

VOICES!

Die Zeitung zum Stimmenfestival. Mai 1992 Innsbruck

UTOPIA Programmzeitung. Sondernummer 6a. Verlagspostamt 6020 Innsbruck. P. b. b.



Editorial

Dem "Alttagstrott" entziehen - das mag wohl auch ein Grund sein weshalb es dieses Festival gibt. Ein Festival - Organisation und Durchführung - ist immer wieder etwas Besonderes, etwas Spannendes. Festival klingt allerdings nach Spektakel. Das wollten wir nicht. Wir suchen nicht die Menge, sondern die Qualität. Wir suchten nach Inhalten - und so kamen wir auf die Stimme. Der Stimme als Instrument, das jeder mit sich herumträgt, mit dem sich jeder Mensch artikuliert, ist daher dieses Festival VOICES! gewidmet.

Wir machten uns auf die Suche nach Stimmen - und fanden ein weltweit einzigartig breites Spektrum. Das Festival VOICES! kann daher nur eine kleine Auswahl sein. Vollständigkeit ist unmöglich. Wir entschuldigen uns bei allen, die nicht vorkommen, aber dennoch vorkommen sollten. Das Festival VOICES! 1992 ist vielleicht und hoffentlich nur ein Anfang. Bei Erfolg wollen wir es wiederholen, im nächsten Jahr, und fürchten uns schon jetzt davor, daß es zu jener Regelmäßigkeit kommen könnte, die es schon wieder fad macht, die schon wieder Alltag heißt.

Ein Grundgedanke bei der Auswahl der Künstler, die wir zum Festival eingeladen haben, ist Gegensätze aufzuzeigen und zueinanderzuführen. So treffen traditionelle Gesänge - etwa die russischen Lieder des Dmitri Pokrovski Ensembles aus Moskau - auf experimentelle Stimmeinsätze. Die Stimme aus der Popmusik (Catherine Jauniaux sei hier erwähnt) ist ebenso zu hören wie neue, meditative Gesänge wie die des Obertonchores aus Düsseldorf. Die Stimme als Form der politischen Artikulation präsentieren Phil Minton aus London und Diamanda Galas aus San Francisco, den Weg vom Traditionellen zum Zeitgenössischen zeigt die mongolische Oberton Sängerin Sainkho Namchylak auf. Neue Stimmetechniken, an sich selbst erfahren und selbst erlernt, sind von Fatima Miranda aus Spanien zu hören, und die neue große Stimme des europäischen Jazzgesangs verkörpert laut internationalen Kritikern die Holländerin Greetje Bijma. Um auch heimische Stimmen zum Erklingen zu bringen und diese in internationale Ebenen zu heben, haben wir uns entschlossen, den Chor Octopus Vocalis aus Innsbruck mit dem amerikanischen Avantgardisten David Moss zusammenzubringen und an diese ein Auftragswerk zu vergeben, das beim Festival uraufgeführt wird. Ebenfalls aus Innsbruck kommt die Sängerin Elisabeth Schimana, die die Stimme zur künstlerischen Installation weiterführt.

Wichtig war und ist es uns, daß die Künstler möglichst während der vier Festival-Tage in Innsbruck bleiben, sich kennenlernen und sich gegenseitig befruchten. Apropos "befruchten": das Publikum soll nicht nur (möglichst zahlreich, wie wir uns wünschen) hingehen und zuhören, sondern wir bieten auch die Möglichkeit des Mitmachens: Workshops mit Catherine Jauniaux und Mitgliedern des Dmitri Pokrovski Ensembles sind angeboten. Wir wünschen uns Eigendynamik - VOICES! soll bewegen, anregen - es soll durch die Stimme Stimmung aufkommen.

Christine Margreiter
Christoph Moser

Programmübersicht:

Donnerstag, 14. Mai 1992

Sainkho Namchylak (Mongolei)
Vibraslaps
Catherine Jauniaux (New York) & Ikue Mori (Tokio)
Utopia, Beginn: 20 Uhr

Freitag, 15. Mai 1992

Dmitri Pokrovsky Ensemble (Russland)
Alter Konservatoriumssaal, Beginn: 20 Uhr

Samstag, 16. Mai 1992

David Moss (New York/Berlin)
Octopus Vocalis (Innsbruck)
Phil Minton (London), Greetje Bijma (Amsterdam)
Fatima Miranda (Madrid)
Utopia, Beginn: 20 Uhr

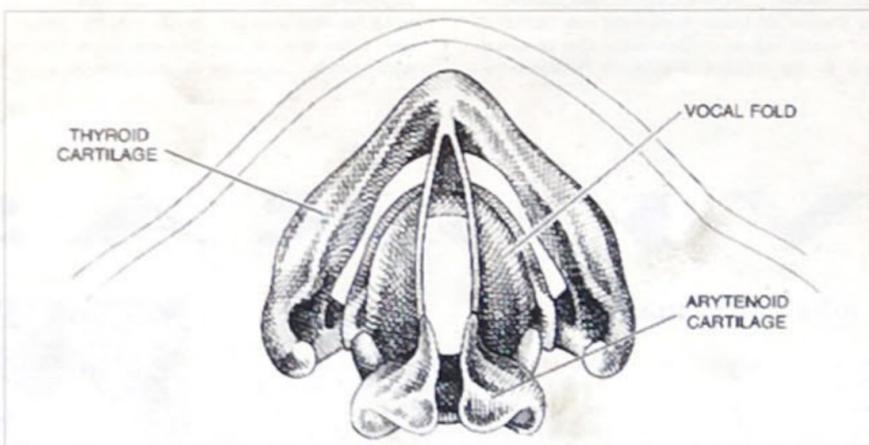
Sonntag, 17. Mai 1992

VOICES! - Die Gala der Stimme
Diamanda Galas (San Francisco), Obertonchor Düsseldorf,
Elisabeth Schimana (Innsbruck/Wien) u. a.,
Utopia, Beginn: 18 Uhr

Das Organ

Die beiden Lungenflügel, Larynx (Kehlkopf), Pharynx (Rachen), Mund und Nase dienen alle zusammen der Stimmbildung (zu sehen im Längsschnitt oben). Der Larynx stellt sich als kurze Röhre dar, an deren unterem Ende sich zwei Schleimhautfalten befinden, die Stimmbänder. Der Larynx öffnet sich zum Pharynx hin; seine Öffnung wird während des Schluckvorganges durch die Epiglottis (Kehldackel) geschützt. Kehlkopf, Rachen und Mund (bei nasalen Lauten natürlich auch die Nase) bilden den Stimmbildungstrakt. Dieser Resonanzraum, der den Klang der Vokale bestimmt, wird durch Positionsänderungen der Lippen, des Unterkiefers, der Zunge und der Zungenspitze sowie des Kehlkopfs determiniert. Die Stimmbänder (hier unten im Querschnitt zu sehen), öffnen sich beim Atmen und werden zur Klangerzeugung durch die drehbaren Stellknorpel geschlossen.

Aus: Johann Sundberg "The Physics of Music"



VOICES! WORKSHOPS

Das Festival VOICES! ist nicht bloß ein Festival zum Konsumieren. Deshalb werden auch Workshops angeboten.

14. Mai

Russische Lieder und Vokaltechniken mit Mitgliedern des Dmitri Pokrovsky Ensembles.

15. Mai

Vokale Improvisation mit Catherine Jauniaux

Die Workshops finden im Zentrum 107, Innsbruck, Innstraße 107 statt. Beginn: 14 Uhr. Kostenbeitrag: öS 500,- pro Person.

Voices! im Radio

Der ORF zeichnet die Auftritte von Vibraslaps sowie von David Moss und Octopus Vocalis auf. Die Sendetermine werden noch bekanntgegeben. Auch der Ungarische Rundfunk hat sein Interesse an den Aufnahmen angemeldet.

UTOPIA

VOICES! ist eine Veranstaltung des Kulturzentrum Utopia,
Tschamlerstr. 3, A-6020 Innsbruck
Tel. 0512/588587 Fax: 0512/563427

VOICES! EIN GRUSSWORT

"Voices!" lautet lapidar der Titel des vom 14. bis 17. Mai 1992 in Innsbruck stattfindenden Stimmenfestivals. Weniger auf die Menge, weit mehr auf die Vielfalt verweist der Plural: Die schier unbegrenzte Ausdruckspalette ist es, die die menschliche Stimme a priori vor allen Instrumenten auszeichnet. Ihrer Feier gilt dieses Fest.

Die Stimme ist des Menschen urreigenstes Instrument, das natürlichste überhaupt! Und das edelste und flexibelste und differenzierteste und emotionellste und individuellste und und und ... Die Reihe superlativer Beiwörter läßt sich mühelos verlängern. Aber jeder Paraphrase ihres Wesens, jeder Beschreibung ihres Seins lacht die real klingende Stimme hohn.

Im unmittelbaren Leben offenbart sie die ihr innewohnende Kraft, teilt sie sich der Intuition wie dem Verstand mit in ihrer immanenten Verschiedenartigkeit und in der wunderbaren Pluralität der musikalischen Stile.

Voices! Faszination der stimmlichen und musikalischen Vielfalt! Nehmen Sie die Gelegenheit der direkten Begegnung wahr.

Fritz Astl
Landesrat für Kultur

SAINKHO NAMCHALAK



Tourneen nach Italien, Schweden, Australien und Neuseeland folgten. 1989 unternimmt Sainkho Namchikalov die letzte Tournee mit der Folkloregruppe, die sie nach Singapur und die Philippinen führt. Darauf folgen erste Auftritte mit drei improvisierter Musik mit der russischen Gruppe Tri'o, Auftritte mit der Gruppe bei Jazzfestivals in Deutschland. Gleichzeitig beginnt sie ihren Schauspielunterricht am Vakushev-Theater in Moskau. 1990/91 erste eigene Produktion am Werktheater Wedding in Berlin: "Jungfrau-Meteorit".

Es folgen gemeinsame Auftritte und Zusammenarbeit mit Irene Schweizer, Leo Streif, Werner Lüdi, Marc Neumair, Marko Kappeli, Andreas Vollenweider, Jacques Demierre, Butch Morris, Sunny Murray, Vladimir Jurasov, Christian Mathis, Roland Dahlen, Neil Rothenberg, Peter Kowald, Ned Djanogly Orchestra, Gura Gura, Blauser Hirsch, Jon Art Ensemble Archangelok, Tri'o und Sergej Kurjochins "Pop-mechanic a".

Derzeit lebt Sainkho Namchikalov in Wien.

1991 gab Sainkho Namchikalov Hans Kumpf vom "Jazz-Podium" folgendes Interview (gekürzt):

Wie kamen Sie zur Musik und zur musikalischen Ausbildung? In den Berichten über Sie taucht überall der Begriff "exotisch" auf.
Zuerst muß ich sagen: Es ist wirklich meine unverwechselbare Eigenart, daß ich für die Europäer exotisch bin. Von Anfang an interessierte ich mich ernsthaft für die Musik und war stets auf der Suche nach neuen Klängen. Ich setzte mich mit kultureller Musik auseinander, deswegen wollte ich nicht konventionell singen. Ich wollte die abgebrachten Schemata verlassen. Bei mir zu Hause sagten dann die Leute über mich, daß ich überhaupt keine Stimme und keine Chance hätte. Die Kulturbürokraten meiner Heimat erkannten mich erst an, nachdem ich mit einigen Pressen ausgerechnet war. Sie meinten dann zum Beispiel: "Ja, ich bin eine indonesische Sängerin sei. Aber zu Beginn war ich auf mich selbst gestellt, niemand gab mir künstlerische Hilfestellung."

Damals war ich ein einfacher Mensch ohne offizielle Unterstützung, bezugslos wurde ich sogar als gewisse Autorität betrachtet. Im Zeitalter von Glasnost und Perestroika haben sich die Dinge in der Sowjetunion geändert, zuvor war es unmöglich, ohne eine

staatliche Sanktionierung musikalisch emporkommen und künstlerisch zu arbeiten.

Wie konnten Sie dann früher Ihre Ausbildung erlangen?

In meinem Heimatgebiet wurde mir erklärt, daß ich nicht singen könne. Kurz darauf kam bei mir ein Baby an, anschließend packte ich meine Sachen und reiste nach Moskau. In Moskau wurde ich nach einem Vorstellungsgespräch sofort akzeptiert. Ich wurde sogar zu Fortgeschrittenen-Kursen eingeteilt.

Können Sie Ihre genaue Herkunft beschreiben? Es heißt ja in einigen Artikeln Unklarheit, ob Sie aus der Mongolei oder aus der UdSSR stammen.
Ich komme aus der Autonomen Republik von Tuva, die an der Grenze zur Mongolei liegt und zur Sowjetunion angegliedert. Tuva wurde 1944 von der Sowjetunion annektiert. Unsere Volkskultur entspricht sehr der mongolischen, jedoch haben wir eine ganz eigene Sprache. Der Buddhismus ist unsere Religion. In der Ortschaft, in der ich aufwuchs, steht inzwischen kein Haus mehr. Sie verfiel wegen der allgemeinen Dürftigkeit.

Seit wann sind Sie in der Jazzszene aktiv?
Ich fühle mich nicht als echte Jazzsängerin. Ich möchte vielmehr eine Volksmusiksängerin im Jazzbereich sein. Mein Credo hat sich nicht verändert: Nach wie vor engagiere ich mich als eine Folkloresängerin, die zudem mit Mitteln des Jazz und der freien Musik arbeitet. Wie man das Resultat benennen mag, kann ich nicht sagen. Das ist eine Aufgabe für Musiktheoretiker.

Welche Vokalistinnen haben Sie besonders beeindruckt?
Hinsichtlich der asiatischen Kultur kann ich keine Namen nennen. In dieser Kultur sind Musik, Tanz und Farben fest verbunden. Die Spannbreite reicht von beherrschenden mongolischen Liedern über die japanische Kabuki bis zum japanischen Noh-Theater. Bezüglich des westlichen Kulturraumes verändern sich meine Einflüsse ständig. Selbstverständlich bilden Mozart und Bach dabei eine Grundlage. Erst als ich 18 Jahre alt war, stieß ich auf moderne Musik: Die Beatles, Elton John, Stivie Wonder, Pink Floyd, Frank Zappa. 1979/80 hat mich dann Nina Hagen beeindruckt. Für mich war es bei

ih aufschlußreich, wie man eine kräftige Stimme einsetzen kann. Später hat es sich herausgestellt, daß andere "starke" Sängerinnen existieren: Laurie Anderson, Diamanda Galas, Meredith Monk. Ich finde die Ausstrahlung von Meredith Monk sehr poetisch und individuell. Außerdem gefällt mir Sergio Mendez.

Welche besonderen Unterschiede gibt es zwischen östlichen und westlichen Vokaltechniken?

Für einen westlichen Hörer sind meiner Auffassung nach zunächst die Rhythmik, die Intervalle und die Harmonik wichtig. Im Osten dominiert das Timbre, die Klangfarbe. Die mikrotonalen Verschiebungen sind hierin sehr bedeutsam. So kann der Sänger in dieser Musik einen Ton mit verschiedenen Sound-Schattierungen versehen. Ich möchte bekräftigen, daß dies mein eigener Eindruck ist.

Ein hervorstechendes Element Ihrer Performance ist die Gestik. Welche ästhetische Rolle spielt Ihnen die Verbindung von Musik und Szene?

Natürlich bewege ich mich, wenn ich singe. Von Anfang an war die Körperlichkeit des Musizierens gegeben. "Bei der rituellen Musik bilden Töne und Bewegung ein unzertrennliches Ganzes. Der Klang bestimmt die Gebärde - und umgekehrt. Das ist eben die Tradition meiner asiatischen Heimat. Da ich beim Zuhörer und Zuschauer Phantasie fördern will, verwende ich keinen Text. Die Menschen sind so im Alltagsstrotz eingespannt, wenigstens im Konzert soll ihre Phantasie freien Lauf haben. Da spielt die Parapsychologie hinein - ich möchte meine Energie ausstrahlen lassen."

Welche Bedeutung hat die Schallplatte, die Sie als Kopfschmuck tragen?

Das hat keinen tieferen Sinn. Das sieht aber doch schön aus, nicht? Damit erlaubt sich eine Folkloresängerin eine Extravaganz und benimmt sich recht exotisch. Es handelt sich um eine LP der amerikanischen Rockgruppe Furcatus Deo!

Discographie:
Lost Rivers (FMP, 1992)
When The Sun Is Out You Don't See The Stars (FMP, 1992)
Book Of Roses (A.Vollenweiser, Impact 1991)
Documet (Leo Rec, 1989)

VIBRASLAPS

Catherine Jauniaux

Seit 1991 arbeiten die in New York lebende Belgierin Catherine Jauniaux und die ebenfalls in New York lebende Japanerin Ikuo Mori zusammen. Das Ergebnis: Vibraslaps. Eine packende und gleichsam sensible Zusammenführung der meistfehlenden Stimme Catherine Jauniaux mit dem High-Tech-Drumming von Ikuo Mori.

Catherine Jauniaux ist in Belgien aufgewachsen. Dort war es ihr Engagement in verschiedenen Theatern, was sie als Sängerin zur Zusammenarbeit mit verschiedenen europäischen Avantgarde-Rockbands in den 70er und 80er Jahren brachte. Die wichtigsten davon sind Aksak Maboul, The Work und Test Department. 1983 erschien ihr Album "Fluvial", ein gemeinsames Produkt mit Tim Hodgkinson. Und 3 Jahre später, 1986, gründete Catherine Jauniaux ihre eigene Band namens JONJO, eine Art kosmopolitischer Cabaret-Zirkus, mit dem sie Persönlichkeiten und Okavien quer durch Europa gaukelte.

Seit sie 1989 nach New York übersiedelte, wuchs Catherine Jauniaux zu einer Sängerin, die unermüdlich neue Zusammenarbeitsmöglichkeiten mit Künstlern suchte. Ikuo Mori, David Moss, Chris Cochrane, Fred Frith und Third Person sind nur einige davon. Sie ist Komponistin und Improvisatorin mit einem starken Hang zur Imitation realer Sounds in einer unwirklichen Welt, was ihr Attribute wie "One-Woman-Orchestra" oder "Human Sampler" einbrachten.

Ikuo Mori übersiedelte 1977 von Tokio nach New York, gründete die Band DNA und begann, Schlagzeug zu spielen. Nach Aufnahmen und Tourneen mit DNA gründete Ikuo Mori zwei Jahre später "John Givanti", ein Remake von Don Go-



Ikuo Mori

vanni, und spielte Violine und Cello. Nach Zusammenarbeit mit der Improvisationszene in New York ging Ikuo Mori wieder zurück nach Japan, gründete die Band "Fukuko" und begann, mit elektronischen Schlagzeug zu arbeiten. So entwickelte sie ihren eigenartigen Stil der Percussion, eine Art neuer Gesangsform. Zurück in New York, folgten Aufnahmen und Konzerte mit allen Größen der dortigen Szene.

Von Vibraslaps, dem Duo Catherine Jauniaux und Ikuo Mori, gibt es derzeit noch keine Veröffentlichung. Daher ein Auszug aus der umfangreichen Discographie der beiden:

CATHERINE JAUNIAUX
Aksak Maboul: "Un Petit de l'ame des Bandits" (Crammed Disc)
The Work: "Slow Crimes" (Recommended Rec, London)
"Fluvial" (mit Tim Hodgkinson, Wolf Rec, London)
Third Person: "The Bends" (Knitting Factory, New York)
The Ex: "Scrabbling At The Lock" (Rec Rec, Zürich)
The Hat Shoes: "Differently Desperate" (Rec Rec, Zürich)
IKUO MORI
DNA: "No New York" (Island Rec.)
mit John Zorn und Wayne Horvitz: "Lucus Solus" (Riff Rec.)
Tobhan Djan: "Lulu Shari" (INATO)
mit Fred Frith und Mark Dresser: "Live At The Knitting Factory" (A&M)
mit David Garland und Cinzia Cole: "World Of Love" (NoManLand)
mit Jim Stauty, Davey William, Zeena Parkins und Tenko (Riff Rec.)

REC REC NEWS
Postfach 717, 8026 Zurich
Vertrieb Österreich:
EXTRAPLATE

FRED FRITH - Guitar Solos
Frith's approach to the guitar is totally revolutionary. (NME)

IL GRAND THEATRO AMARO
Conzoni ribelli
akustische Lieder voller Charme und Witz

ROMEO VENDRAMI
kaleidoskopartige Hörbilder
needs your time!

...AND ALL BECAUSE THE LADY LOVES
zwei starke Stimmen und begeisternde Lieder

THE HAT SHOES
Jauniaux/Corra/Hayward/Gilsons - zart und gefräglich entdeckt

THE EX / TOM CORA
Gluhende Rhythmen, klirrende Gitarren und das virtuose Cello!

DMITRI POKROVSKY ENSEMBLE

Herr Pokrovsky, Ihr Ensemble besteht mittlerweile annähernd 20 Jahre. Wie kam es zur Gründung der Pokrovsky-Singers?

1973 habe ich mit meinen Studenten ein Experiment gemacht. Es ging damals um das Ausprobieren und Überprüfen meiner Theorie, wonach auch von ungeübten Stimmen komplizierteste Gesangstechniken über das Gehör nachempfunden und durch hartes Training eingeübt werden können.

Auf welche Techniken beziehen Sie sich?

Ich meine die uralte Vokaltechnik in den russischen Dörfern. Ich habe diese Technik mittels Spektrogramm untersucht und versuche mit Hilfe meiner Studenten und auf der Grundlage dieser Ergebnisse, die uns tradierten Gesänge nachzuempfinden. Wir haben Röntgenaufnahmen gemacht, und ich kann sa-

sich damit beschäftigen. Es gibt Millionen gesammelter Lieder, aber die sind tot und zudem der breiten Öffentlichkeit nicht zugänglich. Wir sehen unsere Aufgabe darin, diese Lieder wieder zu beleben, lebendig zu machen.

Wie wirkt Ihre Arbeit in der Sowjetunion? Hat es da vor dem Hintergrund von Glasnost und Perestrojka Veränderungen gegeben?

Wir haben unser eigenes Publikum, vorwiegend intellektuelle. Unser Publikum sieht in unserer Musik keine antiquierte Geschichte, sondern moderne Kunst. Was die aktuelle Situation betrifft, muß ich konstatieren, daß es für uns als Künstler schwerer und komplizierter geworden ist. Die Leute interessieren sich mehr für Politik und die aktuellen Probleme des Alltags. Sie sind aktiver geworden. Was



gen, daß ich bischließlich mit der Hand versucht habe, die Art und Weise des Atmens zu untersuchen. Wir stellen dabei fest, daß bei vielen Gesängen ganz andere Atemtechniken praktiziert wurden. Die Art, die Stimmbänder zu bewegen, war ähnlich dem natürlichen Schreien. Auch die Artikulation ist eine andere als die, die wir vom normalen Singen her kennen. Stimmbänder und Rachen werden beim Singen aktiver eingesetzt.

Wie ging denn die Umsetzung dieser Ergebnisse vorstatten? Hatten die Ensemblemitglieder besondere Qualifikationen mitzubringen?

Mitzubringen brauchten meine Studenten nur ein gutes Gehör und den Willen, intensiv zu proben. Die meist meiner Studenten konnten damals überhaupt nicht singen. In erster Linie war es eine Frage der Geduld, die Technik zu erlernen, wie man die Zunge oder die Lippe bewegen muß, um adäquate Töne zu produzieren. Die Fähigkeit, diese Laute dann beim Singen zu gebrauchen und umzusetzen, gelang allerdings nicht allen.

Wenn man sich vor Augen hält, daß Sie dieser Arbeit nunmehr seit 17 Jahren nachgehen, stellt sich die Frage: Woher eigentlich Ihre Faszination für die alten russischen Gesänge rührt. Sie haben früher als Physiker gearbeitet und waren in Ihrer Heimat in den 60er Jahren als Avantgardemusiker bekannt. Gab es irgendwas, was Sie als Schlüsselerlebnis für Sie?

Ja, das gab es tatsächlich. Es war ein Jahr bevor das Ensemble gegründet wurde, also 1972. Ich befand mich im Urlaub in einem nordrussischen Dorf, und zufällig hörte ich das Singen von fünf älteren Frauen. Großmütterchen, wie man bei uns sagt. Die Art und Weise, wie diese Frauen Töne und Laute produzierten war ein Schock für mich. Die Lautstärke, die sie erzeugten, war stärker als die eines Düsenflugzeuges.

Es ist Ihnen und Ihren Mitarbeitern gelungen, mehrere tausend verschiedene alte russische Lieder vor dem Verschwinden zu bewahren. Wie wurde und wie wird diese Arbeit von der Öffentlichkeit wahrgenommen?

Hier muß ich etwas klarstellen: Es ist nicht die Hauptaufgabe unseres Ensembles, diese Lieder zu sammeln und zu archivieren. Es gibt genügend andere Institutionen, die sich ausschließlich damit beschäftigen und die in der Lage sind, Expeditionen durch das ganze Land zu machen. Allerdings ist ihre Situation mehr als kompliziert, denn es gibt keine Tonbandkassetten oder Tonbänder, und ohne diese Hilfsmittel ist es schwer, alles zu archivieren. Wie gesagt, es war und ist nicht Hauptaufgabe, Lieder anzuhören. Es gibt schon seit 200 Jahren Leute, die

sich damit beschäftigen. Es gibt Millionen gesammelter Lieder, aber die sind tot und zudem der breiten Öffentlichkeit nicht zugänglich. Wir sehen unsere Aufgabe darin, diese Lieder wieder zu beleben, lebendig zu machen.

uns natürlich freut, ist, daß wir die Form unserer Tätigkeit jetzt frei wählen können, d.h., wir können nun jederzeit in die Dörfer zurückkehren, in denen wir begonnen haben und wo unsere Kunst entstanden ist. Das heißt auch, daß wir unsere Lieder an Ort und Stelle wiedererleben und beleben können.

Es gab um die Person Juri Ljubimov eine enorme Theaterkritik, bei dem auch der Name Dmitri Pokrovsky fiel. Hat sich nach diesem Skandal, den Sie sicher wesentlich prägnanter als ich in ein paar Sätzen darstellen können, Ihr Verhältnis zur Bürokratie verändert?

Soll ich ehrlich antworten? Ich bitte darum.

Wir haben zusammen mit Juri Ljubimov, dem Chefregisseur des Taganka-Theaters, 1981 den Boris Godunov inszeniert. Dieses Stück wurde auf allen Plakaten als "Volksaufführung von Juri Ljubimov (Regie) und Dmitri Pokrovsky (Musik)" angekündigt. Die Idee, dieses Drama zu inszenieren, wurde schon Ende der 70er Jahre geboren und Vladimir Wisotzky sollte den Godunov spielen, doch dann starb er, und die Inszenierung wurde verschoben und erst 1981 realisiert. Die Idee zu dieser Inszenierung stammte aus den Briefen Puschkins selbst. Für Ljubimov bestand der Grundgedanke seiner Aufführung darin, keine Geschichte aus dem sechzehnten Jahrhundert zu erzählen, sondern Kontinuität von Geschichte darzustellen und damit eine sehr moderne und aktuelle. Mein Ensemble hat versucht, die Texte von Puschkin zusammen mit den Texten der Volkslieder zu verbinden, und so entstand ein Gesangsstück über Volk und Macht. Durch die Texte der Volkslieder gelang es uns, den Puschkintext besser zu begreifen, und bis jetzt ist es uns allen unerklärlich, was eigentlich die Kommission aus dem ZK und dem Kulturministerium während der Vorbereitung in solch große Angst und Entsetzen versetzte. Man mußte wirklich über eine gänzlich falsche Denkwiese verfügen, um Breschnev mit Boris Godunov zu vergleichen. Den Mitgliedern der Kommission jedoch schien das überhaupt keine Mühe zu bereiten. Ljubimov allerdings war ein hervorragender Taktiker und irgendwann gelang es ihm, diese Assoziation argumentativ zu entkräften. Zu diesem Zeitpunkt war Breschnev jedoch schon gestorben. Worauf die Kommission nichts anderes im Kopf hatte, als den nächsten Parteichef, Juri Andropov, mit der Person des Godunov gleichzusetzen. Als Ergebnis wurde die Inszenierung verboten. Nach der Vorbereitung sollte eigentlich eine Besprechung stattfinden, aber die Kommission stellte keinerlei Fragen an das Publikum oder das Ensemble, sondern verließ einfach den Saal. Boris Godunov war das früheste Werk, an dem ich mitarbeitete und das unter die Zensur fiel. Spätestens ab dem Moment, in dem ich

zu diesem Skandal öffentlich Stellung bezog und die Regierung der Sowjetunion zum Duell aufforderte, begannen für mich die wirklichen Probleme mit der Bürokratie.

Wie ist das Duell ausgefallen?

Das Duell wurde erst zu dem Zeitpunkt beendet, als ich ins Krankenhaus eingeliefert wurde. Bis dahin dauerte es allerdings eine ganze Weile. Bis es soweit war, veranstaltete ich verschiedene öffentliche Treffen und Lesungen, in denen ich anhand des Godunov verdeutlichte, wie man bei uns im Land die Kultur vernichtet. Als ich dann ins Krankenhaus eingeliefert wurde, hat man mich völlig verboten, da war es überhaupt nicht mehr möglich für mich aufzutreten.

Gab es jemals eine Rehabilitation Ihrer Person?

Ja, die Verleihung des Staatspreises durch Michail Gorbatschow war ein Akt der Rehabilitation. Des weiteren wurde uns erlaubt, erstmals auf Gastspiele ins westliche Ausland zu fahren. Vielleicht ist auch interessant, daß noch kurz vor meiner Rehabilitation der Erlaß erging, alle sich im Archiv des staatlichen Rundfunks befindlichen Aufnahmen meines Ensembles zu vernichten. Ein guter Freund, der dort arbeitet hat die Aufnahmen unter hohem persönlichen Risiko vor dem Zugriff der staatlichen Zensur bewahrt.

Sie sehen sich laut eigenem Bekunden in der Tradition des großen russischen Komponisten Michail Glinka, der den Satz prägte: "Lieder sind die Seele der Nation". Glauben Sie, daß die Bürokratie eben davor Angst hatte?

Die Bürokratie hatte damals zwei Aufgaben bzw. zwei Ziele: das erste bestand einfach darin, mich zu bestrafen, und zwar durch die Vernichtung der Tonbänder, ganz ähnlich also, wie auch mit den Aufnahmen der Emigranten verfahren wurde. Als zweites Ziel hatte dieses System, alles unter Kontrolle zu haben. Die Angst, die Kontrolle über irgendwas zu verlieren, war auch der Grund dafür, daß wir Repressuren ausgesetzt waren. Denn ich bin feierlich zu versichern, daß die Kunst meines Ensembles individuelle Freiheit gibt, und diese Kunst ist unkontrollierbar. Vielleicht haben die Bürokraten darin die Gefahr.

Sie messen den russischen Volksliedern eine enorme Stärke zu. Worin liegt für Sie die eigentliche Faszination, die Sie zu dieser Annahme und letztendlich Hingabe bewegt?

Für mich ist diese Musik vor allem eine sehr lebendige Musik, eine sehr natürliche Musik. Die Gesetze, nach denen sie sich entwickelt, sind die der Natur: Diese Musik ist immer anders, und wenn ich singe, kann ich mein Singen und das Singen meines Ensembles mit dem Feuer oder dem Wasser vergleichen. Darin besteht für mich vielleicht die Hauptfaszination für diese alten Gesänge, zu denen ich eine lang anhaltende Liebe entwickelt habe.

Wie würden Sie die Arbeit Ihres Ensembles im Kontext der sowjetischen und europäischen Kulturszene einordnen?

Wir sehen uns als Teil der modernen europäischen Kultur. In diesem Sinne unterscheidet sich unsere Musik wesentlich von der klassischen oder meinetwegen auch der chinesischen oder indischen Musik. Die Tatsache, daß wir die Werke der modernen Komponisten, der modernen Musik, mit der selben Technik singen können wie unsere volkstümlichen Lieder, bedeutet, daß die Wurzeln ähnlich sind.

Gab und wird es eine Zusammenarbeit mit anderen Kunstgattungen oder den von Ihnen eben erwähnten modernen Komponisten geben, oder ist in Zukunft daran gedacht, die Ensemblearbeit isoliert fortzusetzen. Mir ist bislang - außer Ihrer Zusammenarbeit mit dem Taganka-Theater - nur eine Schallplattenproduktion mit dem Paul Winter Consort bekannt, die ich aufgrund des musikalischen Kontrastes sehr interessant finde.

Unser Ensemble hat nie als isolierte Gruppe gearbeitet. Von Anfang an gab es eine Kooperation mit modernen Avantgardemusikern wie Schnittke, Gubaidulina oder Artemov. Ebenso gab es kontinuierliche Konzerte mit Jazzmusikern wie z.B. Ganelin oder dem Archangelok-Ensemble, wobei - wie auch bei der angesprochenen Produktion mit Paul Winter - unsere Musik nur als Ausgangspunkt für gemeinsame Improvisationen während des Konzertes diente.

Aus meiner bisherigen Kenntnis der sowjetischen Szene ist ein Phänomen zu beobachten, das für deutsche Verhältnisse nahezu unvorstellbar wäre. Ich meine damit die bei einem so riesigen Land, wie es die Sowjetunion ist, unglaubliche Verflechtung von Intellektuellen und Künstlergruppen, gleich ob im Theaterbereich, in der Kunst oder im Bereich der Musik. Wenn man bei einem bestimm-

ten Qualitätsniveau ansatz, kennt jeder jeden und jeder hat mit jedem schon zusammengearbeitet. Wie ist dieses Phänomen eigentlich zu erklären?

Naja, dazu kann ich nur sagen, daß der Kreis dieser Gleichgesinnten, die im Laufe der letzten drei Jahrzehnte das geschaffen haben, was man mit "neuer Kunst" umschreiben könnte, außerordentlich klein ist. Um aber Ihre Frage zu beantworten: Vielleicht ist dieses Phänomen auch geschichtlich zu erklären, denn schon im 19. Jahrhundert war es ganz typisch für Rußland, Künstlerverbände zu schaffen. Oder sehen Sie Anfang des 20. Jahrhunderts die Futuristen oder den Kreis um Alexander Block. Vielleicht ist das Ganze auch eine Frage der Mentalität, da überwiegend hat bei uns Emotionen und Gefühl gegenüber dem Verstand, und diesen Emotionen Ausdruck zu geben, braucht es eine Gesellschaft von Gleichgesinnten.

Das Gespräch mit Dmitri Pokrovsky führte Lutz Engelhart anlässlich des Erscheinens der LP "Gesichter Rußlands" 1991. Lutz Engelhart organisiert das kulturelle Rahmenprogramm der DOCUMENTA in Kassel. Das Dmitri Pokrovsky Ensemble wird dort zur Eröffnung im Juni 1992 auftreten.

Discographie:
Gesichter Rußlands (Trikont)
Wild Field (Real World)

RINGSGWANDL
Vogelwild

"Ringsgwandl" ist kein Kabarett. Er sucht keine Gleichgesinnten - sein Anreiz ist aus jenem Stamm, dem wir Herd und Ackerbau und andere verdanken, und der sich offenbar in heutigen Verhältnissen besonders prägnant erhebt: ein großer Brocken, noch nicht abgegriffen, unerschöpflich im besten Sinn.
(Berliner Zeitung)

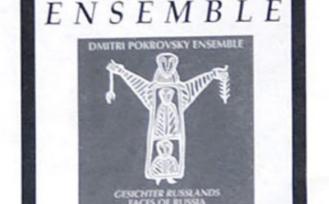
DAS LETZTE - US-017 LP/MC/CD
TRILLA TRILLA - US-018 LP/MC/CD
VOGELWILD - US-019 LP/MC/CD
FELIX - US-016 LP/MC/CD
ATTWENGER LIVE 15. 82 23 UNZ 28 - im Druck

ATTWENGER



ATTWENGER tragen Österreich im Herzen und die Welt im Kopf (Südt. Zeitung)
Ihre Volksmusik ist wild, explosiv und selten perfektionistisch. So, wie Rockmusik eigentlich sein sollte (Spex)
MOSBY - US-014 LP/MC/CD
FELIX - US-016 LP/MC/CD
ATTWENGER LIVE 15. 82 23 UNZ 28 - im Druck

POKROVSKY-ENSEMBLE



Archaische Vokalmusik aus Russland
Gesichter Rußlands - US-019 LP/MC/CD
Preis der Deutschen Schallplattenkritik

Trikont.
... unsere Stimme!
Postfach 769
8000 München 90



OCTOPUS VOCALIS



Sopran: Andrea Eberl (Wörgl)
 Burgi Pichler (Innsbruck)
 Alt: Gerline Singer (Wattens)
 Annemarie Dragosits (Mils)
 Tenor: Andreas Winkler (Innsbruck)
 Bernhard Schaffner (Ratts)
 Bass: Martin Ganglhofer (Matts a.B.)
 Hansjörg Sofka (Mils)
 Leitung: Sigi Portugaller (Innsbruck)

Der Chor OCTOPUS VOCALIS ist ein Doppelquartett, das aus (z.T. ehemaligen) Schülern des Musikgymnasiums Innsbruck hervorgegangen ist. Als 8-stimmiges Ensemble ist es für die Musik der Klassik und der Romantik völlig ungeeignet. Daher

widmete sich der Chor als erstes jenen Wurzeln, in denen die Musik zum Zweigeschäft und zum Wettstreit wird, nämlich dem Frühbarock. Jeder kann dort seine eigene Linie singen, und dies frisch, selbstständig und konzentriert.
 "Wir sind eine Doppelgruppe," erzählt der Leiter des Chores und Musikprofessor Sigi Portugaller. Was den Barock angeht widmet sich das Doppelquartett Komponisten wie Claudio Monteverdi, Heinrich Schütz ("Beedrückt mit seiner Immigkeit"), Thomas Thomkins, Thomas Weelkes und Henry Purcell.
 "Der andere Pol, über den wir einsteigen, ist moderner, nicht klassisch, eher der U-Musik zuzuordnen. Es sind dies Bearbeitungen und Arrangements von bekannten Melodien, Popschlagern und vor allem

Gespiels und Spirituals in allen möglichen Variationen.
 Entstanden ist die sehr junge Gruppe (Durchschnittsalter: 18 Jahre) bei einem Ausflug in die Steiermark, als einfach gesungen wurde, und dies Spaß gemacht hat. "4 Stimmen waren zu wenig, daraus wurde ein Doppelquartett, und so der Name OCTOPUS, also "acht". Das war vor 3 Jahren. Seither gab es enorme Fortschritte, es geht übers Notenlesen hinaus. Der Anspruch ist gestiegen, wir wollen uns in die Musik eindenken. Was den Frühbarock angeht, heißt das, daß wir den Text nehmen und ihn zum Leben erwecken wollen. Unser Ziel ist es, Frische und Lebendigkeit hineinbringen und zeigen, daß Alte Musik fast schon jazzig klingt, daß sie swingt." (Portugaller)
 Verschiedene Erfolge und Konzerte (z.B. in Kirchen, 1. Preis am Laude bei einem Wettbewerb in Meepeel, Belgien) bestätigen die Gruppe und schwellen sie zusammen.
 Die neueste Richtung, der sich OCTOPUS VOCALIS widmet, ist Musik des 20. Jahrhunderts, allerdings keine U-Musik, sondern Komponisten wie Werner Pichner, Haimo Wissner, Bardos Lajos sowie Kropfretter und Heiler.
 "Darüberhinaus wollen wir von Noten weggehen, den Gesang als gruppendynamischen Prozeß im weiteren Sinne sehen, mit Improvisation aufeinander reagieren und so Harmonie herstellen. Oft sind Stücke auf eine Art geschrieben, daß sie nicht gut liegen. Durch die Improvisation kann jeder über notierte Stücke die volle stimmliche und sinnliche Qualität seines Instruments auskosten. Beim Improvisieren ist allerdings anfangs eine Feinlichkeitschwelle zu überwinden, denn es geht von allem weg, was die Sänger bisher in ihrer Ausbildung eingeprägt bekommen haben."
 Alle 8 Sänger haben eine klassische Instrumental- ausbildung am Konservatorium erhalten. Zum Zeit-

punkt des Festivals stehen zwei mitten im Prozeß der Reifeprüfung. Der Chor, im Musikgymnasium entstanden, hat dieses also bereits zum Großteil verlassen, sich emanzipiert, wird aber weitermachen. Geplant ist eine Tournee durch Österreich sowie eine Teilnahme am Chorfestival in Arezzo in Italien. "Die Improvisation ist in der klassischen Musikausbildung nicht vorgesehen" bedauert Sigi Portugaller. "Kaum ist das Notenblatt weg, stehen viele vor dem Nichts. Früher mußte man in der Kirchenmusikausbildung auch auf der Orgel improvisieren können. Und diese Fähigkeit wollen wir stimmlich entwickeln. Als Einstiege wählen wir minimalistische Modelle und Ostinati (gleichbleibende Tonfolgen, die als Grundierung zur darübergelegten Improvisation dienen)."
 Voraussichtlich wird beim Auftritt von OCTOPUS VOCALIS ein Silbensprechstück von Harald Weiss, 2 Soldatenlieder von Werner Pichner, das Requiemsong "Liberia Mae" von Bardos Lajos und der Popsong "Sailing" zu hören sein. Anschließend wird das Stück "CONJURE" aufgeführt, das der Chor OCTOPUS VOCALIS gemeinsam mit David Moss eigens für das Festival VOICES! erarbeitet hat.
 "David Moss wird uns dort abholen, nämlich beim Offenen, bei dem, das wir noch nicht kennen. Wir sind keine Pavarottis, er kann dafür mit uns etwas machen, was sich ausgebildete Sänger nicht mehr trauen. Wir sind experimentierfreudig, eine eingeschiffene Steifheit ist nicht vorhanden" beschreibt Sigi Portugaller das Vorhaben und wünscht sich vom Abend, an dem neben dem Chor und David Moss auch Grete Bjirna, Phil Minton und Fatima Miranda zu hören sein werden: "Vielleicht wird es anders als sonst die Konzerte, bei denen man kommt und dann wieder geht. Vielleicht gibt es den Raum für Neues, Spontanes - ich bin sehr neugierig."

mit Sigi Portugaller sprach Christoph Moser

FATIMA MIRANDA

La Voz Cantante

Was unterscheidet die Stimme von anderen Instrumenten?
 Das ist sehr einfach, die Stimme trägt man mit sich, in sich, immer. Aber die Stimme ist ein sehr zerbrechliches Organ. Früher habe ich Saxophon gespielt, bevor ich mich der Stimme gewidmet habe. Mit dem Saxophon war es angenehmer, weil es eine



Verlängerung des Körpers ist. Man kann, wenn man technisch gut ist, mit dem Saxophon verschiedene Emotionen erzeugen, mit der Stimme jedoch zeigt man, wie es in einem aussieht, man kann das nicht verhindern. Man gibt ein Konzert, die Leute warten und man gibt sein Bestes, auch wenn man Bauchweh hat oder wenn dich etwas angewidert hat oder auch, wenn man über eine Neugier total erfreut war. Wenn man singt, ist man nackt. Wenn man eine Arbeit zwischen Improvisation und Komposition macht, ist man auf der Bühne nackt. Man entdeckt sich, gibt mehr von sich selbst, das ist meine persönliche Erfahrung. Ich singe allerdings auch Repertoire, jedoch zeitgenössisches.

Wie bist du zur Musik gekommen?
 In der zeitgenössischen Kunst, den Avantgarden nach der Jahrhundertwende - ich habe Artikel darüber geschrieben - interessierte mich auch die Dimension des Klangs. Ich hatte dann die Möglichkeit, in der Gruppe "L'Arte de Miso" Musik zu erfinden, wo Musik mit irgendwelchen Instrumenten und irgendwelchen Klangquellen gemacht wurde. Das waren etwa Wasser, Steine, Holz, auch traditionelle Instrumente, die aber nicht ausschließlich in einer traditionellen Art benutzt wurden. Es war damals, als ich meine Stimme entdeckte - wie eine organische Notwendigkeit. Ich hatte keine Stimmausbildung, doch nach ein, zwei Jahren im "Taller" kam meine Stimme heraus. Das passierte nicht auf eine normale Art. Es gab manchmal Töne, die mich überraschten. Dreifachton, und so sagte ich mir: halt, das müßt du entwickeln, ohne die Stimme zu beschädigen. Und so habe ich klassischen Gesang studiert, mit sehr guten Lehrern und Lehrerinnen.

Da hast über fachistische Architektur geschrieben. War das Politisch wichtig für deine Entwicklung?
 Selbstverständlich. Für mich gehört alles zusammen. Wenn ich heute singe, wie ich singe, so weil ich eine Arbeit zur zeitgenössischen Architektur gemacht habe und weil ich politisch engagiert war. Ich war in keiner politischen Gruppe, weil ich mit keiner einverstanden war. Ich war links von der kommunistischen Partei engagiert, das war gefährlich, weil das an der Grenze des bewaffneten Kampfes stand und damit war ich auch nicht einverstanden. Ich war sogar zwei Tage im Gefängnis während der Zeit Franco. Die Diskussionen um den Eurokommunismus waren mir zu reformistisch, aber schlussendlich war auch diese Diskussion notwendig. Ich glaube, es gibt nichts, was nicht in einer Verbindung steht im Leben. Alles ist verbunden, Geschichte, Ökonomie, Soziologie, Klassenkampf, die Hierarchie der Berufe, die Frage, wer ein Künstler und wer ein Techniker ist. Man kann daraus für anderes, was man tut, lernen. Es ist nicht der Architekt oder der Techniker wichtiger. Oder in der Musik: die Frage: was ist ein Komponist, was ist ein Improvisator, was ist ein Interpret, was ist Rezitation, was ist Gesang.

Wie hast du deine Vokaltechnik entwickelt, die ja doch sehr speziell ist?
 Es gibt Teile, die zum Belcanto gehören, es gibt aber auch andere Techniken. Nachdem ich klassischen Gesang studiert hatte, interessierte mich japanischer Gesang, und so fuhr ich nach Paris, um dort bei einer japanischen Lehrerin weiterzustudieren, bei Yumi Nara. Es gibt Techniken, die mich selbst er-

Das heißt, daß man Dinge weiß, ohne daß man es weiß. Es gibt Leute, die das nicht aus sich rauslassen, und ich bin sehr zufrieden, daß das bei mir gekommen ist, ich habe bemerkt, daß das verschiedene Sprachen sind und habe mich entschlossen, diese Sa-



stauen, ich frage mich dann, ach, was ist das, das ist interessant, ich werde das entwickeln. Ich habe untersucht, mit welcher Technik ich welche Note wie erreiche, habe dann jeder meiner Techniken einen Namen gegeben, um dann wählen zu können, wenn ich etwas bestimmtes realisieren will. Meine Stücke sind sehr strukturiert, praktisch komponiert, aber es gibt einen gewissen improvisatorischen Teil, etwa gewisse Töne, die abhängen von der Energie, die mir das Publikum vermittelt, ich reagiere je nachdem herzlicher, wärmer oder umgekehrt, intensiver oder eben weniger. Ich arbeite aber mit einer Partitur, sehr strukturiert. Entstehen allerdings tun die Stücke anders, ich sitze etwa in einem Taxi, und plötzlich habe ich eine Melodie im Kopf, manchmal eine obsessive Melodie, die mich eine Weile lang verfolgt, dann schreibe ich das nieder. Dann strukturiere ich. Es funktioniert also so, vom Leben zur Partitur.

Du setzt dich auch mit anderen Musikulturen auseinander...
 Ja, aber nicht a priori, sondern a posteriori. Während der Zeit, als ich meine Stimme entdeckte, hörte ich auch Radio, und da ist es manchmal passiert, daß ich etwa Gesang der Pygmäen gehört habe oder Musik der Berber und da gab es Koïnzidenzen. Daraus schloße ich, daß es universelle Musiksprachen gibt. Ich glaube, in uns gibt es eine Art Gedächtnis, historisch, musikalisch, klanglich, das nicht bewußt ist.



Das heißt, daß man Dinge weiß, ohne daß man es weiß. Es gibt Leute, die das nicht aus sich rauslassen, und ich bin sehr zufrieden, daß das bei mir gekommen ist, ich habe bemerkt, daß das verschiedene Sprachen sind und habe mich entschlossen, diese Sa-

che zu entwickeln. Eines Tages etwa kam ein Japaner und sagte, daß mein Gesang ihn an koreanischen "p'ansori" erinnere. Ich wußte nicht, was das ist, habe aber eine Kassette bekommen und dann ein Stück daraus entwickelt, etwas zwischen Theater und Gesang. Ich nehme also nichts von anderen Kulturen, sondern ich entwickle meine Stimme in anderen Kulturen wieder. Es ist allerdings anders, wenn ich nach Indien gehe, um Musik zu studieren, ich mache das für meine musikalische Entwicklung, wichtig ist für mich vor allem die Liedform "dhrupad", die aus dem hinduistischen Mittelalter stammt. Das ist sehr viel komplexere Musik als diejenige des Abendlandes, mit unglaublichen Reichtümern, insbesondere weil die Qualität des Ohrs so wichtig ist, was für meine Arbeit zentral ist. "dhrupad" studierte ich nicht mit dem Ziel, dieses Repertoire zu übernehmen, Raga zu machen, das würde ein zweites Leben brauchen. Aber es ist für mich ein Mittel, mein Ohr zu bereichern, mein Hören.

Bei den Kursen mit dem Meister fühle ich mich zu erst licherlich. Ich sah, daß die Mitstudierenden ihre Hände in gewisser Art und Weise bewegten, und ich fragte mich, wie man das macht. Ich fühle mich also lächerlich, doch nach einigen Monaten brauchte ich meine Hände genauso, um sicher zu sein, daß ich die richtige Note im Ohr habe. Das ist eine ganze Sprache, die beim Singen hilft, bei der musikalischen Phrase. Ich vermute, daß das in Verbindung steht zu den "mudras" den Handgesten, die man beim indischen Tanz braucht.

Was meinst du damit, daß es Dinge gibt, die man weiß, ohne daß man es weiß?
 In unserem Unterbewußten hat es etwas Eingeschlossenes, eine Art von gespeicherten Klanginformationen. Es sind die Natur, die Tiere, die Musik. Manchmal sagt man mir, hier töne es wie japanische Musik, sephardische, hier wie Flamenco, wie indische, koranische Musik, was ich gar nicht alle studiert habe. Wir haben das alle in uns, nur lassen wir es nicht raus. Ich tue das aber, und deswegen können sich die Leute auch mit einer solchen Sprache identifizieren. Natürlich gibt es in mir auch das Spanische. Es gibt mir Farben, eine Tiefe der Stimme, die aus meinem Bauch kommt. Aber für mich ist es das gleiche wie der Gesang der Wale, es gibt da keinen Unterschied zum Flamenco. Im Stück "La Voz Cantante" gibt es eine Stelle, wo ich eine Frau spiele, die leidet, eine Frau, die kämpft, ich benutze dabei nur Phonomie, die man nicht versteht, doch ich schaffe damit eine Atmosphäre, Situationen, die die Leute verstehen. Ich habe diesen Monolog in Deutschland gemacht, und die Leute haben sich damit identifiziert, haben die Situationen verstanden.

Ist dieser Monolog denn auch feministisch geartet?
 Er ist feministisch, weil ich eine Frau bin. In diesem Stück mache ich alles, ich spiele ein kleines Mädchen, eine Hexe, ich spiele den Mann, die leidende Frau, die verliebte Frau, die sinnlich Frau, die dumme Frau, die Fernsehansagerin. Ich glaube, daß wir in uns verschiedene Persönlichkeiten haben. Man hat eine animalische Seite, eine dumme, eine seriöse, eine meditative, religiöse, spirituelle, eine sinnliche: man erkennt das oder eben nicht. Und es gibt auch die männliche Seite, wobei das relativ ist. Denn was ist das, der Mann? Die Rache, die tiefe Stimme, die Selbstsicherheit, das ist der Mann, aber auch die Frau, ich sehe keinen Unterschied. Der einzige Unterschied ist, daß Frauen gebären können, sonst gibt es keine großen Unterschiede. Ich habe eine männliche Seite, aber ich fühle mich sehr als Frau.

Mit Fatima Miranda sprach Thomas Adank (für die Taktik-Zeitung, WOZ-Zürich Nr. 12/92)

Discographie: Voices Of The Voice (Umo Music)



DAVID MOSS

"... the Avant-Godfather of Noise-Music"

Seit 1971 konzentriert sich DAVID MOSS auf gleich drei Schienen kreativer Tätigkeit. Zum einen entwickelt er eine breite Percussionsprache und deren Umsetzung auf der Bühne. Zum zweiten arbeitet er mit seiner Stimme, entwickelt sie zu einem neuen, gleichwertigen Instrument. Und zum dritten sucht er immer wieder die Zusammenarbeit mit kreativen Gruppen.

"Die Herausforderung für mich liegt in der ständigen Suche etwas Neues zu tun. Wir haben Millionen Ideen, und die Auswahl die in unserem Gehirn passiert, wenn wir spielen ist verwandt mit einer Roulette-Rad, an dem es alle Sounds und Sequenzen zu finden gibt. Wir platzieren sie dort vor dem Konzert und, je nach dem wo das Rad stehen bleibt, wird es besser oder schlechter, interessanter, verrückter, lauter oder leiser."
 (David Moss im Cover Text seiner Noise-Produktion "The Day We Forgot")

Nichts verabscheut der 1949 in New York geborene (und derzeit durch ein DAAD-Stipendium in Berlin lebende) David Moss so sehr wie das Denken in festgefahrenen Kategorien. Seine Bereitschaft, sich immer wieder auf Un-Erhorhtes einzulassen, hat ihm schon mehrere merkwürdige Kategorien eingebracht: "Godfather der Noise-Music" (The Musician) und "Pavarotti der Avantgarde" (High-Performance) hat man ihn genannt, oder "sympathischer Brüllaffe" oder "freundliches Monster". David Moss tummelt

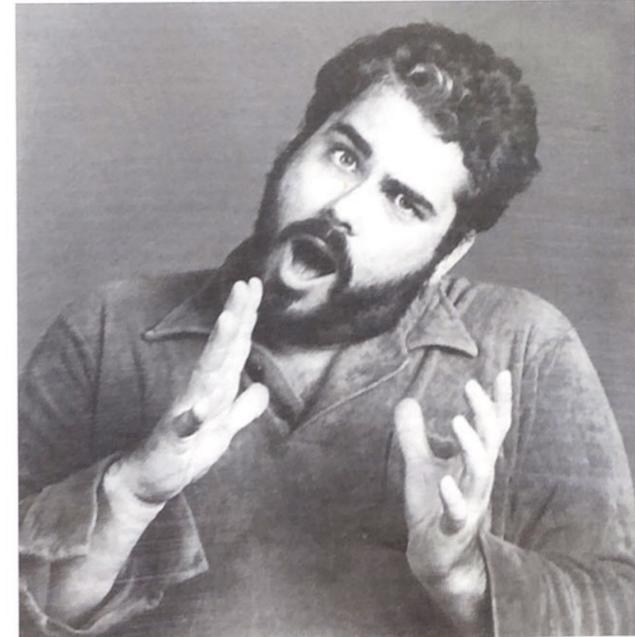
Beim letzten Jazzfestival in Berlin war der Auftritt von David Moss einer der Höhepunkte. Er stellte dort sein Projekt "My Favourite Things" vor, eine wilde Mixtur von Stilleinflüssen, Musikern, Epochen und Songs, die seine Musik geprägt haben. In der Multi-Kulti-Hommage finden sich Prince und Bach, das "Girl von Ipanema" neben der "Delilah" von Tom Jones, zugleich gesungen und getrommelt.

DAVID MOSS sucht ständig das Neue. Dazu hat er auch am Festival VOICES! gemeinsam mit OCTOPUS VOCALIS Gelegenheit.

Programme für VOICES!
 "Language Linkage" (composed & performed by D. Moss)
 "Together Before Jumping" (composed & performed by D. Moss)

"Conjure" (composed by D. Moss, performed by D. Moss & Octopus Vocalis)

Discographie (Auswahl):
 David Moss/Denseband (Ear-Ration)
 My Favourite Things (Intakt)
 Direct Sound (Intakt)
 The Day We Forgot (NoMan's Land)



news from no man's land
 undrume musical instantane
 -urgent meeting nml/GRRR 2018cd
 tatsuya yoshida
 -magabutsu rere 163cd
 moss . otto . schulte
 -the day we forgot nml 9118cd
 lindsay cooper
 -music for other occasions nml 8603cd
 no man's land
 postfach 11 04 49 * 8700 würzburg
 tel. 0931/56574 * fax 0931/58359

MTEC
 Ihre Lichttechnik
 Ihre Tontechnik
 Goolthstr. 3
 A-4600 Wolfs
 Tel.Nr.: 07242/60 3 60
 FaxNr.: 07242/60 7 40

- Signalleistungsprozessoren
- Boxensysteme
- Mikrophone
- Mischpulte
- Endtufen
- Kabel

- Stative
- Dimmer
- Lichtpulte
- Scheinwerfer
- Farbwechsler
- Traverser/Motore

RAIFFEISEN CLUB
 Kulturförderung der Tiroler Raiffeisenbanken



GREETJE BIJMA

...the mistress of sounds...

Greetje Bijma, geb. 1956 in Stiens, Niederlande, begann ihre musikalische Karriere Ende der 70er Jahre mit Konzerten vor privatem Publikum. Ihre Auftritte bestreift sie mit improvisierten Songs, welche sie mit ein paar Gitarrenakkorde untermauert. 1979 nahm sie am "Laren Jazzpodium" teil, an welchem sie der in der Jury tätige Wim van Eyle mit Pianist und Performer Harry van Wit in Kontakt brachte, der sie dann schließlich dazu animierte, sich auf die Möglichkeiten ihrer Stimme zu konzentrieren und die Gitarre beiseite zu lassen.

1980 spielte Greetje Bijma, die also Autodidaktin ist, in ein paar, vom New Yorker Trompeter und Komponisten Jalaal Kalvert Nelson geleiteten Workshops. Im selben Jahr hat sie der kanadische Saxophonist und Komponist Alan Laurillard, der sich fest in den Niederlanden niedergelassen hatte, ihn mit seinem neugegründeten improvisierenden Musikensemble zu begleiten. Kurz darauf gründete Alan Laurillard die NOODBAND mit Greetje Bijma als Gast Sängerin.

1983 beendete Greetje ihre Zusammenarbeit mit der NOODBAND. Es folgten Kooperationen mit dem Schlagzeuger Han Bennink und dem Cellisten Ernst Reyseger.



Allmählich kam sie zum Schluß, daß sie ihre eigene Band gründen wollte. Sie besprach sich mit Alan Laurillard, und das GREETJE BIJMA KWINTETT war ins Leben gerufen. Ein Jahr später erschien die Platte "Amycamus". Die nun folgende Bekanntheit ermöglichte es dem Quintett, auch im Theater und Rocksektor Fuß zu fassen. Die zweite Platte, "Dark Moves" erschien 1988.

Der internationale Durchbruch gelang dem GREETJE BIJMA KWINTETT beim Jazzfest in der Philharmonie in Berlin 1989. Das Konzert wurde vom deutschen Fernsehen in voller Länge ausgestrahlt.

1990 ging Greetje Bijma mit dem Capella Quintett DIRECT SOUND, zusammengestellt von David Moss, auf Tournee. Weitere Mitglieder der Gruppe waren Shelly Hirsch, Anne Holmer und Carlos Santos.

1991 erschien die CD "Tales Of A Voice" bei Enja Records.

Im Interview sagt Greetje Bijma: "Manchmal verwende ich Sprache aber niemals eine Sprache mit besonderer Lyrik. Man glaubt Worte zu erkennen, wobei für mich jedoch nicht deren Bedeutung, sondern ihre Gefühlsinhalte wichtig sind."

DIAMANDA GALAS

JUDGEMENT DAY

Ein Gespräch mit Diamanda Galas über Herz, Seele und Qual

PO LI definierte Poesie als "ein Sturzloch/ aus einer kleinen Verwundung / des Herzens", als ob jeder Strich des Kalligraphenpinsels eine blutende Verletzung bedeute. Das Herz ist heute stark entmystifiziert worden (bloß dem Penis wurden noch mehr Bedeutungsinhalte weggenommen), aus dem Sitz der Gefühle in der Romantik, ist ein geschwätziger, pragmatischer Muskel geworden, befragt von *Reader's Digest* - "Ich bin Johns Herz. Ich bin nicht wirklich herzförmig..." Erfüllt, entflammt, gebrochen und dann einfach transplantiert - das Herz als ideale Metapher für unseren modernen Fortschritt. Wie bei vielen anderen Begriffen, hatte es die Sprache schwer mitzuhalten; immer noch spielen, kämpfen und singen wir "mit Herz".

Diamanda Galas ist Romantikerin. Wenn sie singt, dann kommt es ganz nahe vom Herzen. Am Abend bevor wir miteinander sprachen, hatte sie zum ersten Mal die *Vena Cava* in Philadelphia gesungen, ein schaurig klares Stück mit einem nervösen pulsierenden Rhythmus. Ursprünglich ein Teil der *Plague Mass*, hatte das Stück eine Art von Eigenleben entwickelt. Es dringt tief in den Bereich der Beziehung von AIDS, Demenz und akuter, klinischer Depression vor. Robert Lowell nannte Depression "Staub im Blut" - und brachte es damit auf den Punkt. Die *Vena Cava* ist jenes Blutgefäß, welches verbrauchtes Blut zur Lunge zurückbringt; genau hier setzt Galas mit wundervollem würgendem Grollen an, und wirklich, es schneidet dir ins Herz...

Man muß sich die Beziehung zwischen Luft und Gesang vergegenwärtigen und ihre Sehnsucht verstehen, ins dunkle sauerstofflose Blut einzutauchen und von diesem letzten Abendmahl zu singen, in einer schwarzen Messe von AIDS und Verzweiflung. "Ich wollte diejenigen Bereiche des Bewußtseins erforschen, die sichtbar werden, wenn das Gehirn zu wenig Sauerstoff erhält, man leidet unter Demenz, Aphasie und unter dem Zusammenbruch von Sprache und Gefühl." Und obwohl sie keine Erklärungen für den Titel anbietet hat - "deine eigenen Schlüsse sind o.k." - oder zumindest eine Darlegung ihrer Intentionen, sprechen wir über nichts anderes als über Hickman-Katheder, machen uns vertraut mit AIDS und Herzstationen sowie langen Röhren, die in die Leistenvene eingeführt werden und entlang dunkler und hinfälliger Kanäle schließlich bis zum Schmerz selbst vorstoßen.

So funktioniert ihre Musik. Sie entfesselt Sturzfluten in erstaunlich kleinem Rahmen, sie taugt aber auch zur Gesundung oder zumindest zu lindernden Eingriffen. Die akustische und emotionale Mikrochirurgie von *Vena Cava* repräsentiert sogar eine Änderung gegenüber den Vorhaben des ursprünglichen Projektes. "Die *Plague Mass* war spektakulär, operhaft und sehr "griechisch" in ihren energetischen Ausdrücken. *Vena Cava* ist genauer und subtiler, nachgerade mikrokosmisch, sie arbeitet mit innerer Beschreibung - wie in einem Song."

Allerdings ist *Vena Cava* deshalb nicht weniger kontroversell in ihrem Zugang zu Diamanda Galas grundlegenden Thematiken und wird zweifellos die selbe Art von Feedback nach sich ziehen. Als *You Can Be Certain Of The Devil* herauskam (laut *The Wire* die beste Platte, um ungebete Gäste aus der Wohnung zu spielen), da "nannte mich irgend ein beschissener Idiot von der NME eine Terroristin, sagte ich sei morbide und schreibe Musik mit Vorbedacht dazu, damit sie niemand hören könnte. Das ist ein grundlegendes Mißverständnis. Immer wenn ein Künstler etwas veröffentlicht, dann sehen es die Leute an und sagen, das sei der Künstler." Sie wäre dagegen in großen Schwierigkeiten, wenn sie irgendwelche Querverbindungen zwischen ihrer Musik und ihrem Geisteszustand herstellen müßte. Wie Hubert Selby oder Jerzy Kosinski in ihren Arbeiten, so verwendet Diamanda Galas extreme Stimmmittel, um extremen Bewußtseinszuständen und Gefühlen freien Lauf zu lassen, und diese zu versachlichen; zumindest was das betäubende Grauen und die Verkümmernng betrifft, welche durch die "moderne Pest" hervorgerufen werden.

Für die Antwort ihrer Künstlerkollegen auf AIDS, diese "stinkende Reptilienschleife" *Red Hot & Blue* hat sie nur angewendete Ablehnung übrig. "Wenn ich daran denke, wie sich Rock Stars zu Cole Porter herablassen, dann muß ich wirklich kotzen. Die Musikpresse ist demalsten homosexuellenfeindlich, daß bloß auf diese Weise auf AIDS reagiert werden konnte, und diese Leute - hier kriegt Annie Lennox kurz und nicht wiederzugeben ihr Fett ab - sind so



- und eine Trilogie, die Stücke wie *Litanies of Satan* und *The Divine Punishment* enthält. "Es ist die gleiche Reaktion wie bei Sun Ra, als er gerade Stücke zu spielen begonnen hatte. Was auch immer gesagt wird, so stellt es für mich *keinen* Wechsel dar. Ich habe diese Musik gespielt, seit ich als kleines Mädchen in der Band meines Vaters dabei war. Ich glaube an das, was Stockhausen über Improvisation gesagt hat - jedesmal wenn man etwas macht, muß man dem bis zum Schluß folgen, ohne dabei alles andere aus den Augen zu verlieren; man muß flexibel sein. Ich habe gelernt, alles zu spielen. Darum, als Musikerin, und nicht nur als Rockmusikerin, passe ich in keine Kategorie. Es amüsiert mich, aber es verbraucht mich nicht. Mich zu fragen, ob ich diese Art von Musik bewältigen kann, ist so, als fragte man Derek Bailey, ob er denn Blues spielen könnte; und das kann er verdammt gut."

The Singer ist der Beweis, ein hochprozentiger Beweis dafür, daß sie sich nicht überschätzt. Wenn man von ihrer anhaltenden Besorgtheit in "Reap What You Sow" liest, oder von der ängstlichen Freude bei der Kreuzigung in "Were You There", wenn man "Balm In Gilead" als AZT versteht, dann begriff man, daß dies alles und der apokalyptische Höhepunkt in "Let My People Go", "Be Sure That My Grave Is Kept Clean" und in "Judgement Day" mit ihrem gesamten Werk in konsistentem Zusammenhang steht.

Woher kommt diese Stimme? Es war ein eigentümlicher Zufall, als wir herausfanden, daß wir beide in Paris Cathy Berberian (in einem tollen purpurfarbenen Kleid) gesehen hatten, die dort mit letzter Konsequenz Gesang und Berio sang. "Ich hatte eine Art von Auseinandersetzung mit ihr. Sie behauptete, sie hätte alle jungen Sänger beeinflusst. Ich bestritt das und meinte, ich hätte sie vielleicht auch beeinflusst."

Vielleicht sollte man das einmal überprüfen. Ich erwähnte Berberians Namen, weil ich den Eindruck hatte, da wäre etwas von ihr in Diamandas Stimme; allerdings hört man auch Piaf und Bessie und Mahalia und Marianne Faithfull aus "Sister Morphine", was für mich immer die Quintessenz der dunklen Seite weiblicher vokaler Tradition war; von Billie Holiday andererseits war keine Spur. "Ja, das stimmt. Mein Bruder hatte eine große Plattensammlung, und jede Menge Aufnahmen von Esther Phillips und Carmen McRae, aber kaum etwas von Billie Holiday."

Das wird klar auf *The Singer*, jede Zeile zielt genau auf die dunklen Räume unterhalb des Herzens. Sie singt von der endgültigen Verderbtheit des menschlichen Geistes und setzt sich ehrlich damit auseinander: sie singt von einer Tradition, die ihre Unschuld nicht plakativ präsentiert, sie ist, wie Lilith, vielmehr dämonische Heilern als süße Betrügerin.

Das Gespräch mit Diamanda Galas führte Brian Morton für das englische Musikmagazin "The Wire" anlässlich der Präsentation der LP "The Singer".

Discographie:
"Masque Of The Red Death" (Mute)
"The Divine Punishment" (Mute)
"Saram Of The Pt" (Mute)
"You Must Be Certain Of The Devil" (Mute)
"The Singer" (Mute)

PHIL MINTON

Phil Minton, der Sohn eines walisischen Choralängers, übersiedelt in den frühen 60er Jahren von Torquay nach London und spielt im Mike Westbrook Orchestra Trompete. Die meiste Zeit der 60er und frühen 70er Jahre war er in den verschiedensten Bands und Orchestern engagiert. In den letzten 25 Jahren war Phil Minton in London ansässig und in allen möglichen Projekten von Mike Westbrook involviert.

Gemeinsam mit Maggie Nichols und Julie Tippett gründete er die Vocal-Gruppe VOICE und trat gemeinsam mit vielen britischen Experimentalthatern auf.

Er ist sowohl als Gast bei mehreren europäischen Gruppen und Orchestern zu hören als auch als ständiges Mitglied der Mike Westbrook Band, Lindsay Coopers OH MOSCOW, dem GRUBENKLANG ORCHESTER, dem DEDICATION ORCHESTRA und singt beim Streicherquartett HARBINS BED. Er gibt Solo-Auftritte und singt in Improvisations-Duos und Trios, u.a. mit Peter Brötzmann, Michael Wasvisz, Roger Turner, John Butcher, Radu Malfatti und Phil Waxmann und toart mit WAYS, wo er vom Pianisten Vervan Weston begleitet wird. Phil Minton versetzt sich oft in die Rolle des unter-



drückten, angesichts festgefahrener Herrschaftsstrukturen Ohnmacht empfindenden Menschen, der sich trotz geringster Hoffnung immer wieder zu erheben wagt. Er wringt förmlich die Töne und achzende Klänge aus sich heraus, bis sie langsam zum verzweifeln, zeitweilig sogar pathetischen Aufschrei anwachsen. "Musik wird so zur verlängerten Möglichkeit der Sprache" (Peter Brötzmann)

Discographie (Auswahl):
mit Mike Westbrook:
THE CORTAGE (Original Music)
MAMA CHICAGO (RCA)
ON DUKES BIRTHDAY (Hat Art)
OFF ABBEY ROAD (ENJA)
VOICE (Organ)
mit Lol Costhill:
WELFARE STATE (Virgin)
mit Lindsay Cooper:
RAGS (Arc Rec.)
SOLO (Roh Rec.)
FRITH, MINTON, OSTERTAG (Roh Rec.)
mit David Moss:
FULL HOUSE (Moers Music)

Informieren - Beraten - Helfen

Aufgaben und Leistungen der Tiroler Arbeiterkammer

- Beratung und kostenlose Rechtsvertretung in Arbeits- und Sozialrechte, bei Entlohnung, in allen Fragen des Lehrlings- und Jugendschutzes, Mutterschutz
- Berufliche Aus- und Fortbildung durch das Berufsförderungsinstitut
- Aktion "Tiroler Frauengeschichten" - Frauen schreiben über sich selbst - mit Leseabenden
- Konsumentenberatung und Konsumententests
- 22,5 Millionen Schilling für Wohnungsdarlehen
- Arbeit für Jugendliche im AK-Beschäftigungsverein in Zusammenarbeit mit der Arbeitsmarktvverwaltung für Tirol
- 3,9 Millionen Schilling für Lehrausbildungsbeihilfen und Stipendien
- über 3 Millionen Schilling für Lehrlinge durch Interventionen

AK-TIROL INNSBRUCK
Maximilianstr. 7, Tel.: 0512/5340
Amtsstellen in allen Bezirken Tirols
Arbeiterkammer - Partner und
Anwalt der Tiroler Arbeitnehmer



Wenn der Künstler die Bühne betritt darf man nichts merken von der Technik, die wir installiert haben. Kein Surren, kein Brummen - nur saubere Stimmen Dynamik und Klang.

... egal welche Art von Kunst geboten wird.

Kühnl & Wurzer PA-Technik
Waldeggstr. 68, A-4020 Linz 0732/688125

verflucht wird, daß sie nicht einmal ahnen, was diese Songs wert sind, aber sowas passiert eben einem Mann wie ihm, ständig werden seine Songs von irgendwelchen Mitläufern total daneben interpretiert und veröffentlicht, vergleicht man das Arschloch Tom Waits mit Cole Porter, dann ist das so als würde man Louis Armstrong an Al Jolson messen." Interessant scheint, daß so, wie man bei Cole Porter hinter der eleganten Coolness die schwere Verzweiflung spürt, in Diamandas gequälten Ausdrücken eine starke Ahnung von Erlösung zu finden ist, die sich aus Entbehrung, Martyrium und Zerbrochenheit nährt.

Es war in Afrika, wo das Blut erstmals rebellierte, und in Afrika hat der Blues seine Wurzeln. Es mag diejenigen erstaunen, die sie nicht näher kennen, aber parallel zu *Vena Cava* hat sie ein Album mit Blues und Gospels herausgebracht - *The Singer* (1992). Es mag das bisher lukrativste Projekt gewesen sein, das sie für Mute bisher gemacht hat, aber es wäre Unsinn zu behaupten, daß sie damit ihre Richtung geändert hätte. "In den letzten fünf Jahren hatte ich das Gefühl, daß es wichtig war, den Mute-Vertrag zu beenden, um *Plague Mass* zu beenden"

TIROL WERBUNG



ELISABETH SCHIMANA

Stimmbänder treffen Magnetbänder



„Verschiedenes“

„Ich bräuhete eine Telefonzelle. Das hat einen technischen Grund. Ich arbeite nämlich gerne mit Delays, das heißt, daß ich live auf der Bühne Strukturen aufbaue, die man normalerweise nur auf Bandmaschine zusammenbringt - Spur/Spur/Spur/Spur. Ich will das aber Live umsetzen. Dabei habe ich das Problem, wenn ich mit dem Mikrophon arbeite, daß - wenn ich zum Beispiel mit rhythmischen Strukturen arbeite - mir alles wieder durch das Mikrophon hineinkommt und mir alles zusammenhaut. Wenn ich also abgeschirmt mit dem Mikrophon irgendwo ste-

ben könnte - eben in einer Telefonzelle - so daß ich das, was über den Raum kommt, nicht mehr dazukommt, dann kann es klappen. Das wäre ein Teil des Programms. Im anderen Teil stehe ich halt außerhalb der Telefonzelle. Mein Techniker, der Thomas, würde mir das Mikrophon in den Telefonhörer einbauen. Das fände ich zudem auch recht witzig.“

Wozu brauchst du so lange Delays?

„In der Länge, wie ich die Delays brauche - etwa eine Minute - das gibt es kaum. Daher die Idee mit einem 4-Spur-Cassettenrecorder und einem Endlosband zu arbeiten, auf dem ich 4 getrennte Spure habe, auf die ich dann eine Minute etwas draufgeben kann und dann singe ich dazu/dazu/dazu.“

Was ist auf den Zuspieldändern zu hören?

„Das sind selbstgemachte Sachen von mir. Ich komme ja von der Elektroakustik. Ich arbeite sehr viel mit Geräuschen, und davon gibt es ja jede Menge. Im Speziellen werde ich zum Beispiel eine Fünf-Minuten-Sequenz mit Ton gestalten, also zerbrochene Tonscherben, mit denen gekratzt wird, die wieder zerbrochen werden. Diese Geräusche habe ich dann am Computer bearbeitet, und so werden sie zugespielt, und dazu kommt dann erst die Stimme. Ein Grundgedanke meiner Arbeit ist es eben, elektronisch bearbeitete Klänge zu verwenden und dann eben dazu die Stimme, die ich eigentlich sehr wenig verfremde, als Gegenstück dazu zu setzen. Die Stimme ist ja eigentlich etwas ganz Bodenständiges, ein Instrument, das jeder mit sich herumträgt, und andererseits interessiert mich eben auch die ganze elektronische Welt und das was die Technik derzeit bietet. Und aus dieser Spannung heraus entstehen meine Sachen.“

Wie bist du überhaupt zum Singen gekommen?

Schon in der Volksschule war ich im Chor, wie halt fast jeder. Dann gab es eine lange Pause, das war so meine Hippiezeit. Erst in Wien - so um 1978 - fand ich eine alte Frau, meine erste klassische Gesangslehrerin, die ist aber bald gestorben. Dann fand ich wieder eine alte Frau, bei der habe ich stimmlich am meisten gelernt. Als sie mich unterrichtet hat, war sie schon 92 Jahre alt, aber eine tolle Frau. Gleichzeit habe ich mich sehr mit dem Körper auseinandergesetzt, bin über dieses Training auch auf die Stimme gekommen. Dann fiel mir plötzlich ein Skriptum aus Amerika in die Hände von einer Frau namens Bonnie Tyler, die sich sehr auf die anatomischen Zusammenhänge der Stimme gestützt hat. Damit habe ich sehr lange gearbeitet. Und zwar arbeitet sie vor allem mit dem Kehlkopf und dem was da drinnen passiert. Beim Singen ist es wichtig, daß man sich diesen Stimmapparat vorstellt.“

Und wie kamst du zur Elektroakustik?

„Ich komme eigentlich aus der Improvisationsszene. Mich hat es immer wieder geärgert, daß ich mich, wenn ich mit Leuten zusammengespielt habe, nicht vermitteln konnte. Ich hatte bestimmte Klangvorstellungen, aber es war mir nicht möglich, mich zu vermitteln. Und seit ich das Institut für Elektroakustik in Wien besucht habe, geht das. Das war eigentlich ein Volltreffer. Ich kann jetzt im Studio arbeiten, mache meine eigenen Sachen selbst. Allerdings arbeite ich in letzter Zeit immer mit einem Techniker zusammen, denn mein Hauptanliegen ist die Komposition, und man kann sich ja nicht auf alles gleichzeitig konzentrieren. Aber ich kann mich jetzt vermitteln, ich kann alles genau sagen, was ich will und das funktioniert bestens.“

Im Vorjahr erschien Deine erste Schallplatte, *Dot, auf Extraplatte*.

Das war eine Studioarbeit, und die Idee dazu stammt vom gebürtigen Wattener Gerold Huber, der inzwischen gestorben ist. Ich wählte Fragmente aus dem ersten und zweiten Band des „Wohltemperierten Klaviers“ von Johann Sebastian Bach und spielte sie den Sängern über Kopfhörer ein. Diese sangen dann spontan zur Klaviermusik. Das aufgenommene Stimm- und Klaviermaterial, welches im Lauf des Stückes immer mehr und mehr verfremdet wird, bildet die Grundlage für die Komposition „Bach“. „Tot zu sein...“ wurde in einem der Gasometer in Wien mit einem Laienchor aufgenommen. Es sind dies Bearbeitungen des Volksliedes „Froh zu sein bedarf es wenig, nur wer froh ist, ist ein König“. „A-LE-LU-JA“ ist eine Komposition für Tonband und Stimme. Die feststehende Struktur des Tonbandes bildet die Basis für die Stimmimprovisationen. Dieses Stück ist im Gegensatz zur reinen Tonbandkomposition „Bach“ auch als Live-Performance gedacht.“

Du sagst nicht Konzert zu Deinen Auftritten, sondern Performance. Weshalb?

„Vielleicht weil eine Performance etwas einmaliges ist, sich nicht wiederholen läßt. Konzerte werden immer wieder wiederholt. Und das habe ich noch nie gemacht. Alles, was ich bisher gemacht habe, war einzigartig.“

Das Gespräch mit Elisabeth Schimana führte Christoph Moser.

OBERTONCHOR DÜSSELDORF

Der OBERTONCHOR DÜSSELDORF wurde 1985 von Christian Bollmann ins Leben gerufen und trat anlässlich der Konzertproduktion „Neue meditative Musik“ erstmals an die Öffentlichkeit. Auf Grund der ungewöhnlichen Resonanz stellte der Chor 1986 sein Programm mit Kompositionen von R. Laneri und Chr. Bollmann auf einer Konzerttournee durch Deutschland in 16 Kirchen und Museen von ausgesuchter Akustik vor.

1987 folgten Einladungen auf das „Vocal Heroes Festival“ Duisburg, den evangelischen Kirchentag in Frankfurt und die Europäischen Chortage in Passau (Begegnung mit David Hykes).

1988 reiste das Ensemble mit dem Klagwelten Festival erneut durch Deutschland. Stationen waren unter anderem die Philharmonie Köln, die Tonhalle Düsseldorf und die Liederhalle Stuttgart.

Im Sommer des selben Jahres wurden die Tonaufnahmen für die CD-Produktion „Rise my Soul“ in

den Prof. E. Heerich entworfenen Pavillons des Museums INSEL HOMBROICH bei Neuss eingespielt und von Network über Zweitausendeins veröffentlicht.

Neben Oberton Gesang in unterschiedlichsten Ausprägungen formen rhythmisch-melodische Minimalfiguren und Melodien in gregorianischem Ductus u.a. auch zu Texten von Hazrat Inayat Khan eine „neue meditative Musik“. Tibetische Hörner, Klangschalen, Monochord und Flöte runden das vorwiegend durch Stimmen geprägte Klangbild harmonisch ab.

1989 schrieb Christian Bollmann neben seiner ausgedehnten Seminararbeit die Komposition „SAI YA OM“ für Obertonchor und Klangerzeuger. Eine Komposition die im Unterschied zu den vorher entstandenen Werken nur mit einer großen Besetzung möglich ist. Sie integriert archaische responsoriale Formen (Wechselgänge), unterschiedliche Oberton-techniken sowie Mantren des Vokalkreises SAI YA



OM bzw. MUOA AÄEI IEÄA AOU-). Zur Realisierung wurde das „Oberton-Chor Projekt 90“ ins Leben gerufen, das aus 18 Sängerinnen und Sängern besteht, mit Rose Schell und Christian Bollmann als Solisten und somit einen völlig neuen Klangkörper darstellt.

Beim Festival VOICES! wird der Obertonchor Düsseldorf in 8-köpfiger Besetzung (4 Frauen, 4 Männer) zu hören sein: Rose Schell, Elke Elbe, Karin Nowazyk, Christa Stein, Christoph Schumacher, Frank Baier, Dietmar Ulbrich und Christian Bollmann (Komposition und Leitung)

Täglich:
**Die Entführung
aus dem Einerlei.**



Die Zeitung für Leser.



**Wir haben, was Sie woanders kaum finden werden.
CDs vom Oberton-Chor Düsseldorf**

„Spirit come“ Die neue CD. Nur 239 ÖS. MC nur 169 ÖS.
„Rise my soul“ CD nur 239 ÖS.

Christian Bollmann „Drehmomente“ CD nur 239 ÖS.

Stimmen! Stimmen! Der riesige Ruf! Chöre der Welt.
Herausgegeben von Joachim-Ernst Berendt.
3 CDs nur 499 ÖS. 3 LP/MS nur 299 ÖS.

Die großartigen Hörwerke von Joachim-Ernst Berendt.
Die Welt ist Klang. Nada Brahma. 4 CDs nur 799 ÖS.
Vom Hören der Welt. Das Ohr ist der Weg. 4 CDs nur 799 ÖS.
Neu: Muscheln in meinem Ohr. 5 CDs nur 799 ÖS.

VKA, Stiegeg. 20, 1060 Wien, Tel. 0222-56 72 41,
Pfeiferg. 4, 5020 Salzburg, Tel. 0662-84 34 43 & per Versand.

Impressum: Eigentümer, Herausgeber und Verleger
Verein für Beschäftigungs- und Kulturprojekte,
Tschamlerstraße 3, 6020 IBK,
F.d.l.v. Christine Margreiter.

Redaktion: Christoph Moser. Mitarbeit: Michael Carli.
Layout: Tommi Bergmann, Richard Mulser.
Photos: Roten, C. Neumann, A. Zabrin, C. Mair, A. Wieringa
Druck: Steigerdruck-Axams