrer Homepage sagt Kishino in Bezug auf das Stück:

In our history, anthems were often used to spark enthusiasm, but also misused as a March for wars. That is why when I think of an anthem, the negative connotations dominate my thoughts. With all the current serious conflicts around the world I am afraid that the energy anthems have are being used as a primitive way of uniting people for problematic motives. However I believe that anthems could have very different possibilities of touching the positive sides of human nature.<sup>168</sup>

Für die Frage, inwiefern kulturelle Repräsentationen hier eine Rolle spielen und wie mit dem Element des Nationalen umgegangen wird wäre eine Anwendung der TRX Studies sicherlich interessant.

Bei dem Konzert im Rahmen des „Romanischen Sommers Köln“ fand nicht nur die deutsche Erstaufführung von *Monochromer Garten VIII*, sondern auch die des Stücks „Light Still and Moving“ für Flöte und Kantele der Komponistin Kaija Saariaho statt. Sie ist finnischer Herkunft, thematisiert in diesem Stück jedoch ebenfalls Aspekte der japanischen Kultur, darunter japanische Gärten. Sie sagt über das Stück:

---

<sup>168</sup> Malika Kishino: Informationen zum Werk „HELIODOR Hymne für ein nicht existierendes Land“ (2015) auf Kishinos Website; URL: <http://ger.malika-kishino.com/Werke/InstrumentalMusik/HELIODOR-Hymne-fuer-ein-nicht-existierendes-Land-2015>, 20.08.2017.

Das musikalische Material stammt aus der Oper [„Only the Sound Remains“ derselben Komponistin], das ich im Zuge der Inspiration, die ich durch eine Reise nach Japan im vergangenen August erfahren habe, jedoch neu strukturierte und entwickelte. Nach dem Besuch der Gärten und Tempel von Kamakura wurden die Materialien von ihren Funktionen in der Oper befreit. Ich stellte mir ein Stück vor, dessen drei Teile ich „Daibutsu“ (großer Buddha), „Engakuji“ (alter Tempel und Zen-Garten) und „Windy Road“ betitelte.<sup>169</sup>

Wie eine Komponistin, die unter anderem durch die finnische Kultur geprägt wurde, die Inspiration durch japanische Kultur mit Ausdrucksmitteln der Neuen Musik umsetzt, wäre äußerst spannend zu untersuchen. Inwiefern sich Repräsentationen der verschiedenen Kulturen finden lassen und inwieweit sie interagieren, könnte mithilfe der TRX Studies herausgearbeitet werden. Auch eine Gegenüberstellung der beiden Stücke, die sich bei ihrer deutschen Erstaufführung im selben Konzert begegnet sind, könnte Aufschluss darüber geben, inwiefern sich die Repräsentationen der japanischen Kultur aus der Innen- bzw. Außenperspektive heraus unterscheiden können.

Vor allem aber fände ich die Untersuchung von Stockhausens *Telemusik* und auch dem Nachfolgewerk *Hymnen* spannend. Wie bereits erwähnt, hat der Komponist hierbei den Anspruch, „eine Musik der ganzen Erde, aller Länder und Rassen“<sup>170</sup> zu schreiben. Für die Frage, mit welchen Mitteln er dies versucht umzusetzen und welche Kulturkonzeptionen der/die Hörer/-in in diesem Vorhaben erkennt, wären die TRX Studies in meinen Augen äußerst geeignet. Allein die Verwendung des „Rassen“-Begriffs lässt hier schon Rückschlüsse auf problematische Denkkonzepte und Weltbilder zu. Für einen ersten Versuch der Methodenübertragung im Rahmen einer Masterarbeit erschien mir dieser Gegenstand jedoch zu komplex. Dies liegt vor allem daran, dass ich einen großen Unterschied in der Bewertung der visuellen Ebene anhand des Notentextes und der auditiven Ebene vermute. Die Methodik müsste in diesem Fall weiter ausdifferenziert werden.

---

<sup>169</sup> Camilla Hoytenga: Programmhefttext zum Konzert „Light Still and Moving“, 21. Juni 2017, St. Georg Köln, im Programmheft des „Romanischen Sommers 2017“, S. 11-14; S. 14.

<sup>170</sup> Stockhausen, 1971, S. 75.

An dieser Stelle möchte ich zudem eine andere Form der Ausdifferenzierung vorschlagen: Da ich selbst auch Musikerin bin, liegt für mich bei der Untersuchung von Neuer Musik immer der Zugang über das aktive Musizieren nahe. Nachdem ich in dieser Arbeit – angepasst an den Gegenstand – den rein auditiven Zugriff bei Ismaiel-Wendt durch den visuellen Zugriff über das Notenbild ergänzt habe, könnte die Ebene des aktiven Spielens eine weitere sein. In meiner Erfahrung erschließt sich ein Stück dem/der Spielenden auf ganz andere Art als dem/der Hörenden – eine Chance, die bei der Untersuchung von Popmusik so nicht gegeben ist. Zudem habe ich festgestellt, dass ich nach der Durchführung der TRX Studies an *Monochromer Garten VIII* das Stück anders spielen würde als ich es zuvor getan hätte. Im Bewusstsein meiner Ergebnisse würde ich nun in meiner Interpretation die Kultursynthese betonen. Im Rahmen des Masterstudiums habe ich mich mit dem Gebiet der Künstlerischen Forschung beschäftigt. Ein Dialog zwischen dieser noch nicht völlig etablierten Disziplin und den TRX Studies erscheint mir anstrebenswert, da er würde neue Perspektiven eröffnen würde und dadurch eine fruchtbare Herangehensweise an die Untersuchung unterschiedlicher Musiken sein könnte.

# Literaturverzeichnis

## Notentext

Malika Kishino: *Monochromer Garten VIII* für Altflöte. Aus dem Werkzyklus *Monochromer Garten*. Mailand 2016.

## Monographien

Constantin Floros: *New Ears for New Music*. Mainz 2006.

Andreas Hepp: *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*. Wiesbaden 2010.

Johannes Ismaiel-Wendt: *tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse*. Münster 2011.

Eishi Kikkiwa: „Vom Charakter der japanischen Musik“. In: *Studien zur traditionellen Musik Japans*, Bd. 2, hrsg. von Robert Günther, Kassel 1984.

Karlheinz Stockhausen: *Texte zur Musik 1963-1970, Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten*. Bd. 3, Köln 1971.

Christian Utz: *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun*. Beiheft zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 51, Stuttgart 2002.

Bonnie C. Wade: *Music in Japan. Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford 2005.

### Aufsätze in Sammelbänden

Elisabeth Bronfen/Benjamin Marius: Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. In: *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, hrsg. von Elisabeth Bronfen/Benjamin Marius/Therese Steffen, Tübingen 1997, S. 1-29.

Andreas Gutzwiller: Die Flöte *shakuhachi* – Von Bettlern zu Mönchen zu Musikern. In: *Musik in Japan. Aufsätze zu Aspekten der Musik im heutigen Japan*, hrsg. von Silvain Guignard, München 1996, S. 47-57.

Stuart Hall: Kulturelle Identität und Globalisierung. In: *Widerspenstige Kulturen – Cultural Studies als Herausforderung*, hrsg. von Rainer Winter u. Karl H. Hörning, Frankfurt a. M. 1999, S. 393-441.

Judith Ann Herd: Westliche Musik und die Entstehung einer japanischen Avantgarde. In: *Musik in Japan. Aufsätze zu Aspekten der Musik im heutigen Japan*, hrsg. von Silvain Guignard, München 1996, S. 219-240.

Harry Lehmann: Die Avantgarde als Nullpunkt der Moderne. In: *freiräume und spannungsfelder. Reflexionen zur Musik heute*, hrsg. von Marion Demuth u. Jörn Peter Hiekel, Mainz 2009, S. 13-22.

Rainer Nonnenmann: Initiativen neuer Musik in Köln: Bedingungen, Motive, Strukturen, Beispiele. In: *Neue Musik in Nordrhein-Westfalen. Die neun Gesellschaften für Neue Musik zwischen Aachen und Lippe*, hrsg. von Robert von Zahn, Kassel 2014, S. 7-31.

Peter Wicke: Popmusik in der Theorie. Aspekte einer problematischen Beziehung. In: *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*, hrsg. von Helmut Rösing/Albrecht Schneider/Martin Pfeleiderer, Frankfurt a. M./New York u.a. 2002, S. 61-74.

### Aufsätze in Zeitschriften

Maki Ishii: Japan's „Music of Encounter“. Historical Background and Present Role. In: *The World of Music*, Jg.25/1983, Heft 1, S. 80-90.

### Lexikonartikel

Donald P. Berger/David W. Hughes: Art. „Shakuhachi“. In: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Bd. 3, Oxford 1984, S. 357-360.

Hartmut Böhme: Art. „Kulturwissenschaft“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. II, Berlin New York 2000, S. 356-359.

Karen Anke Braun: Art. „Shakuhachi“. In: *MGG2*, Sachteil 8, Kassel 1998, Sp. 1363-1367.

Klaus Ebbeke: Art. „Aleatorik“. In: *MGG2*, Sachteil 1, Kassel 1994, Sp. 435-445.

Martin Erdmann: Art. „Cage, John (Milton)“. In: *MGG2*, Personenteil 3, Kassel 2000, Sp. 1557-1575.

Werner Grünzweig: Art. „Minimal music“. In: *MGG2*, Sachteil 6, Kassel 1997, Sp. 294-301.

Andreas Gutzwiller: Art. „Shakuhachi“. In: *Lexikon der Flöte: Flöteninstrumente und ihre Baugeschichte. Spielpraxis. Komponisten und ihre Werke. Interpretieren*, hrsg. von András Ádorján u. Lenz Meierott, Laaber 2009, S. 721-723.

Susan Richardson/Wolfram Knauer: Art. „New York“. In: *MGG2*, Sachteil 7, Kassel 1997, Sp. 153-172.

Wilhelm Seidel: Art. „Stille“. In: *MGG2*, Sachteil 8, Kassel 1998, Sp. 1760-1765.

### Lehrwerke für Flötentechniken

Robert Dick: *The Other Flute. A Performance Manual Of Contemporary Techniques*. Second Edition, Saint Louis 1989.

Carin Levine/Christina Mitropoulos-Bott: *The Techniques of Flute Playing II / Die Spieltechnik der Flöte II*. Kassel 2004.

### Programmhefte

Camilla Hoytenga: Programmhefttext zum Konzert „Light Still and Moving“, 21. Juni 2017, St. Georg Köln, im Programmheft des „Romanischen Sommers 2017“, S. 11-14.

### Internetquellen

Übersicht der Studiengänge an der Folkwang Universität der Künste in Essen; URL: <http://www.folkwang-uni.de/home/hochschule/studium/studienmoeglichkeiten/> (letzter Zugriff: 20.08.2017).

Malika Kishinos Biografie auf ihrer eigenen Website (Juli 2017); URL: <http://ger.malika-kishino.com/Biografie> (letzter Zugriff: 20.08.2017).

Malika Kishino: Informationen zum Werk „HELIODOR Hymne für ein nicht existierendes Land“ (2015) auf Kishinos Website; URL:

<http://ger.malika-kishino.com/Werke/InstrumentalMusik/HELIODOR-Hymne-fuer-ein-nicht-existierendes-Land-2015> (letzter Zugriff: 20.08.2017).

Malika Kishino: Informationen zum Werk „Koto Konzert“ (2013) auf Kishinos Website (12. Juni 2013); URL:

<http://ger.malika-kishino.com/Werke/InstrumentalMusik/Koto-Konzert-2013> (letzter Zugriff: 20.08.2017).

Übersicht über den Bachelor-Studiengang Jazz/Pop an der Hochschule für Musik und Tanz Köln; URL:

<https://hfmt-koeln.de/studiengaenge/bmus/jazz-pop.html> (letzter Zugriff: 20.08.2017).

Übersicht der Begriffe mit „E-“ auf der Website des Kulturglossars; URL:

<http://kulturglossar.de/html/e-begriffe.html> (letzter Zugriff: 20.08.2017).

Website der Gesellschaft für Musikforschung; URL:

<https://www.musikforschung.de/index.php> (letzter Zugriff: 20.08.2017).

Website der Gesellschaft für Populärmusikforschung; URL:

<http://www.populärmusikforschung.de/> (letzter Zugriff: 20.08.2017).

Übersicht der Konzerte am Mittwoch, 21. Juni 2017 auf der Website des Festivals „Romanischer Sommer Köln“; URL:

[http://www.romanischer-sommer.de/?page\\_id=10](http://www.romanischer-sommer.de/?page_id=10) (letzter Zugriff: 20.08.2017).

Volker Sellmann: „Malika Kishino: ‚Monochromer Garten VII‘ (UA)“ im Programmheft zum Konzert „Asia Reloaded. Jeremias Schwarzer & Isao Nakamura“, 11. November 2016, Redoutensaal Erlangen, S. 11; URL:

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:hWUMfFvxTY8J:www.br.de/franken/inhalt/klassik/programmheft-schwarzer-nakamura-100~attachment.pdf%3F+&cd=12&hl=de&ct=clnk&gl=de&client=firefox-b> (letzter Zugriff: 20.08.2017).

## Anhang

*Malika KISHINO*

**Monochromer Garten VIII**

**(2016)**

for alto flute

***Monochromer Garten VIII (2016)***

for alto flute

"*Monochromer Garten*" is an ongoing chamber music series in which I focus on small formations of 1-3 musicians.

My aim of this series is to portray the features and aesthetics of Japanese gardens and their architecture.

A silvery world, night, black tiles covered with snow, reflected-light, space, silence ...

This was an image I once saw as I looked through a window behind a temple in Kyoto, and it was my wish to portray these images and architecture of the garden with music.

The night view of the garden was like an Indian ink painting. A work of art in black and white.

I discovered the epitome of beauty there, which inspired me to reflect on how such beauty can be appreciated.

According Shinichi Hisamatsu (1889-1980) - a Japanese philosopher and scholar of Zen Buddhism - ,

the general features of Japanese cultural expressions in fine arts can be described in terms of seven interrelated characteristics.

- 1) Asymmetry
- 2) Simplicity
- 3) Austere Sublimity
- 4) Naturalness
- 5) Subtle Profundity
- 6) Freedom from attachment
- 7) Tranquillity

Each fine art, landscape architecture included, may fulfil all of these seven characteristics, which in their inseparability form a perfect whole.

In my "Monochrome Garden" series, I consider the composition of music as composition and design of landscape architecture.

Instead of the materials such as rocks, moss, pruned trees, sand and space, that are utilised in forming a Japanese garden, I use sound materials and time to create my piece.

In "Monochrome Garden VIII", I have particularly emphasised the breath sounds, the *bisbigliando* effects and multiphonics on alto flute. I wanted to create a sound organism consisting of numerous hues.

Although it is a composed piece, it retains a spontaneous character.

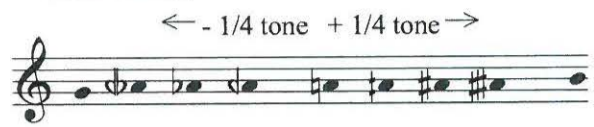
My wish was to create a universe of beauty with these materials along with exploring the depth and scope of my sensitivity.

**Duration : ca 11 min 40 Sec.**

## Instrumentation

Alto Flute in G (ossia Bass Flute)

### Notes



### Mouthpiece position

	:	Notation of quarter-tones
	:	Crescendo starting from silence
	:	Diminuendo arriving to silence /silence
	:	Close the mouthpiece using the lips
p.o	:	Normal position
Ord.	:	Normal sound
Flatt.	:	Flutter-tongue
Bisbi.	:	Produce a variation of timbre by different fingerings o : «Open» timbre + : «Closed» timbre
Bisbi. Trem	:	Tremolo with bisbigliando
	:	Aeolian sounds (breath and partial sounds of written note)
	:	Mixture of normal sound and air sound.
TR	:	Tongue Ram
Pizz.	:	Lip pizzicato
	:	Key Click with Sound
Ttkk..	:	With written articulations

References for multiphonics fingering is ;

- Die Spieltechnik der Flöte von Carin Levine, Christina Mitrepoulos-Bott, Bärenreiter Verlag, 2004

# Monochromer Garten VIII

for Alto Flute

Malika KISHINO

2
3
4
2
3

D#

♩ = 48

Pizz. Ttkk... + Bisbi

ffppp fff ppp mf pp

2	2
3	3
4	4
2	2
3	3

D#

3	3
4	4
2	2
3	3

C#

Senza Tempo 5"-6"

Bisbi Bisbi Bisbi TR. p.o. Pizz. Pizz. 10 t(♯) t(♯)

fff p sub. mf fff p fff sffpp

11 Pizz. 5 5 5 5 5 5 7 7 12

fff fff p ff sfpp ff sfpp sfpp sf ffpp ff

\*Simultaneously change the mouth piece position and produce large downward glissando as smoothly as possible.

15 Overblowing Downblowing flatt. 3 3 3 3 3 3 3 3

pp ff pp sffpp sub. f mp

3
4
2
3

C#

accel. . . . .

20 P.o. Pizz. Ttkk... Overblowing ord 3 3 3 3 3 3 3 3

p fff fff sffpp f sffpp ff p

♩ = 144-152

A tempo  
♩ = 48

23 Pizz. Ttkk. 6 Pizz. Ttkk. 6 Pizz. Ttkk. 6

fff sempre

3
4
2
3

3
4
2
3

3
4
2
3

3
4
2
3

C# C# C# C#

Senza Tempo 5" - 6"

25

Bisbi

*ppp* *mf* *pp* *mf*

30

TR.

Ttkk... 12

12

12

*fff* *fff sempre* *ppp*

32

p.o.

12

3

*f* *fff*

35

Bisbi

*ppp* *mf* *ppp*

3
4
2
3

2
---

4
4
3
3

2
2

2
2

4
2
3

4
2
3

C# D# C# C# D# D# D# D#

Senza Tempo 5" - 6"

38

Bisbi

Bisbi

Bisbi

*mf* *ppp* *mf*

41

Pizz.

Pizz.

3

3

3

3

3

*fff* *ppp* *ff* *p* *sfp* *sfp* *ff* *fff* *sfp*

2

45 *gl.* *Pizz.* *sf* *sf* *sf* *sf sf*

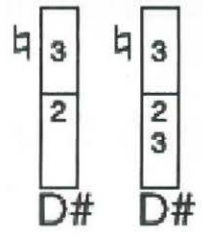
♩ = 52

48 *Pizz.* *Ttkk* *Pizz.* *Ttkk* *p.o.* *fff* *fff* *fff*

50 *ff* *fff* *sffpp < f* *fff* *sffpp < ff* *fff* *pp* *Overblowing*

54 *Overblowing* *p.o.* *fff* *ppp* *ff*

56 *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*



Senza Tempo 5"-6"

59 *p* *f* *Bisbi* *♩ = 52*

62  $\text{♩} = 156$  Pizz. **fffppp** **ff** **fff** Ttkk... **fff** Pizz. **sfff** **sfff**

64 rit.  $\text{♩} = 48$  **sfff** **fff** **p** **fff** **ppp** **fff** **ppp** **fff** **ppp**

68 **p** **f** **fff** **ppp** **fff** **ppp** **f**

71 **fff** **ppp** **fff** **ppp** **f** **fff** **ppp** **f**

73 **mp** **f** **fff** **ppp** **mp** **fff**

76 **fff** **ppp** **f** **fff** **ppp** **mp** **ff**

79 **fp** **ff** **ppp** **fff** **ppp** **f** **ff**

83 **ppp** **ff** **mp** **ppp** **fff**

86 **sfff** **f** **sfff** **ppp** **p**

88 TR  p.o. 2  
3  
4  
3  
4  
G#  
D#

Overblowing

Bisbi

*sfff* *f* *sff* *ppp* *mp* *fff* *sfff* *ppp*

91 (Bisbi) 2  
3  
4  
2  
D#

Overblowing

Bisbi

*f* *pp* *sff* *sfff* *ppp* *p*

94

Bisbi

*mf* *sff* *sfff* *ppp* *p* *fff*

97 2  
3  
4  
2  
D#

Bisbi

Downblowing

Overblowing

*sfff* *ppp* *ff* *p* *f* *fff*

102  $\text{♩} = 104$

*sfff* *sfff* *sfff* *sfff* *sfff* *sfff*

104  $\text{♩} = 52$  A tempo Pizz.

*fff* *pp* *sffp* *gl.* *gl.*

107 p.o.

*ff* *pp* *fff*

109 Pizz. p.o. Ttkk....

*sffpp* *ff* *fff* *sffpp* *fff*

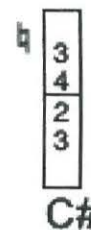
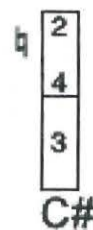
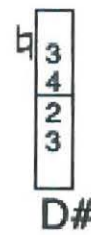
112 TR  5

*ppp* *ff* *pp* *ppp* *fff* *ppp* *fff*

rall.

114 TR  5  $\text{♩} = 36$

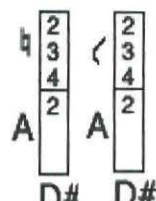
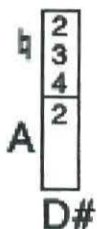
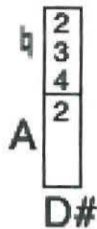
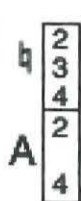
*fff* *ppp* *fff* *sffpp* *sffpp* *sffpp* *sffpp* *sffpp* *sffpp* *ff* *ppp*



very freely and expressive

117 Calmo

ppp mf fff pp



Senza Tempo ca 5" - 6"

mf p mf ppp p

Senza Tempo 8" - 10"

\*Produce an exquisite melody by whistle tones.

fffppp ff ppp sim.

A tempo molto espressivo

♩ = 36

f pp f fp f sf pp

\*Simultaneously change the mouth piece position and produce large downward glissando as smoothly as possible.

ff ppp sfpp sub. f

pp

\*produce a exquisite melody by various overtones (not whistletone).

p.p.p. p.o.

2
3
4
2

 A  
D#

2
3
4
2

 A  
D#

2
3
4
2

 A  
D#

142 *Senza Tempo 7" - 8"*  $\text{♩} = 48$

Bisbi ~~~~~ Bisbi ~~~~~ Bisbi ~~~~~ Bisbi ~~~~~

*ppp* *p* *p* *mf* *p*

148 TR  $\text{p.o}$  12 12 12 12 Ttkk...

*fffppp* *fff* *ppp* *ff* *p* *f* *fff*

2
3
4
2

 D#

2
---

 D#

2
3
4
3
4

 C

150 *Senza Tempo 6" - 7"*  $\text{p.o}$

*pp* *p* *mp* *p*

$\text{♩} = 36$   
very freely

2
3
4
2

 A  
D#

2
3
4
2

 A  
C#

2
3
4
2

 A  
D#

152 Bisbi ~~~~~ Bisbi ~~~~~

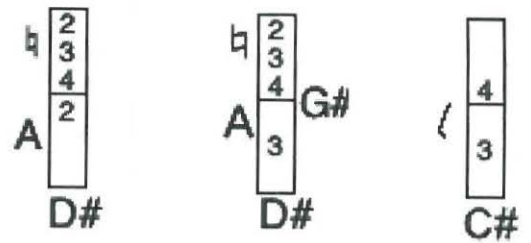
*mp* *f* *mp sub.* *ppp* *p*

156  $\text{♩} = 48$  TR 3  $\text{p.o}$

*fff* *fff*

158 12 12 12 12 Ttkk...

*ppp* *f* *fff*

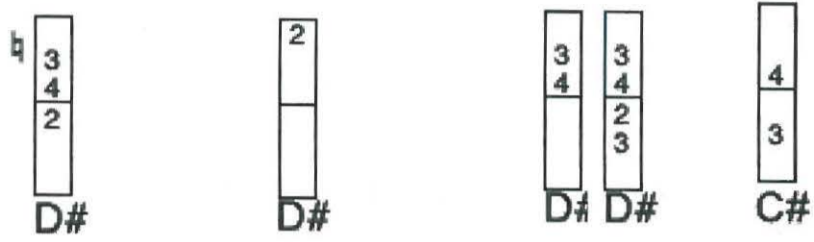


159

Senza Tempo 6" - 7"

p.o. *pp* *p* *mp* *mf*

$\text{♩} = 36$   
very freely



161

*f* *mp* *f* *mp sub.* *p*

Bisbi

Senza Tempo 5" - 6"  $\text{♩} = 48$

p.o.

166

TR *fffppp* *fff* *fffppp* *ff* *fffppp* *ff*

Ttkk...

TR

169

accel. *fffppp* *fffppp* *fffppp* *fffppp* *fffppp* *fffppp* *fff*

TR *sim.*

A tempo

Senza Tempo 5" - 6"

p.o. *ppp* *mp*

173

Senta Tempo 8" - 10"  $\text{♩} = 60$

\* Produce an exquisite melody by whistle tones.

W.T. *ppp* *sim.*

Pizz. Ttkk... 12 *fffppp* *fff*

## Erklärung

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich die vorgelegte schriftliche Arbeit selbständig verfasst habe. Außerdem erkläre ich, dass die vorgelegte Arbeit zuvor weder von mir noch – soweit mir bekannt ist – von einer anderen Person an dieser oder einer anderen Hochschule oder Universität eingereicht wurde. Ich habe – einschließlich eventuell beigefügter Abbildungen und Skizzen – keine anderen als die im Literaturverzeichnis angegebenen Quellen, Darstellungen und Hilfsmittel benutzt. Dies gilt in gleicher Weise für gedruckte Quellen wie für Quellen aus dem Internet. Ich habe alle Passagen und Sätze der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinne nach anderen Werken entnommen sind, in jedem einzelnen Fall unter genauer Angabe der Stelle ihrer Herkunft (Literatur mit Seitenangabe bzw. Angabe der Internet-Quelle) deutlich als Entlehnung gekennzeichnet.

---

Datum

---

Unterschrift