

Milena Meller¹:

DUNKLES STÜRMEN

ELISABETH SCHIMANA

1. Biografisches/Ausbildungsweg:

Elisabeth Schimana wird 1958 in Innsbruck geboren und wächst dort auf. Die Musik spielt eine wichtige Rolle in der Familie, so ist der Großvater Berufsmusiker („Unterhaltungsmusiker“), spielt während des Krieges „in den Lagern“ Ziehharmonika und tritt nach dem Krieg mit „one man shows mit hi-hat, Fusstrommel, Ziehharmonika und Stimme“ auf.² Der Onkel spielt Geige, die Mutter Klavier und Trompete und nimmt im „Hochhaus“, wo es in den 50er und 60er Jahren ein legendäres Lokal mit live-Musik gibt, an Jamsessions mit Musikern wie Werner Pirchner teil. Diese für eine Frau in dieser Zeit ungewöhnliche musikalische Ausrichtung wurde, so meint Elisabeth Schimana, durch ihre sehr frühe Geburt (die Mutter bekommt sie als 17jährige) in ihrer Entwicklung eingebremst. Schimana singt in der Volksschule im Chor, lernt Gitarre, erst viel später, mit etwa 24, beginnt sie, ihre Stimme ausbilden zu lassen und nimmt über Jahre privaten Gesangsunterricht. 1986 schreibt sie sich für den Lehrgang für Harmonikale Grundlagenforschung an der Wiener Musikhochschule ein, den sie bis 1998 besucht. Wichtig ist für Schimana die Begegnung mit englischen Avantgardemusikern anlässlich des festivals „obligat“, das sie für das Wiener WUK organisiert. Sie wird eingeladen, an das Music Department der Universität von York zu kommen, erhält ein Stipendium des British Council und hat in York Gelegenheit, innerhalb eines unkonventionell in Projekten organisierten Lehrganges, erste Kontakte mit elektroakustischer Musik im dortigen Studio zu machen sowie mit Improvisation zu arbeiten. Zurückgekehrt beginnt sie den Lehrgang für elektroakustische und experimentelle Musik an der Wiener Musikhochschule bei Dieter Kaufmann, den sie 1998 abschließt. Nebenbei studiert Schimana auch noch an der Wiener Universität Völkerkunde und systematisch-vergleichende Musikwissenschaft sowie 1990 mit einem Auslandsstipendium am Music Department der University of Keele und am Royal College of music in London.

2. Arbeit:

¹ Dieser Text ist ein Auszug aus: Milena Meller: „Neue Musik in Tirol – Sieben Positionen zeitgenössischen Komponierens“, Diplomarbeit, Institut für Musikwissenschaft, Universität Innsbruck, 2003

² Schimana im Gespräch mit der Autorin, 10.9.2003.

Schimana arbeitet an zahlreichen Projekten im Bereich der elektroakustischen Musik, vielfach im Rahmen der Sendereihe „Kunstradio“ des Österreichischen Rundfunks. Teamarbeit (mit zahlreichen österreichischen und internationalen Avantgardenkünstlern aus dem Bereich Elektronik und Improvisation wie Katharina Klement, Seppo Gründler, Norbert Math und anderen) zieht sich durch Schimanas Schaffen. Sie entwickelt Klanginstallationen, zunehmend auch multimedial in Kombination mit Videoprojektion, produziert Musik zu Kinderhörspielen, Tanztheater, konzipiert Festivals (zum Beispiel „OST.SÜD.OST“) und arbeitet am Projekt „klangnetze“ mit, dessen Regionalleiterin für Niederösterreich sie mittlerweile ist. 1998 erhält sie den Anerkennungspreis für Musik des Landes Niederösterreich, 2001/2002 ein postgraduate Stipendium der Sektion Kunst (BKA) und Kulturabteilung des Landes Niederösterreich, wodurch sie sich längere Zeit in Moskau aufhalten und dort ihre Arbeit am Theremincenter intensivieren kann (Theremin Orchester: Performances, Radio- und Webkonzerte, Cd-produktion von Projekten „touchless“ I und II).

Radio / Feldforschung

Das Radio spielt in Schimanas Arbeit eine bedeutende Rolle – zunächst, wie sie selber bemerkt, in ganz pragmatischer Hinsicht dadurch, daß hier in den achtziger Jahren Künstlern im Bereich der Elektroakustik die Möglichkeit geboten wurde, mit Geräten im Studio zu arbeiten, die sie sich nicht leisten hätten können und gleichzeitig dann auch ein Forum für die Präsentation zur Verfügung stand. Zudem aber bietet das Radio als Phänomen für sich, als einzigartiges Medium, die Möglichkeit einer ganz neuen Form der künstlerischen Kommunikation und Präsentation. Interessanterweise ging die Sendereihe „Kunstradio“ des Österreichischen Rundfunks davon aus, *bildende* Künstler, die mit Klang arbeiten, Radio machen zu lassen. - Die Verknüpfung mit der bildenden Kunst findet sich umgekehrt aber auch häufig bei Musikern, die im Bereich Elektronik arbeiten, was sich in der Einbeziehung visueller Aspekte ebenso widerspiegelt wie in den Konzeptionen, mit denen sie arbeiten (indem sie zum Beispiel Klanginstallationen für einen bestimmten Raum konzipieren). Mit dem Radio als Medium hat sich Schimana unter anderem in ihrer (im Team entwickelten) Arbeit „**ätherrauschen**“ (1999), die im Auftrag des Oberösterreichischen „Festivals der Regionen“ entstand, auseinandergesetzt, wo eine Woche lang täglich vier Stunden regionales Radio nach folgenden Vorstellungen gestaltet wurden: Ziel sei es gewesen, „radikales Radio nach Murray Schafer zu machen, wo es keine tickende Uhr, keine getaktete Zeit gibt, sondern Radio, das fließt, Material, das über die Zeit fließt.“³ Alles, was von den zahlreichen

³ Schimana im Gespräch mit der Autorin, 10.9.2003.

Außenmitarbeitern (auch Künstlern) geliefert wurde, wurde als Material gesehen und als solches radikal bearbeitet. – Radio nicht informativ, einseitig, sondern möglichst kommunikativ, beidseitig aufgefasst.

Ein dokumentarisch-forschender Aspekt tritt bei Schimanas Arbeit immer wieder deutlich hervor, die sich gleichsam mit der Haltung einer Feldforscherin bestimmte Fragestellungen, Themen wählt, die sie „untersucht“ und künstlerisch verarbeitet. Besonders eindrucksvoll geschieht das in der Arbeit „**obduktion**“ (1996), die vorerst als Radioarbeit, dann in Kombination mit Fotografien (von Thomas Freiler) und Text als Rauminstallation sowie als Teil einer Tanztheatermusik und in anderen Kontexten präsentiert (das heißt immer wieder erweitert, modifiziert) wurde. Schimana stellt sich die Frage: „Was macht ein toter Körper für Geräusche?“ und stellt sich der Antwort

(- keine, nur die Menschen, die mit dem toten Körper noch zu tun haben, machen Geräusche, der Körper wird zum Instrument⁴) indem sie Tonaufnahmen während der Obduktion mehrerer Leichname erstellt. Ein Teil der musikalischen Arbeit „obduktion“ ist das Klangmaterial, das sie bearbeitet (sie „seziert“ es stimmigerweise⁵), ein anderer Teil Texte rund um den Tod, die sie auch als musikalischen Rohstoff auffasst und als solchen montiert und komponiert (ohne, daß die semantische Komponente belanglos würde).

Kommunikation / Improvisation

Schon allein durch die Tatsache, daß Schimana sehr viel im Team arbeitet, wird Kommunikation als solche thematisiert. Davon nicht zu trennen ist als ein ganz wesentlich konstituierendes Element ihrer Arbeit die Improvisation, die ja eine besondere Qualität der Kommunikation zwischen den Musikern voraussetzt, soll das Ergebnis substantiell sein. „Aufeinander hören und sich selbst zurücknehmen können“ sieht Schimana in diesem Zusammenhang als unverzichtbare Bedingung für das Gelingen, in der allgemeinen Praxis ihrer Meinung nach allzu selten anzutreffen.⁶ Relativ neue Formen der Kommunikation über geografische Distanz hinweg wie das Radio (wenn man es nicht als reines Informationsmedium in eine Richtung auffasst) oder das Internet werden auf ihre Tauglichkeit in Bezug auf musikalische Interaktion untersucht, indem zum Beispiel bei live-Radio-performances die miteinander agierenden Musiker sich in verschiedenen Städten befinden (etwa beim Projekt „**touchless I**“, 1997, wo simultan in Moskau, Madrid und Wien gespielt

⁴ Schimana, Elisabeth: „Gespräch zwischen Elisabeth Schimana, Andrea Sodomka und Martin Sturm, 4.1.1996“ in: „Obduktion“, Buch zur gleichnamigen Arbeit im „Offenen Kulturhaus Linz“, Linz, 1996: S.62.

⁵ ebenda: S. 64.

⁶ Schimana im Gespräch mit der Autorin, 10.9.2003.

und im Wiener Rundfunk aufgenommen wurde) oder Konzerte im Web stattfinden, also im „virtuellen Raum“ (zum Beispiel „eat up“ und „cairo“, 1997).

Körper / Raum / Frau

Mit solchen Konstellationen wird körperliche An- und Abwesenheit thematisiert, physische Präsenz in ihren verschiedenen Ausformungen und Abstufungen. Dies sei, meint Elisabeth Schimana, darauf angesprochen, „immer schon“ ein Thema gewesen, das sie speziell interessiert habe, nicht zuletzt durch ihre Arbeit mit der Stimme.⁷ Besonders reizvoll zeigt sich die Körperthematik im Theremin, Schimanas „Hauptinstrument“, das einerseits den Körper des Musikers „braucht“, der Dynamik und Tonhöhe durch seine Bewegungen steuert, andererseits aber ihn auf Distanz hält und so fast eine „Aura“ des jeweils Spielenden suggeriert.

Die „performance“ auf der Bühne gehört für Elisabeth Schimana zu den Aspekten, die sie wesentlich mitbedenkt ebenso wie der Raum, für den sie eine Komposition oder Installation erarbeitet. (Das zieht, wie sie nebenbei bemerkt, Probleme pragmatischer Art mit sich, wenn man als Künstlerin, die sich zunächst über Tage mit einem Raum auseinandersetzt bevor sie endgültig entscheidet, wie sie ihn bespielen will, nicht so leicht als finanzierbarer „Happen“ für ein Festival eingekauft werden kann).⁸ Das heißt, daß man mit solch einer Arbeitsweise an die Grenzen der vom Kulturbetrieb akzeptierten Formen beziehungsweise der ökonomischen Vertretbarkeit stößt.

Die Rolle der Sängerin innerhalb des – immer noch männlich dominierten – Musikbetriebes sowie innerhalb eines Ensembles, die Nische, die einer Sängerin zugewiesen wird und die Kompetenzen die ihr zu- aber vor allem aberkannt werden haben Schimana ebenfalls über Jahre beschäftigt. Mit der Rolle der Frau innerhalb der elektronischen Musik setzt sich Schimana unter anderem im Zuge ihrer Beschäftigung mit dem Futurismus auseinander, der ja, so meint sie, gemeinhin als Ursprung der elektroakustischen Musik angesehen werde. Sie verweist auf die Schriftstellerin Valentine de Saint-Point, die im Umfeld der Futuristen um 1912 das „Manifest der futuristischen Frau“ verfasste. Schimana meint dazu, daß sie sich der einerseits brilliant gesellschaftskritischen, andererseits faschistoiden Inhalte der futuristischen Ideologie durchaus bewußt sei und betont, was für eine Verachtung in deren Ausführungen den Frauen gegenüber ausgesprochen werde.⁹ In ihrer jüngsten Arbeit „**porträt 01- die futuristin**“ (2003) kreiert sie eine fiktive „Futuristin“, indem sie vier Musikerinnen aus dem

⁷ Schimana im Gespräch mit der Autorin, 10.9.2003.

⁸ Schimana im Gespräch mit der Autorin, 10.9.2003.

⁹ Schimana im Gespräch mit der Autorin, 10.9.2003.

Bereich der elektronischen Musik (inclusive sich selbst) zu einer zusammenschmilzt, auf musikalischer Ebene aus den Samples der vier Stimmen, auf visueller Ebene aus den vier Porträts dieser Frauen zusammengesetzt.

Bruitismus / Geräuschkunst / Radikalität

Die Beschäftigung mit den Futuristen und ihrem Umfeld kommt bei Elisabeth Schimana nicht von ungefähr, scheint sie doch zu einem Teil eine Tradition fort zu führen, die im Bruitismus wurzelt, die auch an Luigi Russolo und seine „Intonarumori“ erinnert, an das Engagement für ein neues Hören und die Entdeckung der Welt der Geräusche.

„Fakultative Komponenten einer allgemeinen futuristischen Musikästhetik [nach Francesco Ballila Pratella beziehungsweise Tommaso Filippo Marinetti] wären demnach: die unbedingte Außerkraftsetzung und Negierung sämtlicher Selbstverständlichkeiten der abendländischen (Kunst)Musiktradition, Maschinenhaftigkeit (in allen Facetten von schierer Kraftentfaltung bis hin zum abstraktiven „Glanz der Geometrie“), Heftigkeit und Energetik [...] Lautheit und sinnliche Intensität [...] offene Formgebung [...] synästhetische Verbindung mit anderen Medien [...] nicht zuletzt der Einsatz modernster und speziell für futuristische Belange konzipierter Instrumente sowie – als deren vordringlichste Aufgabe – der gestalterische Zugriff auf die aktuelle, technisch-metropolitane Geräuschwelt.“¹⁰

Luigi Russolo, dessen „Geräuschkunst von Beginn an weit über die [von Pratella / Marinetti formulierten Ideen] hinausgehe“¹¹ unterscheidet in seinem, erst nach Pratellas und Marinettis Ausführungen über eine futuristische Musik, 1913 veröffentlichten, Manifest „6 Geräuschfamilien des futuristischen Orchesters, die wir bald mechanisch realisieren werden:

1. Dröhnen Donnern Knallen Prasseln Aufprallen Tosen
2. Pfeifen Zischen Schnauben
3. Flüstern Murmeln Brummen Rauschen Brodeln
4. Knistern Knarren Rascheln Summen Klirren Reiben
5. Schlaggeräusche auf Metall Holz Leder Stein Terrakotta etc.
6. Tier- und Menschenstimmen: Rufen Schreien Stöhnen Brüllen Heulen Lachen Röcheln Schluchzen.“¹²

Russolo betont hier: „Obwohl uns die Geräusche ihrem Wesen nach ins ursprüngliche Leben zurückrufen, darf sich die Kunst der Geräusche nicht auf ihre bloße Nachahmung

¹⁰ Ullmaier, Johannes (Hrsg.) in: Russolo, Luigi: „Die Kunst der Geräusche“, Mainz, 2000 : S. 86.

¹¹ Ullmaier, Johannes (Hrsg.) in : Russolo, Luigi: „Die Kunst der Geräusche“, Mainz, 2000: S.87.

¹² Russolo, Luigi : „Die Kunst der Geräusche“ (1913 unter dem Titel „L’Arte dei rumori“ veröffentlicht) in: Russolo, Luigi: „Die Kunst der Geräusche“, hrsg. von Johannes Ullmaier, Mainz, 2000: S. 11-12.

beschränken.“¹³ Es kann in diesem Rahmen nicht weiter auf Russolos Ideen eingegangen werden¹⁴, sie werden hier nur angedeutet, da man in einigen Produktionen von Schimana (siehe auch 6.3) eine Verwirklichung beziehungsweise Weiterentwicklung dieser Ideen insoferne vorfinden kann, als daß in diesen Stücken ein Schwerpunkt auf der Geräuschkomponente der zu hörenden Klänge festzustellen ist (man vergleiche die in den nachstehend zu lesenden Hörprotokollen vorkommenden Assoziationen mit Russolos Geräuschklassifikation), daß außerdem Schimana diese Geräusche mit Geräten erzeugt beziehungsweise auf Instrumenten musiziert, die man zum Teil als Weiterentwicklung der „Intonarumori“ sehen könnte und daß es zudem auch bei Schimana niemals um die „bloße Nachahmung“, sondern um das Verwandeln und musikalische Arbeiten mit (Geräusch)material zu gehen scheint.

Die heute hochentwickelte Aufnahmetechnik und das Sampling kommen natürlich bei Schimana auch zum Einsatz, dabei werden gesampelte Klänge, zunächst akustische objets trouvés, verfremdet, bearbeitet und als Klangmaterial mit Material anderer Herkunft kombiniert, wobei Schimana das auch mit gesprochener oder gesungener Sprache macht, die ihre Bedeutungsebene nicht verliert, zusätzlich aber als Klangmaterial verwendet wird. Möchte man versuchen, Schimanas Musik auf innermusikalischer Ebene zu charakterisieren, so spielen einzelne, klar definierbare Tonhöhen oder eine melodische Stimmführung eine untergeordnete Rolle gegenüber flächigen, geräuschhaften Klängen mit ihren breiten, komplexen Spektren. In herkömmlichen Kategorien erfassbaren musikalischen Verläufen wird mit konsequenter Radikalität entsagt zugunsten eines konzeptuellen Ansatzes, der Unvorhersehbares einkalkuliert, die Intensität des kommunikativen, interagierenden Augenblicks als Priorität sieht. Schimanas Arbeit stellt eine radikale Position innerhalb der Neuen Musik, ja, sogar innerhalb der elektronischen Musik dar, da sie sich einer offensichtlichen Virtuosität verweigert und auf eine Subtilität setzt, die sich durch die äußerliche Rauheit ihrer Musik nicht ohne weiteres erschließt. Im Spannungsfeld von Improvisation und Konzeption agierend steht sie in der Tradition derer, die den Werkbegriff in Frage gestellt, die musikalische Aufführung aus dem Konzertsaal heraus geholt und nach

¹³ ebenda: S. 11.

¹⁴ Gerade, was die Verherrlichung des Krieges und seiner „wunderbaren, gewaltigen und tragischen Sinfonien“ (S.22) betrifft, kann Russolo nicht skeptisch genug begegnet werden, was auch geschehen ist. Man beachte aber auch die positive Vereinnahmung Russolos seitens heutiger Beobachter als Ahnherr sämtlicher Entwicklungen auf dem Sektor der elektronischen Musik, als „Großvater des Synthesizers und des Samplers, erster Prophet jeder wirklich zeitgenössischen Musik, Urbild des urbanen DJ's usw.“, die von Johannes Ullmaier kritisch hinterfragt und relativiert wird (Ullmaier, Jochen (Hrsg.) in: Russolo, Luigi: „Die Kunst der Geräusche“, Mainz, 2000: S. 80).

anderen Präsentations- und Kommunikationsformen gesucht haben, ausdrückbar in Schlagworten wie Radiokunst, Klanginstallation, Performance und multimediale Präsentation.

3. Besprechung weiterer Arbeiten:

„die große partitur“:

Elisabeth Schimana: Stimme, Theremin, analoges und digitales Instrumentarium, Projekt gemeinsam mit Seppo Gründler: Gitarren, analoges und digitales Instrumentarium; (grafische Aufarbeitung/visuelles Design: Elisabeth Kopf) ; projektiert von 2001-2005 mit Aufführungen in Budapest, Moskau und weiteren Städten; 2001 fand das erste Konzert in Budapest statt („nagy partitúra“), 2002 das zweite Konzert in Moskau („bolschaja partitura“). Die große partitur, so ist zu lesen, „steht im Kontext der Geschichte der elektronischen Musik.“ Weitere Erläuterung:

„In sieben Städten wird am Material der großen partitur gearbeitet. Das am jeweiligen Ort erzeugte Material wird unter Verwendung der Grundstruktur in einem einstündigen Konzert präsentiert und die Partitur der Grundstruktur an KünstlerInnen vor Ort zur eigenen Interpretation hinterlassen. Alle Materialien ergeben in der siebenten Aufführung ein siebenstündiges Werk. Alle Interpretationen ergeben in der achten Aufführung ein Netzkonzert an realen Orten und im virtuellen Raum.“

Die Grundstruktur der Partitur besteht aus : „Materialerzeugung“, „Gefrierung“ und „Regelung“ durch die Künstler sowie „Datenerfassung“, „Analyse“ und „Synthese“ durch einen „Rechner“. Dazu wird erklärt:

„*Materialerzeugung*: Elisabeth Schimana transformiert ihre Stimme mit analogem Resonanzfilter und Ringmodulator. Diese werden über die Antennen eines Theremins gesteuert. Seppo Gründler verwendet seine Elektrogitarre als Klangerzeuger und prozessiert diese Klänge mit analogen und digitalen Geräten. Die erzeugten Klänge stehen der jeweils anderen Person als Quellmaterial für die Weiterbearbeitung zur Verfügung, da die Klangerzeuger beider kreuzweise miteinander verbunden sind. Die wechselseitige Verfügbarkeit des Materials führt zu einer Destabilisation der jeweils eigenen Kontrolle. Klänge, die von der Erzeugerperson selbst schon aus dem Geschehen entfernt werden leben oft im visavis weiter, die Verfügungsgewalt über das Material verändert sich von einer

diktatorischen, singulären hin zu einer dialogischen, materialbestimmten. Besondere Aufmerksamkeit gilt der Ästhetik der Aufführungspraktik, dem live-Kontext, der Bühnensituation.

Datenerfassung: Parallel zur Materialerzeugung speichert ein Rechner die Audiodaten für die spätere Analyse. Unabhängig davon werden einzelne kurze Schleifen generiert.

Gefrierung: Die kurzen Schleifen werden mittels analogen und digitalen Prozessoreinheiten bearbeitet und zu einer Klangmasse geschichtet.

Analyse: Aus den oben gespeicherten Audiodaten werden die Struktur- und Klangparameter für den nachfolgenden Teil gewonnen.

Regelung: Die Performer nehmen nur noch subtile Eingriffe in den generierten Klang in Form einer Klangregie vor.

Synthese: Auf Grund der in der Analyse gewonnenen Daten synthetisiert der Rechner den vierkanaligen Klangstrom.“

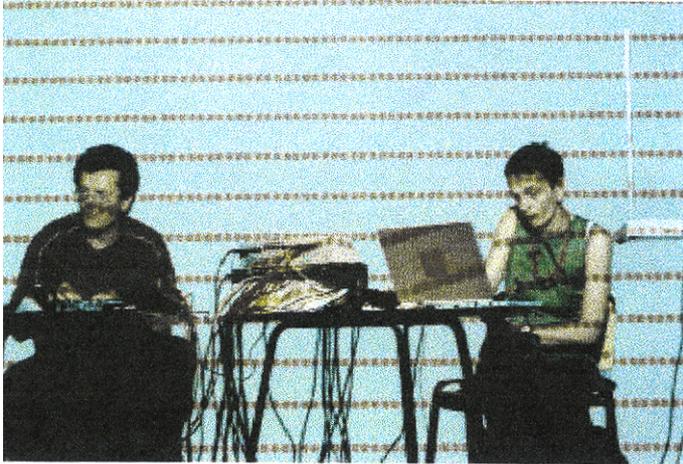
„*Vernetzung*“: - siehe „Netzkonzert“ – oben.¹⁵

Es gibt eine ganz strikte Zeitstruktur. Diese wird während der „performance“ durch das „Bühnenbild“ vermittelt: Es werden auf die Musiker und die dahinterliegende Wand grafische Abbilder der Struktur projiziert (siehe Abbildung unten).

Die „Materialerzeugung“ ist mit 28 Minuten Dauer anberaumt. In dieser Zeit spielen die zwei Musiker nach den oben beschriebenen Regeln, wobei es kein vorbereitetes Material gibt, sie „mit nichts“ anfangen. Zu vier genau fixierten Zeitpunkten wird das jeweils gerade erzeugte „Material“ über eine gewisse Zeitdauer (Minuten) aufgenommen und gesampelt (gespeichert). Zu diesen Zeitpunkten, so Schimana, ist es wichtig, seine Aufmerksamkeit sehr gut zu fokussieren und dem Computer möglichst „spezifisches Material zu liefern“. Im zweiten Teil („Gefrierung“), der mit 14 Minuten kalkuliert ist, werden von den Künstlern loops angefertigt. Parallel dazu arbeitet der Computer nach einem Programm, das die Künstler geschrieben haben und das, grob gesagt, darin besteht, daß er Spektren multipliziert („Faltung“ genannt). Im letzten Teil der Aufführung, der 7 Minuten dauert, spielt der Computer das Ergebnis ab, die Musiker sitzen da und hören sich das – auch für sie überraschende und unvorhersehbare – Stück Musik an. Dieser letzte Teil ist mit „Regelung“ betitelt und laut Schimana ein

¹⁵ Schimana, Elisabeth: „die große partitur“ – Internetseite: „<http://www.elise.at>“.

ironischer Verweis auf die üblichen Praktiken im Bereich elektronischer Lautsprechermusik, wo die Musiker Regler verschieben und fertiges Material abgespielt wird.¹⁶



"die grosse partitur", Moskau 2002

Vorbemerkung zu den „Hörprotokollen“:

Aufnahmen von Performances und Klanginstallationen müssen natürlich mit Vorbehalt gesehen werden, da sie dem Konzept einer einmaligen, für einen bestimmten Raum konzipierten musikalischen Aktion ja eigentlich widersprechen, das heißt, sie können nur eine Ahnung vom dokumentierten Ereignis vermitteln.

Die CDs, die es von den zwei bereits erfolgten Aufführungen der „großen partitur“ gibt (siehe Werkverzeichnis Schimana, „Tonträger“), stellen nicht eine bloße Dokumentation des live-Ereignisses dar, sondern nach Schimanas Worten „ein aus dem Material der Aufnahme des Konzertes gebautes Stück. Die Dauern der einzelnen Teile verhalten sich proportional zu den Dauern im Konzert.“¹⁷

Hörprotokoll der CD der Aufführung in Moskau (16.05.2002):

Ein „Klanggewitter“ aus geräuschhaften Klängen, die man in anderen Kontexten vielleicht als „Störgeräusche“ bezeichnen würde, „schmutzige“ Klänge, elektronisches Knistern, Krachen, Rauschen, Blubbern, Kratzen, Flimmern, ein elektronischer Wind, der ums Eck fegt. *Track 1*

¹⁶ Zusammengefasst nach Gespräch Schimanas mit der Autorin, 10.9.2003.

¹⁷ schriftliche Mitteilung der Komponistin, 18.11.2003.

beginnt leise, eine menschliche Stimme lässt sich hören, verfremdet, gefiltert. Gitarrenglissandi, Gongs und Blech-in-Wasser-Klänge folgen, darauf wieder die Stimme, metallisch, in Dialog mit langgezogenen gelassenen glissandi, Gongs und Glocken. Die Stimme zischelt, Hektik beginnt, schnelle rhythmische Patterns, kurze Phrasen in Schleifen gelegt und wiederholt, rhythmische Muster übereinandergelagert, ein Zitterpuls läuft durch, nervös, ab und zu gestört. Die Gitarre bleibt singend irgendwo ganz oben hängen wie eine Fliege im Netz. Viererketten, geschleift, Schiffsschraube, Rauschen, Gluckern, Quaken – direkt fließt das in *track 2*: Durch die leicht verschoben übereinandergelegten rhythmischen Muster ergibt sich ein dichtes Gewebe, das mit unregelmäßigen Akzenten durchsetzt ist, Angriffe von schießenden Ungeheuern aus Computerspielen oder Aufheulen rasender Motoren aus virtuellen Autorennen, Techno-Beat irgendwo weit weg, Computerspielmelodien, heftige Steigerung in loops, abruptes Ende mit Stille. *Track 3*: Stimmen, Höhlentöne, großangelegte glissandi. Manchmal eine Ahnung von menschlicher Stimme, von Saite, von Körperlichkeit, die einst diesen Klang erzeugt hat, der so verfremdet, bearbeitet, mutiert daherkommt.

Kommentar:

Es gibt keine Partitur – und das ist gerade das Paradoxe – daß eine Arbeit wie diese, die sich im nichtschriftlichen Bereich abspielt und von der Improvisation lebt, „die große partitur“ heißt. Interessanterweise wirkt aber, wie ich Schimana gegenüber bemerkte, das klingende Ergebnis solch einer Arbeit wie „die große partitur“ dermaßen differenziert, komplex und strukturiert, daß man meinen könnte, da stecke eine komplizierte Partitur dahinter. Dazu meint Schimana, daß die Überlegungen hinsichtlich dieses Projektes auch in diese Richtung gehen. Hier werden ja Grundstrukturen geschaffen, die als Rahmenbedingungen fungieren, innerhalb derer Musiker agieren können. Nun gehe es darum, wie solche „set ups“ beschaffen sein müssen, daß andere damit etwas anfangen können, das heißt, daß sie bereits wieder wie eine (neue Form von) Partitur funktionieren. Eine Partitur basiert auf einem System von Zeichen, das, durch die Fülle an Erfahrung und Wissen rundherum ergänzt, komplexe Strukturen umzusetzen ermöglicht. Inzwischen, so Schimana, sei auch im Bereich der elektroakustischen Musik dieses Wissen so angewachsen und so eine eigenes Vokabular entstanden, daß es vorstellbar wäre, auch hier (in einer neuen Form) Partituren anzufertigen.

„B*Brainers - Erinnerung, Gehirn, Körperwetter“:

Tanzstück von Bert Gstettner (tanzhotel, Wien), work in progress, Juni bis September 1997, Skopje, Kairo, Wien.

Die Choreografie besteht aus drei großen Teilen, wozu Schimana einerseits eine Komposition beisteuert und andererseits in einer live performance einen „livemix“.

„[...]’Vibration’ erzählt die Geschichte von sich fortsetzenden Impulsen, ständige Attacken, deren Ausklang im Nichts verschwinden. Das Klangmaterial sind laufend modifizierte physikalische Modelle von schwingenden Saiten, generiert mit der Software NMS 4 von Günther Rabl. Auch ‚Memory’ verdankt seine Struktur der algorithmischen Arbeitsweise mit diesem Programm, Gedankenstürme, aus den Klangmaterialien von ‚Terminactors’, den Gesetzmäßigkeiten der Fibonaccireihe folgend, ziehen vorbei. Gehen die b*brainers nun shoppen oder fahren sie mit einem Kinderwagen zu den auf sie einbrechenden Zugschleifen? Parkinson tanzt.“¹⁸

Hörprotokoll der CD:

„Vibration“:

Gong-/Glockenartige Schläge, dunkles Stürmen, Bogenstriche am Beckenrand, metallischer Klang, wieder Gong, von oben herab schießende glissandi, streicherähnliche Klänge, Melodieschleife, die wiederkehrt, obertonreiche Klänge, an-und abschwellend, hohles Klingen, Stille, Echoeffekte, Rauschen der Welt, fragmentiert, dunkler Beat, der in ganz langen Abständen markiert. Trance, meditativ fließende Welt, Transparenz durch Stellen der Stille, Metallisches.

„Terminactors“:

Ostinato-Beat, Maschinenkrach. Ein großer Mechanismus entsteht vor dem inneren Auge: eine Fabrik mit Fließbändern, das Ohr bewegt sich in der Fabrikshalle, passiert verschiedene Maschinen, Fließbänder tragen Klänge vorbei (musikalische Versatzstücke, Musikfetzen, geloopt), die auftauchen, lauter werden, näher kommen, ums Eck biegen, verschwinden, später wieder kommen.

Rattern, Klopfen, Hämmern, Stampfen, Klappern, aneinanderschlagende Flaschen, Rhythmus einer Mühle. Sich überlagernde rhythmische Einheiten, die wiederholt werden und ein komplexes Muster, ein Gewebe ergeben, Akzentverschiebungen zur Folge haben.

„Memoria“:

¹⁸ Schimana, Elisabeth: Kommentar im Programmfalter zu „B*Brainers“, Wien, 1997.

Wieder Industrieller Produktionslärm, zerklüftetes, zerhacktes Leben, Mattscheibe, Milchglas, wo das Band des durchlaufenden Beats ausradiert wird, totale Pausen, totale, langwährende Stille zwischendurch – Nichts/ Gehörverlust, Orientierungsverlust.

Polyphones, Mundorgelartiges Tönen, wieder sekundenlanges Nichts, zerkratzter Straßenlärm, Häuserschluchtengesänge, tönende U-Bahnschächte, wieder Beat, ganz gleichmäßig, Strassengetön, gleichmäßig gelöscht, läuft durch und punktgenau aus.

Kommentar:

Diese Ästhetisierung der urbanen Klang-Welt erinnert unmittelbar an Luigi Russolo, an die Futuristen. Die sinnliche Qualität dieser neuen Welt der Industrie, des Motors, der Maschine, des Metalls, der mechanischen Bewegung, der Beschleunigung. Rhythmus der Arbeit und der Produktion, der Maschine, der Fertigung, Hingabe an motorischen Beat.

Das Bewegen in dieser urbanen Welt als einzelner, als wankender Mensch wird thematisiert sowie ein mögliches Herausheben daraus, ein Ausklinken, Bremsen, Verlangsamten, Mattieren, Löschen, Dämmen. Die Frage taucht auf, ob die Stille ein Nichts sei?

All dies ist wertfrei in Klang präsent, nicht Konkretes artikulierend, wie eine wertfreie Dokumentation, voll sinnlichen Erlebens in der akustischen Dimension.

„Berührungen“:

1997, Audiovisuelle Komposition für den Raum der Minoritenkirche in Stein, in Zusammenarbeit mit der Kunsthalle Krems, im Team erarbeitet mit Norbert Math (Tontechnik, MIDI Programmierung), Andreas Pavetich (Tontechnik), Rainer Jessl (Lichtgestaltung) und Susanne Schuda (Computeranimierte Videoprojektion). Elisabeth Schimana: Komposition, Stimme, Performance.

Ausschnitte festgehalten auf CD (Elisabeth Schimana: Berührungen – die Kirche im Kopf), aufgen. von ORF Landesstudio NÖ.

„Die Halleluja Melodie ‚Verba mea‘ aus Handschriften des 10. und 11. Jhd., ist die Basis der auf nonverbalem Gesang und Wasserklängen beruhenden Komposition. Im Sinne einer Vielhörigkeit des römischen Kolossalstils des 17. Jhdts. werden elektronische Chöre, generiert aus meiner Stimme, in den Raum projiziert. Ein mit spektralen Filtern feinst zerlegter, in einzelne Frequenzschichten im Raum verteilter Meeresklang gibt sich erst mit dem Einsatz der letzten Schicht zu erkennen. Alle akustischen Materialien sind ohne dynamische Vorjustierung gespeichert und werden erst im Raum diesem angepaßt/modelliert.

Die live-Stimme hat von der Partitur her zwar einen bestimmten Rahmen, innerhalb dessen kann sie sich aber völlig frei bewegen und spontan auf die von ihr aufgebauten, digitalen Schleifen reagieren. Diese sind freies Material für den Tontechniker, sowohl in Bezug auf dessen Verwendung, als auch dessen Justierung im Raum. Ansonsten ist das Klangmaterial in Form von acht Monospuren statisch in den vertikalen wie horizontalen Ebenen des Raumes verteilt und das Publikum ist aufgefordert sich durch die entstehenden Klangräume zu bewegen. Die Stimme ruft gespeichertes Material über MIDI ab um damit zu spielen, es wieder fallen zu lassen, oder es erst gar nicht zu erwischen. [...]“¹⁹

„[...]Die Berührungen bestehen aus drei Abschnitten, deren Längenverhältnisse 3:2:1 betragen. Im längsten, ersten Teil bestimmen Glissandi die Textur; Glissandi, die von den Cantus Firmus-Tönen ausgehen und in einer dichten Schichtung von Stimmen die Bloßlegung von akustischen Phänomenen wie Schwebungen und Reibungen anvisieren. [...] Darüber hinaus fungieren gesungene Tonhöhen als Auslöser bestimmter vorgespeicherter Klangereignisse, gesteuert über MIDI. Und es werden die gesungenen Glissandi gespeichert und nach gewissen Regeln in akustische Schleifen verwandelt. [...]“²⁰

Hörprotokoll der CD:

Track 5:

Akklamation und Exklamation. Anrufung und Aufschrei.

Männliches und Weibliches – hohe und tiefe Stimme, Himmlisches und Irdisches – Geisterstimme und Menschenstimme. Der cantus firmus wie ein Bordun, Obertongesang – Mönchsgesang.

Darüber Improvisation mit hoher Stimme, Kinderstimme, Vogelartig, körperlich, manchmal tierisch (geloopt, immer wieder eingespielt). Sich veräußern, Flüstern, seufzen, einatmend Laut geben, angstvoll juchzen, hysterisches Raunen, Kreischen, nonverbal, praeverbal. Plötzliches Hereinbrechen von kristallinen Strukturen, verschachtelte, getürmte Glassplitter im Kirchenschiff, klirrende Welt.

Track 6:

Verdichtungen, Intensitätssteigerung zu Raumfüllendem Domklang, wabernde Obertöne.

¹⁹ Schimana, Elisabeth in: CD-Booklet der CD „Berührungen“, 1997 (keine Seitenangaben).

²⁰ Scheib, Christian in: ebenda (keine Seitenangaben).

Spiralförmige Bewegungen, Klanggirlanden, konzentrische Wellen. Einhüllung in Klang.
Chor.

Kommentar:

Assoziationen zu Spirituellem, Kosmischem werden auf mehreren Ebenen evoziert: durch den räumlichen Kontext (christliche Kirche), die musikalische Vorlage/Basis (Halleluja-Melodie), deren (sprachlichem) Inhalt, deren gesamtem funktionellem und spirituellem Kontext, durch allgemein „spirituelle“ musikalische Technik wie den Obertongesang (Schamanen, Mönche verschiedener Religionen) sowie das verteilt Chorische (christliche kirchenmusikalische Tradition), durch den selbst hinzugefügten Kontext von afrikanischer Kosmologie (wird im Booklet erläutert), letztlich – und das ist das Wesentliche - durch die Wirkung des zu Hörenden selber, seine Intensität und die starke existentielle und physische Präsenz der Performerin.