

Institut für Elektronische Musik und Akustik
Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

Zuhören als kompositorische Praxis

Masterarbeit

Ina Thomann

Matrikelnummer: 01201018

Betreuer: Univ.Prof. Dr.phil. Gerhard Eckel

Studienrichtung: Masterstudium "Computermusik & Klangkunst"

Studienkennzahl: V 066 705

Graz, Juni 2023



THOMANN, Ina
Familienname, Vorname

01201018
Matrikelnummer

Erklärung

Hiermit bestätige ich, dass mir der *Leitfaden für schriftliche Arbeiten an der KUG* bekannt ist und ich die darin enthaltenen Bestimmungen eingehalten habe. Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe, andere als die angegebenen Quellen nicht verwendet habe und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Graz, den 13.06.2023

.....
Unterschrift der Verfasserin/des Verfassers

Abstract

Zuhören ("listening") bildet nicht nur das zentrale Thema in dieser künstlerischen Masterarbeit, sondern ist meine kompositorische Praxis.

Im ersten Teil werde ich mich mit vergangenen und aktuellen Theorien und Strategien des Zuhörens beschäftigen, die von den Komponist*innen Pauline Oliveros, Pierre Schaeffer, Brian Eno und Francisco López aufgestellt wurden. Diese Zuhörstrategien werden theoretisch erläutert, hinterfragt und angewandt.

Der zweite Teil widmet sich meinem eigenen Zuhören als kompositorische Praxis im Detail anhand der Komposition "Verschiebungen". Entstehungsprozess, Konzeption und Realisation werden näher erörtert.

Ein abschließendes Fazit dient der Reflexion der Komposition.

Listening is not only the central theme of this artistic master's thesis, but it is also my compositional practice.

In the first part, I will explore past and current theories and modes of listening that have been established by composers such as Pauline Oliveros, Pierre Schaeffer, Brian Eno, and Francisco López. These listening strategies will be theoretically explained, questioned, and applied.

The second part focuses on my own listening as a compositional practice, in detail through the composition "Verschiebungen". The process of creation, conception, and realization will be discussed in depth.

A final conclusion will serve as a reflection on the composition.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	2
2. Theorien und Modi des Zuhörens.....	4
2.1. Pierre Schaeffer: Das reduzierte Hören.....	4
2.1.1. Beispiel 1.....	5
2.2. Pauline Oliveros: Deep Listening.....	6
2.2.1. Beispiel 2.....	9
2.3. Francisco López: Profound/Blind Listening.....	11
2.3.1. Beispiel 3.....	12
2.4. Brian Eno: Ambient Listening.....	12
2.4.1 Beispiel 4.....	14
3. Verschiebungen.....	14
3.1. Konzeption.....	14
3.1.1. Klangmaterial.....	15
3.1.2. Technische Umsetzung.....	17
3.1.3. Aufführungsort.....	18
3.1.4. Aufführungsdauer.....	18
3.2. Konzepte des Zuhörens in der Komposition.....	19
3.3. Realisation.....	22
4. Fazit.....	25
5. Literaturverzeichnis.....	27
6. Abbildungsverzeichnis.....	29

1. Einleitung

Zuhören (“listening”) ist mittlerweile nicht nur Bestandteil aktueller Publikationen im Bereich der Klangkunst und elektroakustischen Komposition (Cox and Warner 2017; Rothenberg and Ulvaeus 2009; Gottschalk 2016; Kelly 2011) sondern auch Inhalt eigenständiger Publikationen (Carlyle and Lane 2013; Demers 2010). Je mehr Texte es zum Zuhören gibt, desto mehr Bezeichnungen gibt es für das Hören und Zuhören. Daniel Scott-Cumming hat im Rahmen seiner Doktorarbeit (Scott-Cumming 2017) die folgenden Bezeichnungen und Theorien aufgelistet, denen er im Rahmen seiner Recherche begegnet ist:

“Reduced listening, deep listening, profound listening, body listening, gestalt listening, ambient listening, acousmatic listening, structural listening, adequate listening, collective listening, spatial listening, imaginative listening, absent-minded listening, affective listening, improvised listening, background listening, schizophrenic listening, causal listening.” (Scott-Cumming 2017, 23)

Viele Komponist*innen referenzieren - wie auch die Aufzählung im vorangegangenen Absatz zeigt - in ihren Kompositionen und Texten das Zuhören. Bill Dietz verweist in seiner Kompositionsreihe “Tutorial Diversions” darauf, dass es sich um komponiertes Zuhören handelt. (Willes 2016) Diese acht Kompositionen können Zuhörende alleine durchführen und werden so zu Interpret*innen und Zuhörenden gleichermaßen. Der Komponist Bill Drummond komponiert Werke, die man ebenso als Anleitung zum Zuhören interpretieren kann. Seine Kompositionen “Imagine” und “On the mountain” beziehen sich klar auf das innere Zuhören der Zuhörenden. (Gottschalk 2016, 124) Die aktivistische Künstler*innengruppe Ultra-Red hat Protokolle des organisierten Zuhörens geschrieben, die neben den Kompositionen das gemeinsame und aktive Zuhören als einen Teil der Komposition und der Aufführung deklarieren. (Carlyle and Lane 2013, 15; Cox and Warner 2017, 155; Ultra-Red 2011) John Cage hat seine Zuhörenden dazu aufgefordert, allen Klängen und Geräuschen wie Musik zuzuhören. (Demers 2010, 16; Cage 2009, 28) Diese Aufforderung gelang ihm mit der Komposition “4:33” am radikalsten.

In dieser Arbeit möchte ich aber den Fokus auf Komponist*innen legen, die eine Zuhörstrategie begründet haben, um zu erforschen, inwieweit diese Strategien Einfluss auf die kompositorische Praxis haben. Denn eines kann ich bereits in der Einleitung vorwegnehmen: Das Zuhören und die Zuhörmodi der in dieser Arbeit genannten Komponist*innen beeinflussen meine eigene kompositorische Praxis.

Das Zuhören entwickelt sich. Rückblickend betrachtet war es für mich selbst ein Auf und Ab. Ein Lernen, Verlernen und Neulernen. Hildegard Westerkamp beschreibt sich selbst in ihrem Essay "Speaking from Inside the Soundscape" (Westerkamp 2009, 143) als jemand, die nach wie vor lernt zuzuhören, denn der Prozess des Zuhörens birgt immer Überraschungen und neue Erfahrungen. Ihrer Beschreibung stimme ich voll und ganz zu. Aber ich denke, für diese Einsicht bedarf es eines Reflektierens über Zuhörtheorien und vor allem Übung und Selbsterfahrung. Aus diesem Grund gestaltet sich diese Arbeit als eine Mischung aus theoretischen Inhalten, Anregungen zum Selbstversuch, Listening Journals und Erfahrungsberichten meiner eigenen Selbstversuche. Meiner Ansicht nach geht es - vor allem wenn die kompositorische Praxis im Mittelpunkt steht - nicht ohne einer Praxis im Zuhören.

Im ersten Teil der Arbeit fokussiere ich mich auf die Komponist*innen Pierre Schaeffer, Pauline Oliveros, Francisco López und Brian Eno. Ich erkläre deren Zuhörtheorien und wie sich diese auf ihr kompositorisches Schaffen ausgewirkt haben beziehungsweise auswirken.

Im zweiten Teil gehe ich im Detail auf meine Komposition mit dem Titel "Verschiebungen" ein. Ich reflektiere mein eigenes Zuhören und kompositorische Schaffen anhand der in Teil eins besprochenen Theorien und Strategien. Ich erläutere im Detail die Konzeption, den Entstehungsprozess sowie die Realisation der Komposition.

Das abschließende Fazit dient einer Reflexion der Komposition und deren Erstaufführung.



Ich habe in den folgenden Kapiteln kurze Hörbeispiele eingebunden. Diese Beispiele sollen zum einen das Geschriebene hörbar und erfahrbar machen und andererseits meine praktische Auseinandersetzung mit den Zuhörstrategien während des künstlerischen Prozesses zeigen. Der QR-Code führt zu einer Website (<http://world-of-lino-leum.com/verschiebungen.html>) mit den angeführten Beispielen.

2. Theorien und Modi des Zuhörens

2.1. Pierre Schaeffer: Das reduzierte Hören

Pierre Schaeffer gilt als Begründer des reduzierten beziehungsweise akusmatischen Hörens. (Cox 2017, 95) Im Rahmen seiner Experimente im Bereich der von ihm begründeten “musique concrète”, stellte Schaeffer 1953 ein Manifest mit drei Postulaten und fünf Komplementärregeln auf. (Ruschkowski 2010, 217) Bereits das erste Postulat und die erste Regel stellen das Gehör in den Mittelpunkt und zeigen die Wichtigkeit des Zuhörens für Schaeffer. Ebenso weist die erste Regel auf die Wichtigkeit des Lernens des Zuhörens hin. Schaeffer fordert in dieser ersten Regel eine neue Gehörbildung, die das systematische Hören von Klangobjekten schult. (Ruschkowski 2010, 217)

In seinem Hauptwerk “Traité des objets musicaux” von 1966 beschreibt Schaeffer den Begriff Klangobjekt genauer. (Cox 2017, 95) Das Klangobjekt ist der Klang losgelöst von dessen Klangquelle (=akusmatisches Hören). Durch das Loslösen der Klangquelle ist es möglich, dem Klang als solchen zuzuhören und durch unsere hörende Wahrnehmung zu beschreiben. (Schaeffer 2017, 97) Eine genauere Beschreibung des Klangobjekts gelingt Schaeffer mittels eines Ausschlussverfahrens. Das Klangobjekt ist nicht die Klangquelle. Diese Abstraktion wird deutlich, sobald der Klang aufgenommen wurde. Der Klang existiert ohne Klangquelle und kann losgelöst von dieser gehört werden. Hier darf man nun aber nicht den Fehler begehen und das Klangobjekt als die Aufnahme betrachten, denn auf der Aufnahme ist lediglich das akustische

Signal, nicht aber das Klangobjekt. Zudem können auf einer Aufnahme mehrere Klangobjekte aufgenommen und manipuliert werden. (Schaeffer 2017, 99)

Diese Manipulation der Klangobjekte erfolgte für Schaeffer jedoch nicht einzig als Grundlage einer Komposition. Vielmehr ging es Schaeffer hier darum, den klanglichen Charakter eines Klangobjektes herauszuarbeiten. (Baumgärtel 2016, 66) Eine der wichtigsten Manipulationen war die Entdeckung der Wiederholung, des Loops. Daher gilt Pierre Schaeffer auch als der Entdecker des musikalischen Loops. (Baumgärtel 2016, 59) Um einen möglichst präzisen Loop auf Platte zu schneiden, entwickelte Schaeffer gemeinsam mit seinem Toningenieur Jacques Poullin die Methode, die es ermöglichte, das spiralförmige Schneiden der Rillen zu umgehen. Der Trick bestand darin, den Motor, der die Nadel in Richtung Plattenmitte bewegte, auszuschalten und so die Nadel daran zu hindern, zum Zentrum zu wandern. Dadurch schloss sich die Rille. (Baumgärtel 2016, 74 f.; Schaeffer 2012, 31 f.)

Was Schaeffer meiner Meinung nach dadurch gelang, ist eine wichtige Errungenschaft des reduzierten Hörens. Durch das wiederholte Hören eines Geräusches oder Klanges taucht man tiefer in den Klang ein. Das Zuhören und die Wahrnehmung der Klangqualitäten beginnt. Taucht man in einen Klang ein und hört denselben Klang über mehrere Minuten hinweg, so hat man die Möglichkeit, in immer feineren Abstufungen das Klangobjekt wahrzunehmen.

2.1.1. Beispiel 1



Hören Sie sich Beispiel 1a und Beispiel 1b an. Beide Beispiele arbeiten mit der Technik des Loops. In Beispiel 1a wurde der Ausschnitt einer Ansage gelooped, in Beispiel 1b der Klang von Wassertropfen. Verändert sich Ihre Wahrnehmung im Laufe der Zeit? Hören Sie im Laufe der Aufnahme neue Klangqualitäten des Klangobjekts?

2.2. Pauline Oliveros: Deep Listening

Komponistin und Musikerin Pauline Oliveros ist die Begründerin des Deep Listening. Deep Listening begann als Zuhörhaltung mit meditativem Charakter durch Pauline Oliveros. Durch ihre Zusammenarbeit mit Heloise Gold und Lone bei Retreats erweiterte sich die Praxis des Deep Listening um die Bereiche Bewegung (Heloise Gold) und Zuhören im Traum (Lone). (Oliveros 2005, xviii) In dieser Arbeit beschränke ich mich jedoch auf den Bereich des Deep Listening als Zuhörpraxis, der von Pauline Oliveros begründet und auch unterrichtet wurde.

Deep Listening ist Zuhören auf jede erdenkliche Art zu allem was man hören kann (alltägliche Geräusche, Natur, Gedanken, Klänge), egal was man gerade tut. (Oliveros 2010, 73) In ihrem Text "Quantum Listening: From practice to theory (to practice practice)" stellt Oliveros auch klar: "As a composer, I make my music through Deep Listening." (Oliveros 2010, 73) Für Oliveros bedeutet das, dass sie mit ihren Kompositionen versucht, die Aufmerksamkeit bewusst zu lenken, um ein höheres Bewusstsein zu erreichen. Ihrer Meinung nach ist es dadurch möglich, eine Gemeinschaft - egal ob es sich dabei um ein Musikensemble oder die Nachbarschaft handelt - zu bilden. (Oliveros 2010, 236)

Als Basis des Deep Listening sieht Oliveros ihre Kompositionen "Sonic Meditations". (Oliveros 2005, xvii) Sie beschreibt diese Kompositionen als Möglichkeiten des Zuhörens und Reagierens, die von allen Menschen - auch jenen ohne Ausbildung im Musikbereich - probiert, gelesen und alleine oder vor Publikum aufgeführt werden können. (Oliveros 2005, 93) Wie das folgende Beispiel zeigt, handelt es sich bei Sonic Meditations um wörtliche Kompositionen.

One Word

Choose one word. Dwell silently on this word. When you are ready, explore every sound in this word extremely slowly, repeatedly. Gradually, imperceptibly bring the word up to normal speed, then continue until you

are repeating the word as fast as possible. Continue at top speed until “it stops.” (Oliveros 1974)

Ich habe “One Word” einige Male selbst umgesetzt. 2022 habe ich das erste Modul der Deep Listening Ausbildung abgeschlossen und “One Word” war die erste Komposition/Übung/Meditation, mit der wir in der Gruppe gemeinsam experimentiert haben. Meiner Meinung nach bietet das aktive Tun dieser Komposition Einblick in einen wichtigen Aspekt des Deep Listening: Die Klangquelle darf Bedeutung haben (in diesem Fall das gesprochene Wort), aber die Bedeutung ist nebensächlich, sie darf vergessen werden. Durch das langsame und schnelle Aussprechen des Wortes verliert sich die Bedeutung des Wortes wie von selbst und was bleibt, sind unterschiedliche Klänge. Dieser Bedeutungsverlust der Klangquelle kann ebenso durch eine meditative Zuhörhaltung erreicht werden. Oliveros sieht Deep Listening auch als eine Form der Meditation (Oliveros 2005, xxiv), in der der Klang im Mittelpunkt steht. Offen bleibt, welcher Klang, denn hier zieht Oliveros keine Grenzen zwischen äußeren Klängen und Geräuschen, inneren Klängen und Geräusche des Körpers, Gesprochenem und Gedanken. (Oliveros 2005, xxiv)

Oliveros unterscheidet zwischen fokaler und globaler Aufmerksamkeit. Fokale Aufmerksamkeit richtet das Zuhören auf das Objekt, einen bestimmten Klang. Die globale Aufmerksamkeit ist unfokussiert und richtet sich auf den gesamten Klangkörper. Oliveros erklärt das anhand eines Baseballspiels. Man hört diesem Spiel zu, der gesamten Geräuschkulisse. Es handelt sich um eine globale Aufmerksamkeit. Das Geräusch des Schlags auf den Ball richtet die Aufmerksamkeit auf dieses Geräusch (fokale Aufmerksamkeit). (Oliveros 2005, 13) Diese beiden Zustände der Aufmerksamkeit können durch Übung von Deep Listening bewusst gelenkt werden. Mit Übung der globalen Aufmerksamkeit, nimmt man das von Oliveros so genannte multidimensionale Zuhören bewusst wahr. (Oliveros 2005, 15) Die uns umgebende Klanglandschaft ist nicht eindimensional, sondern eine Überlagerung vieler unterschiedlicher Klänge und Geräusche. Diese Überlagerung endet aber nicht im Außen, sondern umfasst auch unsere Gedanken, Vorstellungen und Erinnerungen, die wir innerlich hören. Wichtig ist zu betonen, dass Oliveros keine Wertung zwischen fokaler

und globaler Aufmerksamkeit macht. Beide Arten der Aufmerksamkeit haben ihre Qualitäten und in beiden Aufmerksamkeitsarten ist es möglich, in Klang einzutauchen und die Bedeutungslosigkeit der Klangquelle zu üben und zu erleben. Das zeigt sich auch am Beispiel der Komposition "Environmental Dialogue". Diese Komposition beginnt mit einer globalen Aufmerksamkeit und verändert sich zu einer fokalen.

Environmental Dialogue (1996 Revision)

by Pauline Oliveros (1975/1996)

Each person finds a place to be, either near to or distant from the others, either indoors or out-of-doors. The meditation begins by each person observing his or her own breathing. As each person becomes aware of the field of sounds from the environment, each person individually and gradually begins to reinforce the pitch of any of the sound sources that has attracted their attention. The sound source is reinforced vocally, mentally or with an instrument. If one loses touch with the sound source, then wait quietly for another. Reinforce means to strengthen or to sustain by merging one's own pitch with the sound source. If the pitch of the sound source is out of vocal or instrumental range, then it is to be reinforced mentally.

The result of this meditation will probably produce a resonance of the environment. Some of the sounds will be too short to reinforce. Some will disappear as soon as the reinforcement begins. It is fine to wait and listen. (Oliveros 2005, 35)

Während meiner Deep Listening Ausbildung bin ich an einem Abend die Straße entlang spaziert und hatte die Aufgabe, mit der Komposition "Environmental Dialogue" zu experimentieren. Bei diesem Spaziergang war mein Zuhören konfus und es fiel mir schwer zuzuhören und nicht nur zu hören, da ich in dem Moment alles als Lärm empfand. Aber ich begann die Komposition (oder Meditation, wie Pauline Oliveros diese Kompositionen nennt) von vorne: atmen. Der Lärm wurde ruhiger, ich begann zuzuhören. Ein Auto fuhr sehr laut an mir

vorbei und forderte meine Aufmerksamkeit. Ich suchte den Ton des Autos in Gedanken und summt ihn in Gedanken. Ein nächstes Auto kam und ich traute mich zu summen, nicht nur in Gedanken. Nach dem dritten oder vierten Auto verschob sich meine Wahrnehmung. Ich hörte keine Autos mehr, sondern Töne und erlebte eine Komposition. In einer globalen Aufmerksamkeit war mir diese Art der Wahrnehmung geläufig. Ich höre gerne der Klanglandschaft als Komposition zu. Dank dieser Komposition habe ich nun aber eine Art Werkzeug, um mit Absicht in eine fokale Aufmerksamkeit zu wandern und dem Klang zuzuhören. Suzanne Thorpe beschreibt in ihrem Text "Deep Listening: A Method Towards Focusing Consciousness in a Multi-Mediated Student Body" noch eine weitere Beobachtung in Bezug auf Lärm: Ihre Studierenden haben durch Deep Listening begonnen, das Konzept des Lärms zu hinterfragen. Geräusche und Lärm, die erst als unangenehm und dissonant empfunden wurden, wurden nach Übungen in Deep Listening als Klangmaterial verwendet, das als angenehm und schön beschrieben wurde. (Thorpe 2012, 203) Diese Erfahrung konnte ich an besagtem Abend beim Experimentieren mit der Komposition "Environmental Dialogue" erneut selbst machen.

Pauline Oliveros empfiehlt zur Deep Listening Übung das Führen eines "Listening Journals" (Oliveros 2005, 17 ff.) Dieses Tagebuch ist Teil der (täglichen) Praxis. Es dient der Reflexion der Klangerlebnisse, Beschreibung einzelner Klänge und der Meditationspraxis. Ebenso empfiehlt Oliveros, regelmäßig den Moment des Zuhörens auch aufzunehmen und die Aufnahme anzuhören. Durch diese Übung merkt man, wie viel man während des ersten Zuhörens noch nicht gehört hat. Oliveros beschreibt diese Erkenntnis als Schlüsselerlebnis in ihrer Jugend, das zu ihrer ersten Meditationsanweisung an sich selbst führte: "Listen to everything all the time and remind yourself when you are not listening." (Oliveros 2010, 28)

2.2.1. Beispiel 2

Mit den beiden Beispielen "Seltún 1" und "Seltún 2" lade ich Sie nun ein, Deep Listening auszuprobieren und mit dieser Art des Zuhörens zu experimentieren. Beide Kompositionen/Meditationsanleitungen wurden von mir geschrieben.

Seltún 1

Imagine the word SELTÚN.

How does it sound?

SELTÚN.

Is it a sharp high sound? Or a wobbling deep atmosphere?

Imagine the sound of each letter.

S E L T Ú N

Whisper the word SELTÚN.

Enjoy the sound of every letter as long as you want.

Get a little bit louder every time you say the word SELTÚN.

Does it change?

Listen to the melody of the word while speaking

SELTÚN.

Seltún 2



Hören Sie der Aufnahme “Seltun” zu.

Tauchen Sie ein in den Klang. Wie tief tauchen Sie ein?

Tauchen Sie auf, um Luft zu holen. Nehmen Sie ein paar

Atemzüge, bevor Sie wieder eintauchen. Wohin tauchen

Sie? Erkunden Sie die gleiche Klanglandschaft? Oder

entdecken Sie Neues? Wiederholen Sie das Ein- und

Auftauchen nach Belieben.

2.3. Francisco López: Profound/Blind Listening

Der spanische Komponist und Klangkünstler Francisco López komponiert vorrangig mit Field Recordings. Er sieht diese Kompositionen aber nicht als Dokumentation der Orte, an denen er die Klänge aufgenommen hat. Seiner Meinung nach verlieren die Klänge an Bedeutung, sobald es vorrangig um eine Repräsentation des Ortes geht. (López 2009, 163) López zufolge bedarf es eines blinden oder tiefgründigen Zuhörens, um den Kern des Klangmaterials hören zu können, und um dieses Innere des Klangmaterials geht es Francisco López in seinen Kompositionen. Im Unterschied zu Schaeffers reduziertem Hören versucht López aber nicht, die Quelle des Klangs zu negieren. Vielmehr geht es ihm darum, den Blickwinkel ein Stück weit zu ändern. Es geht nicht um eine Identifizierung und Differenzierung der Klangquelle, sondern um das entstandene Klangmaterial. "As soon as the call is in the air, it no longer belongs to the creature that produced it." (López 2009, 164) Blind listening stellt Komponist*in als auch Zuhörer*in vor die Herausforderung, den Klang nicht mehr zuordnen zu wollen. López zufolge funktioniert das am Besten, in dem es keine visuelle Verbindung zur Klangquelle gibt, also akusmatische Bedingungen bestehen. Für López passiert diese Art des Zuhörens bereits beim Akt der Aufnahme durch die Positionierung und Wahl der Mikrofone. (López 2009, 165) Die Mikrofoncharakteristik beeinflusst die Wahrnehmung des Klangmaterials in dem Sinne, wie stark die Fokussierung zur Klangquelle ausfällt. Das Zuhören wird durch diesen Umstand meiner Meinung nach gelenkt und beeinflusst. R. Murray Schafer benennt diese beiden Arten des Zuhörens als fokussiertes Zuhören und peripheres Zuhören. (Schafer 2009, 61) Beim peripheren Zuhören bleibt das Ohr unfokussiert, um Informationen aus allen Richtungen zu bekommen. Schafer und López ist gemein, dass ihre Aufnahmen ein peripheres Zuhören aufweisen. López beschreibt sein eigenes Zuhören vor und während der Aufnahme jedoch als akusmatisches Zuhören (López 2009, 167) und positioniert sich damit klar in der Tradition von Pierre Schaeffer. Anhand seiner Komposition "La Selva", die am gleichnamigen Naturreservat in Costa Rica aufgenommen wurde, beschreibt López, dass es in diesem dichten Regenwald unmöglich ist, immer die Klangquelle zu sehen. (López 2009, 167) López trifft hier meiner Meinung nach eine essentielle kompositorische Entscheidung, da

seine Art des Zuhörens während der Aufnahme die Komposition formt. Auch im Nachhinein fand López zufolge keine Veränderung und Manipulation der Aufnahmen statt. (López 2009, 164) Um das blinde Zuhören noch zu verstärken, geht López sogar so weit, bei einigen seiner Konzerte Augenmasken zu verteilen. (Cox and Warner 2017, 103)

2.3.1. Beispiel 3



Beispiel 3a, 3b 3c sind Ausschnitte von Aufnahmen in einer Wohnung mit geöffnetem Fenster, in der der Geschirrspüler läuft. Das Mikrofon wurde in allen drei Aufnahmen unterschiedlich positioniert. In Beispiel 3a wurde versucht, eine neutrale Position im Raum zu finden, um alle Klangquellen gleichwertig aufzunehmen. In Beispiel 3b wurde der Fokus auf das geöffnete Fenster und in Beispiel 3c auf den Geschirrspüler gerichtet.

2.4. Brian Eno: Ambient Listening

Brian Eno erfand mit dem ersten Ambient Album “Discreet Music” (beziehungsweise “Music for Airports”. Beides bezeichnet Eno als “first ambient record” (Eno 2017, 111).) das Genre Ambient Music und begründete damit auch die Bezeichnung “ambient listening”. (Eno 2017, 111) In seinem Essay “Ambient Music” beschreibt Eno nicht nur den Weg zu diesem ersten Album, sondern auch seine Intention mit dieser Art an Musik. In den frühen 1970er Jahren, also noch bevor “Music for Airports” erschien, war Eno daran interessiert, immersive Musik zu komponieren. Musik, in der man sich treiben und verlieren kann. (Eno 2017, 110) Wie er selbst beschreibt, war das in dieser Zeit eine Abkehr vom Status Quo in der Recording-Industrie. Hier setzte man auf klare Rhythmen, Struktur und schnelle Abwechslung, um die Hörer*innen nicht zu verlieren. (Eno 2017, 109) Kennzeichnend war für ihn selbst das Erlebnis, als er wegen einer Verletzung nur liegen konnte. Eine Freundin besuchte ihn, und er bat sie, für ihn eine Schallplatte aufzudrehen. Als sie ging, fiel ihm auf, dass die Lautstärke zu leise war. Da er aber nicht aufstehen konnte, konnte er nichts daran ändern. Es

regnete draußen und dadurch waren hauptsächlich nur die lautesten Noten hörbar. Die Musik mischte sich mit dem Regen. (Eno 2017, 111)

Diese Erfahrung beschreibt meiner Meinung nach gut, was Eno unter Ambient Music verstand. Es ist Musik, die Aufmerksamkeit und das Zuhören auf vielen Ebenen ermöglicht, aber keine bestimmte Ebene forciert oder anregen möchte. Die Hörerfahrung besteht darin, dass man sich von einer Ebene in eine andere treiben lassen kann. Und wie Eno selbst schreibt, strebt Ambient Musik danach, so interessant wie auch ignorierbar zu sein. (Eno 2017, 112) Die Intention dieser Musik liegt für Brian Eno darin, Ruhe und einen Raum zum Denken zu formen. Durch diese Definition gelingt es Eno auch, Ambient Music von Muzak abzugrenzen. Hildegard Westerkamp beschreibt in ihrem Essay "Speaking from Inside the Soundscape" Muzak zwar als Hintergrundmusik, mit einlullendem Charakter, weist aber darauf hin, dass Muzak eine gewinnorientierte Agenda hat. (Westerkamp 2009, 146 f)

"Ambient listening" bezeichnet für mich eine Zuhörhaltung, die sich nicht einzig auf die Musik fokussiert. Umgebungsgeräusche werden miteinbezogen und mitgehört. Die Musik drängt sich nicht in den Vordergrund, die Klänge und Geräusche vermischen sich. "Ambient listening" erlaubt es sehr vordergründig, gedanklich abzudriften, um zu einem späteren Moment wieder aufzutauchen.

Auch als Komponist*in kann man sich bewusst für oder gegen die Möglichkeit des "ambient listening" in einer Konzertsituation entscheiden: durch die Wahl des Aufführungsortes. In einem leisen Konzertsaal wird es wenige bis gar keine Umgebungs- und Störgeräusche geben. Wählt man jedoch einen Ort, in dem Umgebungsgeräusche hörbar sind, ermöglicht man "ambient listening".

2.4.1 Beispiel 4



Beispiel 4 bietet ihnen die Möglichkeit, ambient listening auszuprobieren. Sie können das Beispiel selbst nachstellen, indem Sie ein Fenster öffnen und Musik leise abspielen. Setzen Sie sich gemütlich hin oder legen Sie sich auf eine Couch. Hören Sie zu, wie

sich die Umgebungsgeräusche langsam mit den Klängen der Musik mischen. Sie können aber auch das von mir zur Verfügung gestellte Beispiel mit Kopfhörern anhören.

3. Verschiebungen

3.1. Konzeption

“Verschiebungen” ist eine mehrstündige Live-Elektronik Komposition mit improvisatorischem Spielraum. Grundelement dieser Komposition ist eine mehrmals verzögerte Wiedergabe der live gespielten Komposition, wodurch ich beginne mit meinen gespielten Klängen aus der Vergangenheit zu interagieren. Die verzögerte Wiedergabe startet immer von Beginn an, mehrmals in einem Abstand von 23 Minuten. Insgesamt wird es sieben verzögerte Wiedergaben geben, so dass die Komposition insgesamt eine Länge von drei Stunden hat. Um dieses System für das Publikum erkennbarer zu machen, gibt es eine visuelle Ebene. Eine Kamera filmt frontal die Bühnensituation und beginnt mit einer Verzögerung von 23 Minuten die Wiedergabe. Hinter mir ist eine Projektionsfläche, so dass die Kamera sowohl mich als auch die Projektion filmt. Dadurch kommt alle 23 Minuten eine neue sichtbare Ebene hinzu und es entsteht ein “Tunneleffekt” ähnlich einem Spiegeltunneleffekt.



Abbildung 1: Foto der Erstaufführung am 03.06.2023 im Showroom des Roten Keil. Zu sehen sind die Videoebenen sowie die Aufstellung der Kamera vor der Künstlerin.

Die Zuhörenden sind frei, sich während der Aufführung im Raum zu bewegen und nach Belieben den Raum betreten und verlassen zu können. Daher sehe

ich diese Komposition im Spannungsfeld zwischen Konzert und Klanginstallation. Richard Glover schreibt in seinem Essay "Performed Installations", dass diese Freiheit des Publikums zu "performative listening" führt (Glover 2013, 30). Die Zuhörenden haben Glover zufolge die Möglichkeit, durch das Gehen und Bewegen im Raum, eine Art eigene Interpretation des Werks zu gestalten. Ebenso führt das Bewegen im Raum Glover zufolge zu zwei unterschiedlichen Arten des Zuhörens (Glover 2013, 34). Zum einen ist es möglich, sich auf das stationäre Zuhören an einem Ort zu konzentrieren. Die Bewegung dient dann dem Ortswechsel im Raum. Andererseits gibt es auch die Möglichkeit, während des Gehens zuzuhören und die Klangveränderungen durch die Bewegung im Raum wahrzunehmen. Aber natürlich ist das kein entweder oder, viele Zuhörende werden zwischen diesen beiden Formen des Zuhörens bei einem Besuch hin- und herwechseln.

Im Folgenden werde ich auf die Punkte Klangmaterial, technische Umsetzung, Aufführungsort und Aufführungsdauer näher eingehen.

3.1.1. Klangmaterial

Als Klangmaterial verwende ich Aufnahmen und Field Recordings, die sowohl von mir selbst als auch von meinem Vater an unterschiedlichen Orten und Ländern in einem Zeitraum von mehr als einem Jahrzehnt aufgenommen wurden.

Es geht mir bei der Arbeit mit Field Recordings nicht darum, dokumentarisches Klangmaterial aufzunehmen. Es ist unwichtig, wo diese Aufnahme stattgefunden hat. Mir geht es darum, den Klang eines Ortes, einer Umgebung oder eines Moments aufzunehmen, um diese Klänge in weiterer Folge kompositorisch verwenden zu können.

Die Aufnahmen lassen sich in drei Kategorien unterteilen:

1. Field Recordings länger als 20 Minuten, um den Klang des Ortes, und nicht nur bestimmte Geräusche und Klänge, zu erfassen.

2. Field Recordings kürzer als 20 Minuten, in denen ich im Moment der Aufnahme versucht habe, ein bestimmtes Geräusch oder einen bestimmten Klang aufzunehmen.
3. Instrumentalaufnahmen und Klangexperimente in Innenräumen.

Selbst aufgenommene Field Recordings haben den Vor- als auch Nachteil, dass ich beim Anhören der Aufnahme bereits weiß was zu hören sein wird. Um mir selbst akusmatisches Zuhören von Field Recordings zu ermöglichen, habe ich mich dazu entschieden, auch Field Recordings meines Vaters zu verwenden.

Nicht außen vor lassen möchte ich an dieser Stelle die emotionale Ebene. Mein Vater verwendet Field Recordings als rhythmisches und atmosphärisches Klangelement in seinen Jazzkompositionen. Ich bin damit aufgewachsen, dass mein Vater auf seinen Reisen ein Aufnahmegerät im Gepäck hatte und das Aufnahmegerät einfach an den jeweiligen Orten mitlaufen ließ. Er entschied hier nicht auf Basis bestimmter Klänge, sondern wollte die Stimmung und Atmosphäre des Ortes einfangen. Später hörte er seine oft stundenlangen Aufnahmen an und vermerkte interessante Momente, die er in seinen Kompositionen verwendete. Durch ihn bin ich mit Field Recordings in Berührung gekommen, und das hat sicher mein Verständnis für Musik geprägt. Aus diesem Grund ist es für mich jetzt als Erwachsene spannend zuzuhören, an welchen Orten mein Vater das Aufnahmegerät gestartet hat.

Nun drängt sich die Frage auf, wonach ich entscheide, die Aufnahme zu starten. Dafür gibt es keine eindeutige Antwort. Ich starte sehr oft eine Aufnahme, in dem Moment wo mir ein Geräusch auffällt. Diese Geräusche begegnen mir meistens in der Natur. In fremden Städten setze ich mich auch gerne hin und starte die Aufnahme für längere Zeit. Ich versuche hier, so wie mein Vater, den Klang und die Atmosphäre des Ortes einzufangen. Bei diesen Aufnahmen passiert es immer wieder, dass ich beim Anhören der Aufnahme spannende Momente höre, die mir vor Ort nicht aufgefallen sind. Sehr selten, aber doch passiert es auch, dass ich das laufende Aufnahmegerät bewusst

liegen lasse und mich vom Ort entferne. Auf diese Weise habe ich zum Beispiel schon Graz von Sonnenunter- bis Sonnenaufgang aufgenommen.

Die Aufnahmen werden in der Komposition "Verschiebungen" in variabler Länge und sich überlagernd abgespielt. Im folgenden Punkt 3.1.2. gehe ich auf die dazu notwendige technische Umsetzung und das Set-Up näher ein.

3.1.2. Technische Umsetzung

Grundlage der Komposition ist ein in Supercollider geschriebenes Programm. Die Field Recordings können einzeln gestartet und gestoppt werden. Jedes Field Recording wird in einem Loop abgespielt. Die Parameter Lautstärke, Abspielposition und Looplänge können nach dem Start des Field Recordings verändert werden. Die grafische Oberfläche ist eine weiße Fläche. Der Beginn des Field Recordings befindet sich in der linken oberen Ecke dieser Fläche, das Ende in der rechten unteren Ecke. Die Aufnahme wird in eine einstellbare Anzahl an Zeilen aufgeteilt. Jedes gestartete Field Recording wird als Punkt mit frei wählbarer Farbe dargestellt. Dieser Punkt ist frei bewegbar, wodurch die Abspielposition innerhalb des Field Recordings definiert wird. Die Abspielposition definiert die Mitte des hörbaren Loops.

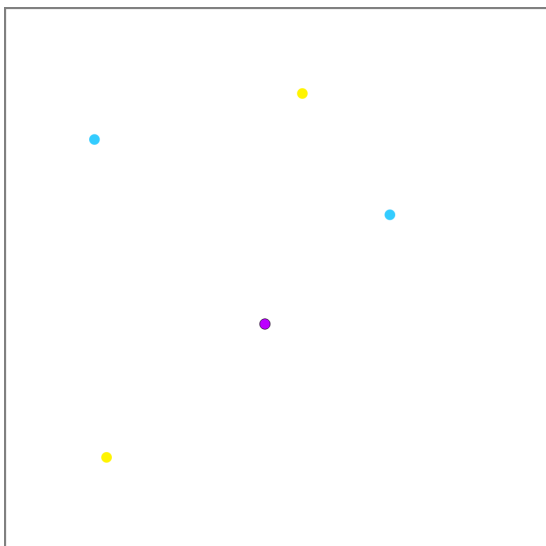


Abbildung 2: Screenshot der graphische Oberfläche. In diesem Beispiel werden fünf Field Recordings abgespielt. Gleiche Farben wurden hier für gleiche Field Recordings gewählt.

Als Eingabegerät dient mir ein Grafiktablett. Das bietet mir den Vorteil, die Field Recordings wie ein Instrument - also durch Handbewegung und Gesten - mit

einem Stift spielen zu können. Ebenso löst mich diese Spielweise von der Bildschirmfixierung.

Die Verzögerungsebenen werden auf vier Lautsprecherpaare verteilt. Die Lautsprecher werden alleartig aufgestellt. Die Projektionsfläche und die Performance befinden sich an einem Ende der Allee. Die Echtzeitebene startet bei Lautsprecherpaar eins, das am nächsten zur Performance steht. Die erste Verzögerungsebene startet bei Lautsprecherpaar zwei, Verzögerungsebene zwei bei Lautsprecherpaar drei, Verzögerungsebene drei bei Lautsprecherpaar vier. Die Verzögerungsebene vier startet wieder bei Lautsprecherpaar eins, bis am Ende der Komposition jedes Lautsprecherpaar zwei Ebenen wiedergibt.

3.1.3. Aufführungsort

Der ideale Aufführungsort für die Komposition "Verschiebungen" ist ein rechteckiger Raum. Auf Grund der Videoprojektion sollte dieser Raum die Möglichkeit zur Abdunkelung bieten. Ich möchte dem Publikum die Möglichkeit geben, sich frei im Raum bewegen zu können. Ebenso muss genügend Raum für die Platzierung der Lautsprecher gegeben sein. Daher sollte der Aufführungsort möglichst leer sein.

Das Publikum soll die Möglichkeit haben, frei zu entscheiden, wie sie der Komposition zuhören möchten. Es muss genügend Platz zum Umhergehen vorhanden sein. Ebenso stehen Sessel, Matten und Polster am Boden zum Sitzen beziehungsweise Liegen bereit.

3.1.4. Aufführungsdauer

Die Komposition hat eine ungefähre Dauer von drei Stunden. Diese längere Aufführungsdauer bietet meiner Meinung nach dem Publikum die Möglichkeit, in die Komposition und das Zuhören eintauchen zu können. Man hat bereits während der Komposition die Möglichkeit, das Gehörte zu reflektieren, in Gedanken abschweifen, wieder zurückzukehren und erneut einzutauchen. Ebenso bietet diese längere Aufführungsdauer die Möglichkeit, den Raum zu

verlassen, und zu einem späteren Zeitpunkt wiederzukommen und Neues in der Komposition zu entdecken.

3.2. Konzepte des Zuhörens in der Komposition

In Kapitel zwei schreibe ich ausführlicher über ausgewählte Zuhörstrategien und Komponist*innen, die mich in meiner Kompositionspraxis beeinflussen. In diesem Kapitel möchte ich nun die Bezüge dieser Strategien zu meiner Komposition "Verschiebungen" darstellen.

Das Zuhören ist in einigen meiner Kompositionen und Klanginstallationen essentieller Bestandteil. In der Komposition "Verschiebungen" habe ich mich dazu entschieden, Theorien zum Zuhören bewusst aufzugreifen, mit dem Versuch, diese Arten des Zuhörens bei den Besuchenden anzuregen und in gewisser Weise das Zuhören zuhörbar zu machen.

Die Komposition besteht zu einem Großteil aus Geräuschen. Durch die Technik des Loops im Sinne des reduzierten Hörens versuche ich die Aufmerksamkeit des Publikums auf diese Geräusche zu lenken. Sich wiederholende Geräusche haben meiner Erfahrung nach etwas Meditatives. Man bekommt die Möglichkeit, die zugeschriebene Bedeutung dieses Geräusches mit der Zeit zu vergessen und die Klangqualität zu entdecken. Es ist meines Erachtens möglich, einem Geräusch oder einem Klang trotz des Wissens der Bedeutung frei von dessen Bedeutung zuzuhören. Damit meine ich, wenn ich die Aufnahme eines bellenden Hundes höre, erkenne ich im ersten Moment, dass es ein Bellen ist. Aber dieses Wissen hindert mich meiner Meinung nach nicht daran, der Klangqualität des Bellens zuzuhören. Vielleicht wäre sogar das Gegenteil der Fall: Würde ich es nicht wissen, würde ich mich dann ständig fragen, was dieses Geräusch oder dieser Klang ist, was mich in weiterer Folge von einem Zuhören abhält.

Profound Listening führt das Wesen des akusmatischen Hörens weiter auf die Ebene des Aufnahmeprozesses. Ich genieße die Momente, wenn ich das Aufnahmegerät aufstelle, die Kopfhörer aufsetze und den Aufnahmeknopf

drücke. Auch wenn ich die Welt um mich herum in den Kopfhörern höre, fühlt es sich wie eine Aufnahme an, abgekoppelt von den Ereignissen um mich herum. Zwischendurch verstarke ich diese Wahrnehmung noch, indem ich die Augen schließe. Ich erinnere mich gerne an einen dieser Momente zurück. Auf der Parkbank sitzend habe ich in den Kopfhörern einen interessanten Klang gehört. Ich konnte nicht erkennen, was es ist, und habe versucht, nicht weiter darüber nachzudenken, was es sein könnte, sondern dem Klang zuzuhören. Einen kurzen Moment später ist ein Fahrrad an mir vorbeigefahren und hat das Rätsel gelöst. Da das Fahrrad von hinten gekommen ist, konnte ich es nicht sehen und dem Klang blind zuhören. Ich kann nicht mehr eindeutig sagen, ob es der erste Moment war, in dem mir das akusmatische Zuhören während der Aufnahme aufgefallen ist, aber es war auf alle Fälle ein Moment, der mir in Erinnerung geblieben ist.

Die Praxis des Deep Listening ist für mich nicht nur als Komponistin, sondern auch als Musikerin wichtig. In meinen Kompositionen, die ich live aufführe, bewahre ich immer die Möglichkeit der Improvisation. Durch diese Improvisationen fordere ich von mir selbst zuzuhören. Die Entscheidungen treffe ich dann nicht mehr anhand eines einstudierten Plans, sondern danach, wie der Klang in diesem Moment klingt. Ich denke, dass sich meine Zuhörhaltung während der Aufführung auch auf das Publikum überträgt und das Publikum dadurch zu einem aktiven Zuhören angeregt wird.

Deep Listening ist auch jene Zuhörhaltung, die mir am nächsten ist. Es ist eine Mischung aus aktivem Zuhören und meditativer Haltung. Es ist möglich, Deep Listening in einem Kurs zu erlernen und auch ein Teacher Certificate zu machen. (The Center for Deep Listening 2021) Aus eigener Erfahrung weiß ich, diese Ausbildung baut viel auf Erfahrung durch Tun auf. Es gibt kein Lehrbuch, das man eins zu eins anwendet und es gibt keine Gehörschulung, die man durchgeht. So manche Höranleitung besteht aus einer Frage wie zum Beispiel "How far away can you hear sounds?" (Oliveros 2005, 55) Dieser Frage bin ich eines Nachmittags nachgegangen. Es regnete stark. Wie weit kann man bei Regen schon hören? Ich hörte dem Regen zu, es prasselte und klang im ersten Moment wie weißes Rauschen. Nach einiger Zeit erkannte ich Unterschiede.

Der Klang änderte sich von einer undifferenzierbaren Klangwolke hin zu einzelnen Tropfen (die Stärke des Regens änderte sich nicht). Ich erkannte Klangunterschiede und entwickelte beim Zuhören etwas wie eine Erweiterung der Klangtiefe, ähnlich einer Schärfentiefe. Im weißen Rauschen hörte ich Klangunterschieden zu, ich hörte Tropfenmelodien und Unterschiede in der Klangqualität. In meiner Vorstellung bewegte ich mich immer einen Schritt weiter weg von meinem trockenen Ort auf der Couch. Nach einiger Zeit erkannte ich im noch immer laut prasselnden Regen Kinderlachen und Kindergeschrei aus der etwas entfernten Schule. Diese Geräusche fügten sich im Regen wie eine weitere Melodie ein. Diese Hörerfahrung hat mir wieder deutlich gemacht, dass man durch längeres Zuhören immer mehr entdeckt. Und dass es manchmal gerade mehr Zeit benötigt, mit dem Zuhören zu beginnen.

Ich höre gerne bewusst meinen Umgebungsgeräuschen zu. Es gibt hier klanglich viel zu entdecken. Einer der Gründe, warum ich gerne mit Field Recordings arbeite, ist, dass ich auch andere Menschen diese Schönheit entdecken lassen möchte. Ich bin der Ansicht, dass die kompositorische Arbeit mit Field Recordings die Aufmerksamkeit für alltägliche Geräusche schärfen kann. Das Publikum hat in einer Konzertsituation in den meisten Fällen eine aufmerksamere Hörhaltung, als im Alltag. Ebenso ändert der Kontext, in dem ein Klang oder ein Geräusch gehört wird, dessen Wahrnehmung.

Im Sinne des Ambient Listening werde ich die Lautstärke der Komposition so wählen, dass sich die Komposition mit den Geräuschen des Publikums, des Raumes und eventuellen Außengeräuschen mischt.

Durch die Verwendung von Instrumentalklängen und Klangmanipulationen durch den Einsatz von Hall versuche ich kompositorisch Scheinwelten aufzubauen, die den Moment des Abdriftens in Gedanken darstellen. Ich denke es geht nicht nur mir so, dass ich immer wieder während des Zuhörens in Gedanken abdrifte und wieder auftauche. Michael Gallagher nennt diesen Zustand des Zuhörens "associative listening". (Gallagher 2013) In diesem Zustand des Zuhörens rufen Klänge Assoziationen hervor, in die die

Zuhörenden abdriften. In der Komposition “Verschiebungen” versuche ich, diese Momente kompositorisch zu zeigen.

3.3. Realisation

Ein erster Live-Versuch in verkürzter Version und ohne Videoprojektion fand im Dezember 2022 statt. Diese Version hatte eine Länge von 20 Minuten und bestand aus einer Ebene in Echtzeit und einer Verzögerungsebene, die nach zehn Minuten einsetzte. Nach diesem ersten Versuch gab es Feinanpassungen in der Software.

Bis zum Frühjahr 2023 erweiterte ich die Sammlung der Field Recordings und arbeitete an der dreistündigen Komposition. Zwei Proben des Gesamtwerks fanden im Mai 2023 im Cube am IEM Graz statt. Für die dreistündige Komposition entschied ich mich für einen sich steigernden Aufbau. Die Steigerung bestand sowohl in der Lautstärke der Klänge als auch in der über die Zeit entstehende Klangdichte. Ich begann die Komposition mit Klängen aus der Natur (zum Beispiel Vogelgezwitscher und Zirpen), die sich nach einiger Zeit mit leisen Glockenklängen, Wassertropfen und einer durchgehenden Klangtextur des Blubbers eines Vulkans mischte. In weiterer Folge kamen Stadtklänge und Gesprächsfetzen hinzu. Ab der Hälfte der Komposition setzten zum ersten Mal Instrumentalklänge ein. Bis zum Ende mischten sich noch markante Sprachaufnahmen und Stadtklänge hinzu.

Zur Klangdichte trägt auch meine Entscheidung der Klangmanipulation bei. Ab der vierten Verzögerungsebene verwende ich einen unterschiedlich stark eingestellten Halleffekt. Diesen verwende ich, um einerseits die Klangfarbe zu ändern, weil ich eine ein- bis vierfache Konvolution verwende, andererseits eine konzeptionelle Idee kompositorisch umzusetzen. Die zeitlichen Verschiebungen sind einerseits, wie in Punkt 3.2 erwähnt, Scheinwelten, andererseits auch wie Erinnerungen aus der Vergangenheit. Erinnerungen verblassen einerseits, was ich klanglich mit einem Hall ohne trockenem Signal assoziiere, andererseits können Erinnerungen eine düstere Erinnerung bleiben, weswegen die letzten beiden Verzögerungsebenen nur noch die transponierte Impulsantworten einer drei- beziehungsweise vierfachen Konvolution sind.

Die Erstaufführung der Komposition "Verschiebungen" fand am 03.Juni 2023 im Showroom des Kunstverein Roter Keil in Graz im Rahmen der Finissage der Ausstellung "Böse Kunst" statt. Der Showroom ist ein rechteckiger Gallerieraum, der daher architektonisch die idealen Bedingungen für eine Aufführung bot. Da der Raum aber nicht für Konzerte und musikalische Aufführungen gedacht ist, bietet er aus akustischer Sicht nicht die idealen Bedingungen.



Abbildung 3: Aufstellung der Lautsprecher im Showroom des Roten Keil.

An der Veranstaltung nahmen ungefähr 50 Personen über den Abend verteilt teil. Ein von mir erstellter Feedbackbogen wurde von 16 Besucher*innen ausgefüllt. Der Feedbackbogen enthielt die folgenden zwei Fragen:

- Wie lange haben Sie ungefähr an der Aufführung teilgenommen?
 - < 10 Minuten
 - 10-30 Minuten
 - 30-60 Minuten
 - 60-120 Minuten
 - 120-180 Minuten
 - Gesamte Aufführung
- Vervollständigen Sie bitte den folgenden Satz:
In Erinnerung ist mir geblieben, ...

Von den 16 Personen gab eine Person an, weniger als 10 Minuten, sechs Personen 10-30 Minuten, eine Person 30-60 Minuten, fünf Personen 60-120

Minuten, eine Person 120-180 Minuten und 2 Personen an der gesamten Aufführung teilgenommen zu haben. Für mich als Performerin war die zeitlich unterschiedliche Teilnahme nicht ersichtlich. In meiner Wahrnehmung haben sich die Personen im Raum zwischen den Lautsprechern wenig geändert. Viel mehr fiel mir auf, dass die Besucher*innen ihre Position gewechselt haben.



Abbildung 4: Foto während der Aufführung am 03.06.2023.

Wie in Abbildung 3 und 4 ersichtlich, wurde für Besucher*innen zwischen den Lautsprechern ein Raum gestaltet, der sowohl Platz zum Sitzen als auch Liegen bot. Das Angebot, der Aufführung liegend zuzuhören, wurde von einigen Besucher*innen angenommen. Auf die Möglichkeit des Liegens haben zwei Personen im Feedbackbogen positiv hingewiesen. Die Besucher*innen haben während der Aufführung ihre Position geändert. Es gab Wechsel zwischen liegen und sitzen und einige Besucher*innen gingen auch im Raum umher. Unerwartet war für mich, dass einige Besucher*innen sich gezielt vor Lautsprecher gestellt haben, was mich in diesem Kontext einer Finissage an die Betrachtung eines Gemäldes erinnerte.

Zu Beginn der Aufführung war ich unsicher, ob die Lautstärke passend gewählt ist. Der Raum war eher hallig und ich wollte vermeiden, dass sich zu schnell eine zu hohe Lautstärke entwickelt. Unvermeidbar - und auch gewollt - führten Besucher*innen ihre Gespräche weiter. Daher war ich gefordert, eine Lautstärke zu finden, die einerseits meine Komposition hörbar machte, aber andererseits nicht die Gesprächslautstärke weiter erhöhte. Aus diesem Grund

war ich im ersten Moment, in dem sich eine Person direkt vor einen Lautsprecher stellte, verunsichert, ob die Klänge zu leise sind. Ich versuchte aber, beide Klangquellen (Lautsprecher und Umgebungsgeräusche) gleichwertig zu betrachten und dementsprechend auch die Lautstärke zu wählen. Eine Person hat mir das Feedback geschrieben, dass die Lautstärke perfekt gewählt war. Und auch in Gesprächen nach der Aufführung habe ich erfahren, dass die Lautstärke als ausgewogen und gut gewählt empfunden wurde.

Kompositorisch am Schwierigsten war für mich der Aspekt des Ambient Listening. Ich habe bemerkt, dass ich Umgebungsgeräusche wie Straßengeräusche und Passant*innen anders wahrnehme als Gespräche des Publikums. Beides ist aber meiner Meinung nach als gleichwertig zu betrachten. Ich selbst verwende Field Recordings von Gesprächen. Trotzdem fühlte ich mich im ersten Moment von Gesprächen im Raum abgelenkt, gemischt mit dem Gefühl, dass sich das zuhörende Publikum gestört fühlen könnte. An dieser Stelle der Aufführung kam mir sicherlich meine Erfahrung in Deep Listening zu Gute. Ich habe begonnen, meinen Fokus auf die Klänge der Komposition zu lenken und nach kurzer Zeit konnte ich die Gespräche des Publikums in die Komposition integrieren.

Aufgefallen ist mir aber auch, dass diese Umgebungsgeräusche einen Kontrollverlust bedeuten. Obwohl ich große Teile der Komposition improvisiere, habe ich trotzdem ein Gefühl der Kontrolle gegenüber meinem eigenen Spielen. Umgebungsgeräusche kann ich nicht beeinflussen. Ich kann nur versuchen, sie bestmöglich vorübergehen zu lassen oder zu integrieren.

4. Fazit

Die Erstaufführung der dreistündigen Fassung der Komposition "Verschiebungen" betrachte ich als Erfolg. Mein Grundgedanke dieser Komposition ist es, das Publikum zu einem Zuhören einzuladen. Diese Einladung hat das Publikum angenommen. Sowohl in Gesprächen nach der Aufführung als auch im Feedback wurde mir mitgeteilt, dass man in die

Komposition eintauchen konnte, man in tranceähnliche oder meditative Zustände gekommen ist, sich Gedanken zu Umgebungsgeräuschen und Aufnahmen gemacht hat und sich das Zuhören im Laufe der Komposition auch verändert hat.

Kompositorisch ist es mir gelungen, die für mich wichtigen Aspekte der im Kapitel 2 angesprochenen Zuhörstrategien umzusetzen und dadurch das Zuhören des Publikums anzuregen.

Ich betrachte die Komposition "Verschiebungen" als sehr flexible Komposition. Es ist ein Grundgerüst, das in der Aufführungsdauer, dem Aufführungsort und der Anzahl der Lautsprecher flexibel und anpassbar ist. Eine Dauer von drei Stunden empfinde ich momentan als maximale Aufführungsdauer. Nach drei Stunden hatte ich bis jetzt jedesmal das Gefühl, ich habe alles erzählt. Eine Aufführungsdauer bis zu 1,5 Stunden empfinde ich als passend in einem Konzert-Setting. Eine solche Aufführung, mit einer Aufführungsdauer von ungefähr einer Stunde und vier Lautsprechern, werde ich im Oktober aufführen. Inwieweit sich die Anzahl der Verzögerungsebenen bei einer kürzeren Aufführungsdauer ändert, ist momentan noch offen und bedarf einem neuen Experimentieren.

Bei einer weiteren Aufführung in Form einer performativen Installation kann auch die Aufstellung der Lautsprecher neu überdacht werden. Hier sind noch Möglichkeiten, wie das Aufstellen der Lautsprecher am Boden oder eine Aufstellung der Lautsprecher im Kreis, gegeben.

Das Komponieren der dreistündigen Fassung hat zu neuen Auseinandersetzungen und Fragen geführt. Wie verändert sich das Zuhören der Besucher*innen im Laufe einer längeren und sich langsam verändernden Komposition? Der Bereich zwischen Komposition und performativer Klanginstallation hat sich für mich durch die Komposition "Verschiebungen" zu einem neuen Spannungsfeld entwickelt, in das ich weiter eintauchen möchte.

5. Literaturverzeichnis

Baumgärtel, Tilman. 2016. *Schleifen: Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*. Berlin: Kulturverlag Kadmos Berlin.

Cage, John. 2009. "Happy New Ears." In *The Book of Music and Nature*. edited by Rothenberg, David; Ulvaeus, Marta, 25-29. 2nd edition. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Carlyle, Angus and Cathy Lane, ed. 2013. *On Listening*. Axminster, Devon: Uniformbooks.

Cox, Christoph and Daniel Warner, ed. 2017. *Audio Culture: Readings in modern music. Revised Edition*. New York, London, Dublin: Bloomsbury Academic.

Demers, Joanna. 2010. *Listening Through The Noise: The Aesthetics Of Experimental Electronic Music*. New York: Oxford University Press.

Eno, Brian. 2017. "Ambient Music." In *Audio Culture: Readings in modern music. Revised Edition*. edited by Cox, Christoph; Warner, Daniel, 109-112. New York, London, Dublin: Bloomsbury Academic.

Gallagher, Michael. 2013. "Some thoughts about listening." Accessed 13.04.2023. <https://www.michaelgallagher.co.uk/archives/1420>

Glover, Richard and Harrison, Bryn. 2013. *Overcoming form: reflections on immersive listening*. Huddersfield: University of Huddersfield press.

Gottschalk, Jenni. 2016. *Experimental Music Since 1970*. New York, London, Dublin: Bloomsbury Academic.

Kelly, Caleb. 2011. *Sound*. London: The MIT Press.

López, Francisco. 2009. "Blind Listening." In *The Book of Music and Nature*. edited by Rothenberg, David; Ulvaeus, Marta, 163-168. 2nd edition. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Oliveros, Pauline. 2005. *Deep Listening: A Composers' Sound Practice*. Bloomington IN: iUniverse.

Oliveros, Pauline. 1974. *Sonic Meditations*. Sharon, VT: Smith Publications

Oliveros, Pauline. 2010. *Sounding the Margins: Collected Writings 1992-2009*. Kingston, NY: Deep Listening Publications.

Rothenberg, David and Marta Ulvaeus, ed. 2009. *The Book of Music and Nature*. 2nd edition. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Ruschkowski, André. 2017. *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek.

Schaeffer, Pierre. 2017. "Acousmatics." In *Audio Culture: Readings in modern music. Revised Edition*. edited by Cox, Christoph; Warner, Daniel, 95-101. New York, London, Dublin: Bloomsbury Academic.

Schaffer, Pierre. 2012. *In Search of a Concrete Music*. Translated by North, Christine; Dack, John. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Schafer, R. Murray. 2009. "Music and the Soundscape." In *The Book of Music and Nature*. edited by Rothenberg, David; Ulvaeus, Marta, 58-68. 2nd edition. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Scott-Cumming, Daniel. 2017. "The Listening Artist: On Listening As An Artistic Practice Beyond Sound Art." PhD diss., University of the Arts London.

The Center for Deep Listening. 2021. Accessed 17.04.2023.
<https://www.deeplisting.rpi.edu/training/>

Thorpe, Suzanne. 2012. "Deep Listening: A Method Towards Focusing Consciousness in a Multi-Mediated Student Body." In *Anthology of Essays on Deep Listening*. edited by Buzarté, Monique; Bickley, Tom. Kingston, NY: Deep Listening Publications.

Ultra-Red. 2011. "Five Protocols for Organized Listening." Accessed 01.03.2023.
https://izk.tugraz.at/data/uploads/2017/03/02_five_protocols_for_organized_listening.pdf.

Willes, Christopher. 2016. "Bill Dietz. 8 Tutorial Diversions, 2009-2014." Accessed 01.03.2023.
<https://www.musicworks.ca/reviews/books/bill-dietz-8-tutorial-diversions-2009-2014>.

Westerkamp, Hildegard. 2009. "Speaking from Inside the Soundscape." In *The Book of Music and Nature*. edited by Rothenberg, David; Ulvaeus, Marta, 143-152. 2nd edition. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

6. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1	Seite 14
Abbildung 2	Seite 17
Abbildung 3	Seite 23
Abbildung 4	Seite 24