

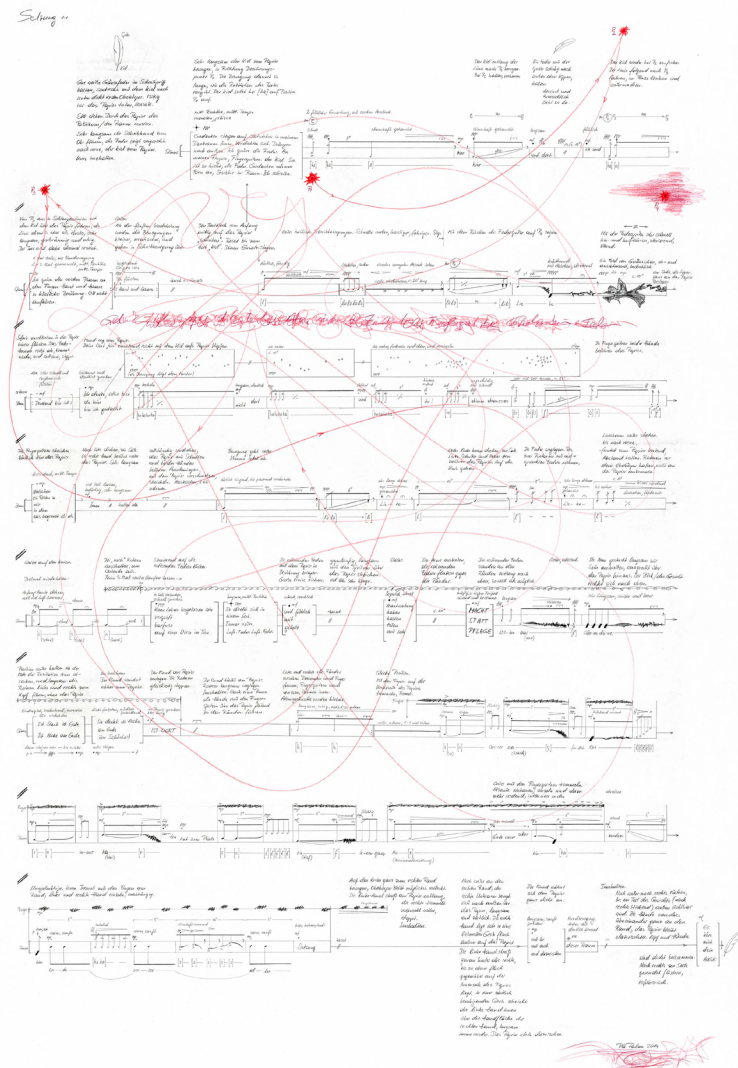
NOTATIONEN AUS ZORN AUTO-ETHNOGRAPHISCHE TEXTE ZU EINER PERFORMANCE ÜBER DEN DRITTEN RAUM

Die vorliegende Auto-Ethnographie entstand für eine Performance-Lecture an der Universität für angewandte Kunst Wien in der Reihe *Kunst – Forschung – Geschlecht* und verbindet praktische und theoretische Ebenen meiner Arbeit als Komponistin, Künstlerin, Performerin und Feministin. Als Angelpunkt dient meine Komposition und Installation *SETZUNG* (Abb. 1), die 2014 für eine singende Schauspielerin entstand.¹⁾ Im Original misst die Partitur 250 × 120 cm und ist semi-transparent; die Vokalistin stand bei der Aufführung dahinter.²⁾

ÜBER DAS HÖREN — Meine Arbeit als Komponistin verstehe ich als eine politische Handlung: Ich komponiere politisch, ich schreibe keine politischen Werke. Die Grundlage für meine Arbeit ist die Wahrnehmung des *Hörens*, die ich als Feministin im Folgenden neu positioniere und definiere: Der Hörraum ist dreidimensional und umgibt mich rundherum auf allen Seiten; der Hörsinn grenzt an den Tastsinn; weiters geht das Hören unter die Oberfläche in das Innere der Dinge und Phänomene. Diese Eigenschaften unterscheiden wesentlich die Hör-Wahrnehmung vom Sehen. Ich horche in das Innere meiner Umgebung ebenso wie in mein Inneres. Ich höre das Hintergrundrauschen der Gesellschaft, den systemischen Lärm im sozialen Unterbau meiner Umgebung. Als Frau habe ich früh gelernt, zwischen den Zeilen zu lesen und

1) Vgl. <http://piapalme.at/works/setzung-palme-2014/>.

2) Allerdings hing diese seitenverkehrt – die Vokalistin sollte ja davon lesen können.



// Abbildung 1
Ausschnitt aus dem Partiturscan
SETZUNG 1.1

hinter die Sprachstrukturen zu horchen. Ich horche in die Stille und lausche nach dem Ungesagten. Ich finde das als Künstlerin spannend und entdecke hier Material für meine Werke.

—— Wichtige Beiträge über das Hören kommen aus dem Bereich der elektronischen Musik, z.B. von Pierre Schaeffer, Pauline Oliveros und R. Murray Schafer. Pauline Oliveros bezeichnete ihre Praxis als Komponistin, Improvisierende und Hörende als *Deep Listening*. Sie ist vor kurzem gestorben; unter den zahlreichen weltweiten Reaktionen auf ihren Tod fiel mir ein Artikel in der *Huffington Post* auf, mit dem Titel *We Need Experimental Music To Teach Us How To Listen, Now More Than Ever*. Die Autorin Priscilla Frank fordert dazu auf, anderen offen zuzuhören, dies sei heute mehr denn je wichtig. „The ear hears, the brain listens, the body senses vibrations“, hat Oliveros 2015 erklärt (Frank 2016). Im Englischen ist der Unterschied zwischen *hearing* und *listening* sehr klar – im Zusammenhang von bewusstem Hören und Musik wird stets von *listening* gesprochen. Im Deutschen kann ich den Unterschied nicht einfach durch die Verben *hören* und *horchen* benennen; es scheint notwendig, den Kontext genau zu formulieren. Ich bleibe meist beim Wort Hören, das ich durch Zusätze verändere und umdeute.

—— Wichtig ist mir als Komponistin, dass der Denkvorgang ein stimmlicher Vorgang ist. Mein Denken ist hörbar, der Denkvorgang ein vokaler Prozess (Ihde 2007: 117). Linguisten haben auf die Verbindung von Sprache und Denken hingewiesen, der Zusammenhang mit dem Gehör ist aber markant und neu. Das interessiert mich als Horcherin: Ich kann mein Denken, meine geistige und bewusste innere Aktivität hören. Mein Bewusstsein ist Teil der Sonosphäre – diesen Begriff hat Pauline Oliveros wiederholt eingefordert, als einen Ausdruck für die Klangwelt, in der wir uns bewegen und die wir gestalten.

—— Genau diese Praxis als Hörende, die hinein und hinaus in gleicher Weise horcht und den eigenen Geist dabei mit einbezieht, definiere ich als feministisch. Feministisches Hören ist somit eine Form der Grundlagenforschung. Indem ich die Hör-Wahrnehmung von Grund auf untersuche, setze ich sie neu zusammen. Es ist eine inklusive Haltung und Praxis. Sie schließt das Rauschen im Untergrund und den Klang der Stille mit ein, sie hört das Unerhörte. Feministisches Hören ist aktiv und selbstbestimmt. Ich sehe die feministische Position weniger als ein festes Dogma, dem ich folge – vielmehr ist die feministische Haltung für mich eine Praxis, die sich aus vielen Einzelheiten, Entscheidungen und

Handlungen im Alltag (dazu gehört auch meine künstlerische Arbeit) zusammensetzt. Aus diesem Grund ist das Konzept einer Auto-Ethnographie zutreffend, um meine künstlerische Arbeit im Kontext der Gesellschaft, in der ich lebe, zu beschreiben.

— Feministisches Hören verbindet bewusst das Persönliche mit dem Politischen (d.h. meine Innenwelt mit der Umgebung und der mich umgebenden Gesellschaft). Ich erinnere an die amerikanische Second-Wave-Feministin Carol Hanisch, die den Satz „The personal is political“ 1969 prägte. Sie ermutigte Frauen dazu, ihren individuellen und persönlichen Blick auf die Welt zu werfen, diesen auszudrücken und dafür ein Vokabular zu entwickeln. Für mich als Komponistin ist eine neue Form des Hörens das Werkzeug, mit dem ich die Welt erforsche, um sie aus meiner Sicht zu re-komponieren.

— Oft wird der Hörvorgang als eine passive Form der Wahrnehmung beschrieben – wir können die Ohren nicht verschließen. Die aktuellen kognitiven Wissenschaften sind sich jedoch darüber einig, dass der Wahrnehmungsprozess ein aktiver und kreativer Vorgang ist. Der Hirnforscher und Neurowissenschaftler Eric Kandel bezeichnet die Wahrnehmung als einen Prozess, der die Außenwelt erschafft (Kandel 2014: 247) – und so ist es auch mit dem Gehör. Wichtig ist mir weiters ein Ansatz in der Neurowissenschaft, der feministische und queere Perspektiven berücksichtigt. In ihrem Buch *Gendered Neurocultures* bestätigen die Herausgeberinnen Sigrid Schmitz und Grit Höppner den Einfluss der Kultur und Gesellschaft auf die Wahrnehmung (Schmitz/Höppner 2014: 17). Das zeigt, wie wichtig es ist, das Hören aus einer feministischen Perspektive heraus neu zu definieren. Bestätigung für meinen Denkansatz finde ich in der feministischen Rhetorik (Glenn/Ratcliffe 2011; Stenberg 2013); sie fordert eine Aufwertung des Hörens und der Stille. Zuhören ist nicht bloß das passive Gegenüber zur Rede, sondern ein essentieller und kreativer Beitrag, der Inhalt und Form strukturiert. Stille und Hören tragen zur rhetorischen Komposition bei.

— Ich verdanke Denkanstöße für diesen Diskurs einem Gespräch mit den Filmemacherinnen Laura Mulvey und Constanze Ruhm, die ich 2016 in Wien im mumok anlässlich des Screenings *Feminismus und/im Kino* getroffen habe.³⁾ Ich habe dort die Frage gestellt, ob es im Film einen dem *Male Gaze* entsprechenden Term für die Komposition oder den Soundtrack geben könnte, ob also für den Sound Ähnliches gelten könnte wie auf der visuellen Ebene. Mulvey hat die Frage an mich als Komponistin zurückgegeben;

3)

Vgl. <https://www.mumok.at/de/events/laura-mulvey>.

es hat offenbar noch niemand darüber nachgedacht. Gibt es also so etwas wie ein *Male Ear*? Und wie wäre das Gegenüber, das *Female Ear*, beschaffen? Mit dem *Ohr* ist, wie erwähnt, an sich eine passive, aufnehmende Haltung verbunden – also eine traditionell weibliche Rolle in unserer Gesellschaft, nämlich die Position der Hingabe, der Resonanz. Ich bevorzuge einen Begriff, der eine aktive Haltung ausdrückt, da ich an einer feministischen Alternative interessiert bin. Es genügt nicht, patriarchale Formen des Gehörs aufzuzeigen. Ich arbeite an einer Rekonstruktion des Hörens, die meine Arbeit als Komponistin unterstützt, und spreche von *Feminist Listening* – feministischem Hören. Diese Form des Hörens erzeugt aktiv komponierend meine/jemandes Sonosphäre. Wichtig ist, dass die Bezeichnung eine Aktivität ausdrückt, denn so wird nicht eine fixe ‚Zentral-Perspektive‘ oder Position vorgegeben, sondern eine flexible, persönliche und zugleich politische Handlung definiert.

ZORN UND SEINE ROLLE IN MEINEM KOMPOSITIONSPROZESS

— Ich untersuche an dieser Stelle den Kompositionsvorgang, der in meinem geistigen Raum stattfindet. Es fällt mir nicht leicht, diesen intimen Prozess in Worte zu fassen. Ich habe einen inneren Horizont aus Stille gefunden, einen stillen Nukleus. Donald W. Winnicott hat diesen stillen Kern einer Persönlichkeit so charakterisiert: Das Innerste einer Person möchte unerreicht bleiben und ruht in seiner Einsamkeit (Winnicott 2005). Ich habe Folgendes beobachtet: Der Kompositionsvorgang beginnt damit, dass aus dem offenen Raum meiner Imagination ein Impuls aufsteigt. Gefärbt von einer Sehnsucht – oder vom Feuer des Zorns – nimmt der zunächst formlose Impuls klangliche Gestalt an. Die Klangform wird allmählich konkreter und gewinnt an Kontur.

— Gefühle spielen in dieser Phase der Formung und Festigung eine wichtige Rolle: Der Impulsgeber für meine künstlerischen Aktivitäten ist die Emotion des Zorns. Ich spüre und kenne diese emotionale Quelle seit meiner Kindheit; jetzt nährt sie meine Arbeit als Komponistin. Bei genauer Analyse entdecke ich in diesem Zorn das Verlangen, sich mit der Welt in Verbindung zu setzen – und zwar in einer sehr persönlichen, einzigartigen Weise, die tatsächlich aus dem Inneren heraus entsteht und weder durch vorherrschende gesellschaftliche Mechanismen deformiert wird noch durch Moden verschleiert ist. Zorn ist der Punkt, an dem meine feministische Haltung, meine persönliche Struktur und meine Arbeit als Komponistin zusammentreffen.

ZORN — Ich finde es interessant, dass ‚Zorn‘ das Anfangswort der *Ilias*⁴⁾ ist, eines der ältesten europäischen Werke für die Stimme:

⁴⁾
[https://de.wikipedia.org/wiki/Ilias,_1._Buch.](https://de.wikipedia.org/wiki/Ilias,_1._Buch)

„Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος ...“

„Den Zorn singe, o Göttin, des Peleiden Achilles“ – so beginnt, wörtlich übersetzt, Homers Werk. Die erste betonte Silbe – *μῆνιν*, ‚den Zorn‘ (Akkusativ) – eröffnet ein gesungenes Werk, ein Epos. Hier wird eine Frau aufgefordert, ihre Stimme zu erheben (wahrscheinlich die Göttin der Dichtkunst). Bemerkenswert ist, dass die Stimme – wörtlich – gebeten wird, *den Zorn* zu singen – nicht *über* den Zorn zu singen, sondern Zorn direkt mit der Stimme auszudrücken – die im Altgriechischen übliche Formulierung drückt eine starke Körperlichkeit aus.

— Die Rede ist von rasendem Zorn, der zu Krieg, Zerstörung und Leid führt; gemeint ist der Trojanische Krieg. Ich ziehe Parallelen zu den heute weltweit tobenden kriegerischen Konflikten. Der Begriff Zorn ist in den Medien vielfach präsent. Ich finde es wichtig, in einem weltweit geführten Diskurs über den Zorn meine Stimme als Komponistin und Frau zu erheben und eine persönliche Reflexion einzubringen.

— Zorn wird im homerischen Epos *singbar*; im Prozess der Komposition und Performance wird die Emotion ‚Zorn‘ ent-territorialisiert, de-konstruiert, rhythmisch zerstückelt, fragmentiert – Zorn wird durch den Kompositionsvorgang kultiviert und zivilisiert. Ohne seine innere Kraft zu verlieren, wird Zorn singbar, hörbar und für ein Publikum verständlich. Durch die Arbeit an und mit der Stimme werden neue Räume eröffnet. Mit dem Kulturphilosophen Byung-Chul Han bin ich der Meinung, dass epischer Zorn ein Handlungsmedium ist, das Zukunft schafft (Han 2014: 17). Als Komponistin schaffe ich Zukunft durch meine Arbeit, im Sinne einer feministischen Handlung.

— Die *Ilias* ist ein längeres komponiertes Werk, das mittels Stimme vor Zuhörenden realisiert wurde. Ich positioniere mich als heutige Komponistin in der Nachfolge der homerischen Tradition, und zwar vor allem als Feministin. Die *Ilias* wurzelt in einer Kultur des Sprechens, Singens und Zuhörens. Es ist eine Kultur der Live Performance, einer Kunstform, die eine Teilhabe voraussetzt. Mit dem Philosophen Jean-Luc Nancy verstehe ich diese Kunstform als eine körperliche Gemeinschaft von Performenden und dem Publikum (Nancy 2015: xl). Die Gemeinschaft/Community wird in der performativen Aktion gespiegelt, abgebildet, geformt und verstärkt.

— Seit Jahren liegt der Fokus meiner Arbeit auf der menschlichen Stimme, die ich als einen Nexus von Körper/Klang/Geist verstehe. Alle Aspekte verbinden sich zur einer körperlichen Präsenz, mit der ich arbeiten möchte. Eine Sängerin/ein Sänger interpretiert nicht, denn die Stimme ist kein Instrument, wie die Theorie des postdramatischen Theaters klarstellt (Lehmann 2015: 277). Oder, wie die Komponistin und Performerin Jennifer Walshe schreibt: „Ein Körper ist kein Klavier“ (Walshe 2016). Die Stimme als Präsenz exponiert sich selbst, anstatt ein Werk zu interpretieren. Eine Vokalistin exponiert sich als physische Gegenwart vor der Gemeinschaft/Community der Zuhörenden. Es ist mir als Komponistin und Performerin wichtig, diese direkte und körperliche Qualität zu erreichen. Für mich steht die Live Performance als Kunstform an erster Stelle.

DER DRITTE RAUM — An einem bestimmten Punkt im Kompositionsvorgang beginne ich, einen Klang, der sich in meiner Imagination geformt hat, zu notieren. Das kann per Computer oder mit Papier und Stift geschehen – in jedem Fall ist das der Punkt, an dem meine Vorstellung in die Außenwelt tritt und die Imagination die ‚reale‘ Welt trifft. Es ist ein entscheidender Übergang, obwohl er mir im Fluss des Arbeitens meist nicht speziell auffällt.

— Ab diesem Moment der Berührung mit der ‚realen‘ Welt beginnt eine Phase des Forschens, Experimentierens und Probierens. Ich trete jetzt mit PerformerInnen in Austausch, halte Proben ab oder übe selbst. Ich arbeite mit Instrumenten, mit Objekten, Materialien – ich liebe etwa Papier als Werkstoff; es können auch Pflanzenteile oder organische Materialien an meiner Recherche beteiligt sein, oder der (eigene) Körper, Bewegungen. Ich brauche die haptische Auseinandersetzung mit der Welt und ihren Objekten für meine Praxis. In dieser Phase findet die Notation eines Werkes statt, die Verschriftlichung, die für mich und/oder andere lesbar sein soll. Ich notiere je nach Werk für Stimmen, Instrumente, Elektronik, ich notiere Bewegungen und Positionen im Raum.

— Diese Phase ist intensiv, privat und öffentlich zugleich – eine räumlich und zeitlich verlängerte Werkbank meiner Imagination. Ich nenne diese Phase den *Dritten Raum* – ein Zwischenstadium, eine zwischengeschaltete Zone, die sich von mir zur Außenwelt spannt. Ich beziehe mich hier auf Donald W. Winnicott und seine Studien (wie etwa *Playing and Reality*, 1971). Winnicott postuliert, dass es zwischen dem, was wir als unseren Persönlichkeitsraum

definieren, und dem, was psychologisch als ‚Außenwelt‘ gilt, noch eine dritte Zone gibt. Dieser Raum ist weder unser persönliches Territorium, noch gehört er zu anderen; er steht nach beiden Seiten offen und ermöglicht Austausch mit den Mitmenschen. Winnicott hat seine Erkenntnisse zunächst durch Beobachtungen an Kindern gesammelt (Stichwort: Kuscheldecke, Spielobjekte) und später verallgemeinert. Winnicott kam zum Schluss, dass in einer Gesellschaft kultureller und künstlerischer Austausch in einem Dritten Raum stattfindet, der von dieser Gemeinschaft definiert und benützt wird. In diesem Raum finden Lernprozesse statt, hier finden Austausch und Kreativität ihren Platz. Der Dritte Raum und die Objekte darin müssen laufend mit der Umgebung ausverhandelt werden. Es gibt eine Reihe von KünstlerInnen, die sich mit Winnicotts Theorien auseinandersetzen. Ich erwähne hier etwa den britischen Musikschaftern und Theoretiker David Toop, der in seinem Buch *Into the Maelstrom: Music, Improvisation and the Dream of Freedom* (Toop 2016) beobachtet, wie Improvisation in einem Dritten Raum zwischen den Spielenden und den Zuhörern entsteht.

— Als Performerin verstehe ich mein Instrument als einen Zwischenkörper. Es ist nicht Teil meiner psychologischen Person, aber es gehört in gewisser Weise zu mir: Ich nehme es als eine Fortsetzung meines Körpers wahr, wenn ich spiele. Die Grenzen zwischen meinen Fingerkuppen und den Klappen des Instruments verschwinden; als Performerin wachsen mir Metallfinger. Auf der anderen Seite können ZuhörerInnen das Instrument wahrnehmen (sehen, hören, berühren) und auf persönliche Weise interpretieren und dekodieren.

— Das Ende der Zwischenphase ist mit der Aufführung des Werkes erreicht. Meinem Verständnis nach wird die Komposition bei der Aufführung gänzlich den Zuhörenden übergeben. Die Rezeption des Werkes findet auf persönliche Art statt, meine Musik wird durch einen individuellen Hörvorgang von den Zuhörenden neu geschaffen, re-komponiert und dekodiert. An diesem Punkt tritt ein Werk aus dem Dritten Raum hinaus.

PARTITUR UND AUFFÜHRUNGSPRAXIS: EINE UMKEHRUNG

— Die Partitur-Membran *SETZUNG* bildet einen Dritten Raum zwischen der Performerin und den ZuschauerInnen. Sie macht den Vorgang der Notation sichtbar und repräsentiert als dauerhaftes Objekt die vorübergehende Zwischenphase. Das Objekt exponiert mich als Komponistin und stellt persönliche Gedankengänge zur Schau.

—— Üblicherweise ist bei einer musikalischen Aufführung mit einer Sängerin die Interpretin zentral auf der Bühne sichtbar; die visuelle Komponente hat einen hohen Stellenwert, besonders bei Vokalistinnen. Das ist quer durch alle Genres der Musik zu beobachten; bei unterschiedlicher Ästhetik ist der Stellenwert der Frau als Performerin ähnlich. Ich beobachte häufig traditionelle, von einer maskulinistischen Sichtweise geprägte Muster, egal wie fortschrittlich sich das musikalische Genre gibt. Im Gegensatz dazu ist die Komposition in Form der Partitur unsichtbar auf dem Notenständer platziert (wenn überhaupt von Noten gelesen wird). Speziell in der Neuen Musik entsteht auf diese Weise ein Nimbus des Geheimnisvollen rund um die Notation eines Werkes. Die Arbeit der Komposition tritt in den Hintergrund, wird womöglich sogar degradiert.

—— Mit meiner Installation *SETZUNG* durchbreche ich diese Strukturen: Die Performerin agiert visuell im Hintergrund; hörbar ist sie hingegen sehr wohl. Auf der anderen Seite rücke ich die Partitur sichtbar in den Vordergrund; ich thematisiere damit den Vorgang der Komposition und der Niederschrift als künstlerischen Prozess. Meine Installation fußt auf meinem Wunsch, als Komponistin über meine Werke wahrgenommen zu werden. Ich möchte als Künstlerin nicht nach meinem Aussehen beurteilt werden oder nach meinem Alter, Geschlecht etc., sondern ich möchte mein Werk im Vordergrund sehen.⁵⁾ Meiner Erfahrung nach ist das keineswegs selbstverständlich; ich beobachte, dass das Musikbusiness auch in der neuen Musik KomponistInnen sehr wohl auch nach äußeren Kriterien beurteilt, im Gleichklang mit den entsprechenden Medien.

—— Den Vorgang der Notation erlebe ich als Komponistin als einen intensiven, vielschichtigen Prozess, der letztlich dazu dient, eine Performerin zu aktivieren. Notation ist ein Vorgang, der eine Komposition aus der Imagination heraus in eine zweidimensionale visuelle Ebene kartographiert. Dieser Prozess des Schreibens wirkt auf das Werk zurück: Die Komposition verändert sich während der Notation.

—— Es war mir bei *SETZUNG* ein Anliegen, ein Zeichen des Widerstands gegen die Folgen der Digitalisierung der Notation zu setzen. Notationsprogramme am Computer ersetzen zunehmend die Notation per Hand: Im Zuge dessen werden nicht nur die Notation und der Notenausdruck vereinfacht und standardisiert; es werden immer mehr Teile des Kompositionsprozesses selbst vorprogrammiert und automatisiert. Programme greifen über die

5)

Die mexikanische Dichterin Sor Juana Inés de la Cruz (1651–1695) hat ebenfalls in ihren Schriften argumentiert, man möge ihre Werke als solche beurteilen, unabhängig von ihrer Person als Autorin – eine für das Barock bahnbrechende feministische Argumentationslinie (Trueblood 1988: 21).

Notation in ganz spezifischer Weise in ästhetische Prozesse ein und übernehmen kompositorische Entscheidungen – leider vielfach gegen meinen Willen als Komponistin, was ich als hinderlich und störend erlebe. Es war die Wut über diese Bevormundung, die mich auf die Idee zu dieser Partitur gebracht hat. Durch handschriftliche Ästhetik, Größe und Beschaffenheit signalisiert meine Partitur eine Gegenposition zur Automatisierung und Standardisierung des Kompositionsvorganges.

KÜNSTLERISCHER EINWURF — Der folgende Text ist entnommen aus *SETZUNG*; die letzte Zeile zitiert Poem XXI [„Óyeme con los ojos“] von Sor Juana Inéz de la Cruz (de la Cruz 1996: 74f.):

~~Gedanken steigen auf. Entstehen in meinem Denkraum. Verdichten sich. Drängen nach außen.
Ich spüre die Feder. An meinen Fingern, Fingerspitzen: der Kiel. Sie ist so leicht, die Feder.
Gedanken nehmen Form an, Struktur im Raum. Ich schreibe.~~

hier
und

dort

ich denke also bist du hier
bin ich gedacht

nicht dort
ich und

IHR

drinnen draußen
zwischen

ein Fühlen in mir
in dem
was begrenzt ist als

INNEN

und fröhlich

mit
geteilt

Verantwortung
haben halten teilen
mit sein

MACHT STATT PFLEGE

aus-
einander Setzung

Ende
unser aller

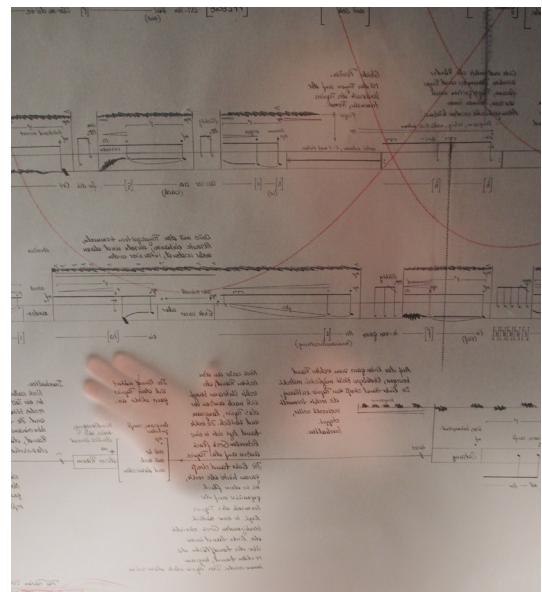
mit ihr
mit euch
und dazwischen
dieser Raum

„es höre mich dein AUGE“

DIE KÜNSTLERIN DE LA CRUZ: ÜBER DAS SCHREIBEN UND NOTIEREN

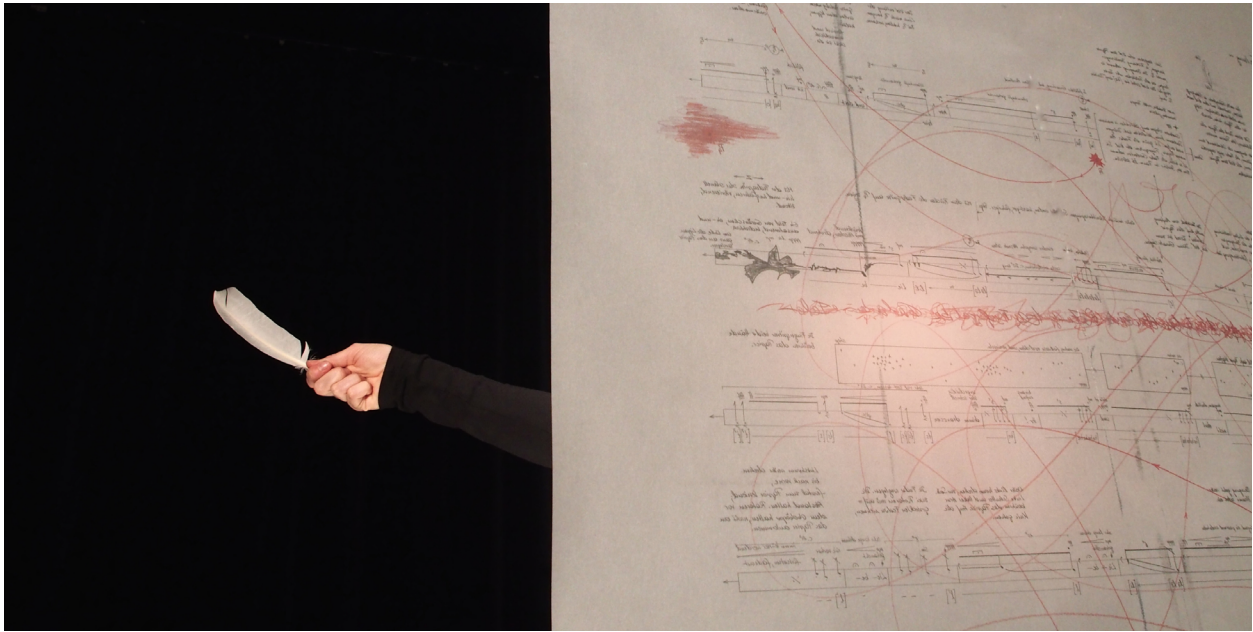
Die Partitur-Installation wirkt bei einer Aufführung wie ein halbdurchsichtiger Schleier. Dieser Effekt wird durch geeignete Beleuchtung verstärkt (**Abb. 2 und 3**). Mein Konzept bezieht sich auf die Autorin und Forscherin Sor Juana Inés de la Cruz. Die im Mexiko der Barockzeit lebende junge Frau wollte Wissenschaftlerin und Künstlerin werden; sie sah ihre einzige Chance darin, als Nonne zu leben – den Schleier zu nehmen. Nach ihrem Eintritt ins Kloster hat sie die Abtei zeitlebens nicht mehr verlassen; ihre Werke wurden hingegen weltweit publiziert. Sie stand schriftlich im Austausch mit DenkerInnen in der gesamten (damaligen) Welt. Bei meiner Arbeit ist das ebenso: Wenn ich komponiere, bin ich allein. Die Partitur ist Bindeglied zur Aufführung. Über das notierte Werk kann eine Interpretin meine Musik für andere zu Gehör bringen.

Der Nobelpreisträger Octavio Paz beschrieb in *Sor Juana Inés de la Cruz oder Die Fallstricke des Glaubens* (1994), wie es der Autorin gelingt, mit ihrem Leben und Werk immer wieder die



// **Abbildung 2**

Die Vokalistin Michaela Schausberger hinter der Partitur bei der Uraufführung 2014 (Foto: Pia Palme).



starren Regeln der Gesellschaft zu durchbrechen. Im Zusammenhang mit de la Cruz kann meine Partitur auch als Anspielung auf die Klostermauern, ihren Rückzug aus der Gesellschaft und den Schleier gedeutet werden. Am Ende des Stückes zitiere ich eine Zeile aus dem Gedicht Nr. XXI: „Óyeme con los ojos“ („Es höre mich dein Auge“ – de la Cruz 1996: 75). Dieses Paradox illustriert sehr treffend die Diskussion über das Zusammenspiel von Sehen und Hören, um das es bei meinem Werk geht. ‚Mit den Augen hören‘ ist als Referenz auf die vokalen Eigenschaften des Denkvorganges zu verstehen: Ein Text, Gedicht oder Brief wird beim Lesen innerlich gehört.

— Ich habe Notenzeilen und Texte für die Stimme in schwarzer Farbe notiert; Regieanweisungen und Bewegungen sind ganz oben im jeweiligen System festgehalten. Die roten Linien, die schwarze Schrift überlagernd, bestimmen Bewegungsabläufe: Diese Linien sind von der Performerin mit einer Gänsefeder nachzufahren. Die roten Linien spielen auf das Design von Schnittmustern für Handarbeiten und Schneiderarbeiten an. Die Überlagerung von verschiedenfarbigen Liniensystemen ist bei Musterbögen üblich; auch die Parallele zu Handarbeiten, herkömmlicherweise eine Domäne von Frauen, ist beabsichtigt. Als Mädchen habe ich Zeit mit Handarbeiten verbracht. Sor Juana hat sich durch den Eintritt ins Kloster vom Zwang zu Handarbeiten distanziert. Die Notation auf der Partitur muss gut lesbar sein. Gegen die Mitte des Stückes geht die Performerin in die Knie – Sor Juana musste sich gegen Ende ihres Lebens vor den Autoritäten der Kirche beugen (Paz 1994: 668). Sie

// **Abbildung 3**
Die Vokalistin Michaela Schausberger hinter der Partitur bei der Uraufführung 2014 (Foto: Pia Palme).

wurde gezwungen, der Kunst und Wissenschaft zu entsagen, und starb wenig später als Pflegerin im Laufe einer Epidemie.

— Auf zeitgenössischen Gemälden ist de la Cruz mit einer Feder in der Hand portraitiert – ein Symbol für Wissenschaft und Literatur. Eine gezeichnete Feder findet sich auch auf meiner Partitur.

TEXT — Der Text, den ich für das Werk geschrieben habe, verbindet mehrere Ebenen der Reflexion. Einerseits betrachte ich den kreativen Vorgang beim Schreiben aus der Sicht von Sor Juana; andererseits schreibe ich persönliche Betrachtungen über feministische Inhalte hinein. Eine Schlüsselstelle im Stück ergibt sich bei der Rezitation der Worte „MACHT STATT PFLEGE“. Hier kniet die Performerin und streckt beide Arme zu den Seiten aus, mit rotierenden Federn (auf elektrische Milchschaumer aufgepflanzt) in den Händen.

— Text ist in meinen Werken wichtig; ich betrachte Körper, Geist und Klang als essentielle Bestandteile der Stimme. Bewusstsein und *mind* (ich ziehe dem schwergewichtigen deutschen Wort ‚Geist‘ das englische Wort *mind* vor) sind grundlegende Komponenten meiner Arbeit, die ich in Texten verorte. Es geht mir ebenso um Gesprochenes, um Sprache als ein Klangereignis, nicht immer um Textverständlichkeit. Beim Kompositionsvorgang dekonstruiere ich die Texte oft zur Unkenntlichkeit und zerpflücke sie in kleinste Fetzen, Partikel, Phoneme. Ich schreibe Texte zum Teil parallel zum Kompositionsvorgang, zum Teil unabhängig davon. Text ist für mich eine weitere Möglichkeit, einen Dritten Raum aufzuspannen. Das Schreiben von Texten hilft mir, den kompositorischen Prozess in Gang zu halten. Ich kann schreibend Aspekte in diesem Vorgang erfassen, die ich anders nicht bearbeiten kann. Das Schreiben ist eine Erweiterung meiner künstlerischen Praxis. Den Impuls, mir die Technik des Schreibens anzueignen, verdanke ich der Komponistin, Filmemacherin und Theoretikerin Trinh T. Minh-ha und ihrem Buch *Woman, Native, Other. Postkolonialität und Feminismus schreiben* (Minh-ha 1989).

DER SCHLEIER ALS ZWISCHENOBJEKT — Anhand der Theorien von Winnicott und gestützt auf meine Erfahrungen als Komponistin untersuche ich das Thema ‚Verschleierung‘. Mir fällt auf, dass ich in meiner Arbeit oft Zwischenelemente einsetze, um Dinge visuell oder hörbar in den Vordergrund oder Hintergrund zu rücken. Ich verwende in *SETZUNG* eine Partitur-Membran, um die Rezeption einer Live Performance zu verschieben und neu zu komponieren. Techniken der Verschleierung oder Maskierung

machen es bei diesem Werk möglich, die Wahrnehmung der Zuhörenden zu gestalten. Das Zwischenobjekt wird in diesem Fall aufgeladen mit Bedeutung, es wird zum Inhalt der künstlerischen Arbeit. Das Arbeiten mit dem Objekt hat andererseits den künstlerischen Prozess beeinflusst.

— Wenn ich im Alltag in Wien über das Thema Verschleierung nachdenke und mir dabei das muslimische Kopftuch in den Sinn kommt, merke ich, dass Ähnliches wie eben beschrieben in der Auseinandersetzung mit dem Kopftuch als einem Objekt passiert: Das muslimische Kopftuch rückt Dinge in den Hintergrund und andere in den Vordergrund, es verändert die Wahrnehmung. Vermutlich ist dies nicht nur von außen, sondern auch von innen so (betrifft also die Person, die es trägt). Das Objekt wird mit Bedeutung aufgeladen, und es beeinflusst den Prozess der Interaktion. Ich habe in den Jahren 2012–2014 insgesamt zwei Monate als Komponistin in Teheran gelebt und bin mit den relativ strengen Bekleidungsvorschriften in der Islamischen Republik Iran am eigenen Körper vertraut. Die interessanteste Erfahrung war dabei, dass mich im Alltag die Wahrung dieser Vorschriften ständig beschäftigt hat – was nur teilweise damit zusammenhing, dass sie für mich ungewohnt waren. Vielmehr scheint das in der Natur der Sache zu liegen: Wenn ich mich nach bestimmten Regeln sorgfältig kleide, wende ich dafür Zeit auf. Im Bewusstsein, in der Öffentlichkeit mit dieser Kleidung beobachtet zu werden, achte ich auf den Sitz der Kleidung. Das ist bei westlicher Mode und genauem Styling genauso der Fall, oder auch bei der Ordenskleidung einer buddhistischen Nonne. Will ich das als Frau? Als Mensch? Mache ich das freiwillig oder ist mir das aufgezwungen? Macht die Einstellung einen Unterschied? In beiden Fällen (bei Mode oder religiös bestimmter Kleidung) könnte die grundsätzliche Wahrnehmung der Kleidung am Körper ähnlich ablaufen: Ich trage ein Zwischenobjekt, das nicht nur zu mir selbst gehört, sondern auf subtile Weise auch von der Umwelt mitgestaltet wird.

— Im übertragenen Sinn denke ich, dass wir als Zivilgesellschaft einen Dritten Raum nach Winnicott teilen. Wir bewegen uns als Gesellschaft kulturell in einer intermediären Zone. Was passiert, wenn ein Teil der Gemeinschaft neue Objekte oder Regeln in diesen Dritten Raum einbringt? Ich finde es interessant, statt der unscharfen, überstrapazierten und für mich unsäglichen Diskussion über einen ‚Wertekanon‘ einen kollektiven Dritten Raum zu diskutieren, den wir als Gesellschaft formen. Hier finden Lernprozesse statt, hier wird gestritten, Neues erforscht und kreativ ausverhandelt.

6)

Nachzulesen auf ihrer Webseite unter <http://trinhminh-ha.squarespace.com/when-the-eye-frames-red/>.

—— Abschließend zitiere ich Trinh T. Minh-ha, die 2012 in einem Interview⁶⁾ argumentiert hat: „The spaces between image, sound and text remain spaces of generative multiplicity, in which the function of each is not to serve nor to rule over the other, but to expose, in their tight interactions, each other’s limit.“

// **Abbildungsnachweis**

Abb. 1–3: Pia Palme

// **Literatur**

- de la Cruz, Juana Inés (1996): Poem XXI. In: Adam, A. P. A. (Hg.), *Es höre mich dein Auge. Lyrik, Theater, Prosa*. Frankfurt am Main, Verlag Neue Kritik, S. 74–75 [1692]
- Frank, Priscilla (2016): *We Need Experimental Music To Teach Us How To Listen, Now More Than Ever*. In memory of avant-garde electronic composer Pauline Oliveros. http://www.huffingtonpost.com/entry/pauline-oliveros-deep-listening_us_583c4797e4b000af95eee137?section=us_arts (6.9.2017)
- Glenn, C. / Ratcliffe, K. (Hg.) (2011): *Silence and Listening as Rhetorical Arts*. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press. <http://www.ebrary.com> (7.11.2016)
- Han, Byung-Chul (2014): *Im Schwarm. Ansichten des Digitalen*. Berlin, Matthes & Seitz (2. Aufl.)
- Hanisch, Carol (2009): *The Personal is Political*. <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html> [1969]
- Ihde, Don (2007): *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. Albany, State University of New York Press (2. Aufl.)
- Kandel, Eric (2014): *Das Zeitalter der Erkenntnis*. München, Pantheon Verlag
- Lehmann, Hans-Thies (2015): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren (6. Aufl.)
- Mulvey, Laura (2016): *Feminismus und/im Kino. Screening at mumok kino, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien* (21.4.2016)
- Nancy, Jean-Luc (2015): Preface. In: Connor, P. (Hg.), *The Inoperative Community* (9. Ausg.). Minneapolis, University of Minnesota Press, S. xxxvi–xli
- Oliveros, Pauline (1993): Cues. *The Musical Quarterly*, vol. 77, 3, S. 373–383. <http://www.jstor.org/stable/742385> (4.12.2014)
- Dies. (2005): *Deep Listening: A Composer’s Sound Practice*. New York, iUniverse
- Dies. (2011): Auralizing in the Sonosphere: A Vocabulary for Inner Sound and Sounding. In: Sage Publications, *Journal of Visual Culture* 2011, vol. 10, 2, S. 162–168. <http://vcu.sagepub.com/content/10/2/162> (4.12.2014)
- Palme, Pia (2015): *Drawing on paper, from mind to voice*. In: Pocknee, D. / Flanagan, B. / Braxton, Sh. (Hg.), *CeReNeM Journal Issue 5*. http://cerenem.ricercata.org/articles/drawing_on_paper/page01.html (4.12.2014)
- Paz, Octavio (1994): *Sor Juana Inés de la Cruz oder Die Fallstricke des Glaubens*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag [1982]
- Ruschowski, André (2010): *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*. Stuttgart, Reclams Universal Bibliothek (2. Aufl.)
- Schafer, Raymond Murray (1994): *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Destiny Books [1977]
- Schmitz, Sigrd / Höppner, Grit (Hg.) (2014): *Gendered Neurocultures. Feminist and Queer Perspectives on Current Brain Disorders*. Wien, Zaglossus
- Stenberg, Shari J. (2013): *Lenses on Composition Studies: Composition Studies Through a Feminist Lens*. Anderson/US, Parlor Press. <http://www.ebrary.com> (7.11.2016)
- Toop, David (2016): *Into the Maelstrom: Music, Improvisation and the Dream of Freedom*. New York, Bloomsbury Academic
- Trinh, Minh-ha (1989): *Woman, Native, Other. Postkolonialität und Feminismus schreiben*. Wien, Turia und Kant
- Dies. (2012): *When the Eye Frames Red. Interview with Akira Mizuta Lippit*. <http://trinhminh-ha.squarespace.com/when-the-eye-frames-red/> (7.11.2016)
- Trueblood, Alan S. (1988): *A Sor Juana Anthology*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press

Walshe, Jennifer (2016): Ein Körper ist kein Klavier. Editorial zur Diskussion über die „Neue Disziplin“. In: Dies. (Hg.), Die Neue Disziplin, MusikTexte 149. http://musiktexte.de/WebRoot/Store22/Shops/dc91cfee-4fdc-41fe-82da-0c2b88528c1e/MediaGallery/editorial_149.pdf (7.11.2016)

Winnicott, Donald W. (2005): *Playing and Reality*. London, Routledge Classics [1971]

// Angaben zur Autorin

Pia Palme, Dr., geboren 1957, ist Komponistin, Performerin und Theoretikerin. Sie lebt und arbeitet in Wien und ist vielfältig tätig als Künstlerin, Experimentalistin, sie arbeitet mit Installationen und Video, improvisiert, schreibt Texte, lehrt und kuratiert. In ihren stets räumlich gedachten Kompositionen rückt sie immer wieder die menschliche Stimme und deren verletzte Körperlichkeit in den Vordergrund. 2017 promovierte sie zum Doctor of Philosophy an der University of Huddersfield mit ihrer künstlerischen Forschungsarbeit *The Noise of Mind: A Feminist Practice in Composition*. In ihren Auftritten als (Solo)Performerin verbindet Pia Palme ihre Arbeitsbereiche als Komponistin, Theoretikerin, Musikerin und Künstlerin. Sie entwickelt derzeit das interdisziplinäre Format der Performance-Lecture durch Storytelling weiter, so etwa am ZKM Karlsruhe, an der Harvard University, Universität für angewandte Kunst Wien, KUG Graz, Porgy & Bess Wien, University of Huddersfield, Goldsmiths University London. Nach zahlreichen Auszeichnungen und Förderungen erhielt sie 2017 das Staatsstipendium für Komposition der Republik Österreich.

Website: piapalme.at

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maike Christadler / Hildegard Frübis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

