

Thema: Raum

Inszenierte Musik

Raumgreifende und ganzheitliche Wirkungsweisen

von Willem Schulz, Melle

I. Spiel Räume

Lass es uns mal so sehen: Musik ist ein Spiel mit Räumen der verschiedensten Art. Zum Beispiel eine Improvisations-Session: du gehst für einen verabredeten *Zeitraum* an einen *Ort*, mit einer *Gruppe*, die ein bestimmtes *Instrumentarium* bearbeitet, um akustische Stücke zu entwickeln, wobei schon, bevor die erste *Klang-Gestalt* Raum einnimmt, der weitere *Raum der Stille* herrscht, um sich nun in einem interaktiven Zusammenspiel zwischen den Wahrnehmungs- und Interpretationswelten der MitspielerInnen prozesshaft und nicht ohne in den biografischen wie auch musikhistorischen Speicher der Einzelnen zu greifen, in einen Raum der Musik zu verwandeln....

Oder: ich spiele den Raum, der ich bin.

Raumdefinitionen lassen sich in dem, was wir da machen, unendliche erkennen. Physiker, Philosophen, Soziologen, Architekten, und viele andere könnten ihre Interpretationen hinzufügen. Und nicht zuletzt die Komponisten. Ja, jeder Hörer. Es ist für mich hoch spannend, welche Räume sich in der Musik auf tun, wie sie mich umfängen, mir Orientierung geben oder mich zur Überschreitung ihrer Grenzen herausfordern.

Allein der anfängliche Raum der Stille: wie die Ohren sich ihm zuwenden, wie sich in uns ein Himmel der Aufmerksamkeit öffnet, das Bewusstsein einsetzt. Schon dieser Moment ist göttlich, verbindet uns mit dem ganz Großen, dem Offenen nach außen und nach innen. Denn der Raum, den wir wahrnehmen, bildet sich in uns ab – ein Balanceakt, permanent in suchender Bewegung. So *schaffen* wir uns die Musik, die wir wahrnehmen – ich sage bewusst nicht nur „hören“ – selber, entscheiden autonom, welche Erfahrung wir machen wollen. Das Kunstereignis Musik entsteht als kreativer Akt in uns als Wahrnehmenden, *wir* verbinden die Klänge mit den Bezugs-Räumen, die uns in *diesem* Moment gerade wichtig sind zu etwas Neuem, Einzigartigem. Hier ereignet sich der eigentliche Sinn von Kunst – als mentale Hochleistung, tiefe Berührung, Konfrontation, überraschende Erkenntnis, Horrorerlebnis, spannende Unterhaltung, was immer.

So könnte Kunst heißen: Spiel Räume!

II. Alles Räume – einige biographische Musik- und Raum-Erfahrungen

Welche Musik ein Mensch macht, zeugt von den speziellen Erfahrungen seiner Biografie. Im Folgenden möchte ich einige meiner eigenen Erfahrungen andeuten, von denen ich annehme, dass sie mein Interesse an verschiedensten Ebenen von *Raum* in der Musik beeinflusst haben.

Musik war für mich immer mit Raumerlebnis verbunden. Als Kinder hörten wir oft im Wohnzimmer unsere Eltern musizieren, während wir in unseren Zimmern im ersten Stock langsam einschliefen: Klaviertrios der Klassik und Romantik, gemütliches Einkuscheln im Bett, Geborgenheitsgefühl und Abdriften in die Traumwelten *gehörten* zusammen. Und verbanden vielleicht noch frühere Erfahrungsräume bis hin zurück in den Mutterbauch.

Unsere Eltern nahmen uns auch mit in klassische Konzerte. Während die Musiker spielten, genoss ich den Freiraum, in dem ich – im Gegensatz zur Schule – bei mir sein und einfach dem nachsinnen konnte, was meine Aufmerksamkeit gerade anzog. Das waren häufig architektonische Details des Konzertsaals, merkwürdige Haltungen einzelner Orchestermusiker, das Muskel- und Mimenspiel der Solistin oder der Dirigent, der uns das gesamte Konzert über seine tanzende Rückseite präsentierte. All diese kleinen Vorgänge im Raum verschmolzen in meiner Wahrnehmung mit der Musik zu einer ganzheitlichen Abbildung in meinem Körper. Manches Mal stellte ich mir vor, dass außerdem ganz verrückte Dinge passieren könnten. Dass der behäbige Geiger mitten im langsamen Satz auf seinem Stuhl einkracht, dass das Seidenkleid der Solistin aufplatzt, dass der Dirigent allmählich abhebt oder dass die Trompeter wie Engel von der Decke herabschweben.

Als Jugendlicher empfand ich dann das eigene klassische Musizieren im Wohnzimmer bald als zu eng und zu langweilig. Ich brauchte andere Räume, wollte frei sein, Neues erfahren und Musik aus mir selbst entstehen lassen.

Auch das Musikstudium (1968 – 1972) erlebte ich zu traditionalistisch und reglementiert. Die Wege waren vorgezeichnet, die Karrieren ein Konkurrenzkampf. So entstand das Trio *NED* mit

Gerhard Stähler und Max E. Keller, mit dem wir altehrwürdige Räume konterkarierten. Auf der Bühne des Konzertsales braten wir Bratkartoffeln und in der Klosterkirche ließen wir die Tagesschau ablaufen, spielten 186 mal den gleichen Akkord oder machten höllischen Krach. So konnten *Räume* neu erfahren werden – inklusive der lautstarken Reaktionen empörter Zuhörer. Happening und Fluxus standen Pate.

Als Mitglied eines der ersten Ensembles für Neue Musik im Europa der 2. Hälfte des 20. Jh., dem *Ensemble Musica Negativa* unter der Leitung von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn lernte ich zahlreiche neue Kompositionsansätze kennen, die die traditionellen Vorstellungen von Werken komplett auf den Kopf stellten: John Cage, Earl Brown, Cornelius Cardew u.a. brachten mit ihren radikalen, aleatorischen, graphischen und verbalen Notationen ganz neue musikalische Denk- und Klangräume in die Welt.

In der Gruppenimprovisation mit Lilli Friedemann öffnete und verfeinerte sich vor allem der *Interaktionsraum* zwischen den MusikerInnen und nicht nur der Raum der musikalischen, sondern auch der gruppendynamischen *Reflexion* vergrößerte sich deutlich.

Mitte der 70er Jahre standen für mich Musik und Kunst im gesamten gesellschaftlichen Kontext zunehmend auf dem Prüfstand. Mit der *Roten Kapelle* beteiligte ich mich an der politischen Protestbewegung, wütende Texte ergänzten das Spektrum des Ausdrucks. Zugleich bekam die Kultur und damit auch die Musik in der damaligen Alternativbewegung einen marginalen Raum im Alltag meiner Kommune: weg vom Professionellen und hin zur Feierabendkultur. Sie sollte der Regeneration dienen, den gemeinsamen Lebensraum bereichern. Neben all den Arbeiten, die wir im Sinne der Ganzheitlichkeit – ein weiterer *Raum*, der sich mit seinen vielseitigen Facetten auftut – nebeneinander lernten und autodidaktisch praktizierten.

Als ich Mitte der 80er wieder professionell als Musiker arbeiten wollte, hatte sich auf dem Hintergrund der vorangegangenen Erfahrungen mein Anspruch an die Musik deutlich erweitert. Musik sollte sowohl mir wie auch anderen aktiv oder passiv beteiligten Menschen *neue Räume* erschließen. Der *offene Raum* im mehrdeutigen Sinne wurde zum Synonym für innovative Kunst. Öffentlicher Raum, Innenstädte, Bahnhöfe, Kaufhäuser, Parks und zunehmend auch passantenferne Orte wie leerstehende Fabriken, Kuhställe, Wälder oder Inseln wurden zu spannenden Herausforderungen für musikalische Ereignisse.

Dass sich hiermit zugleich auch die Musik gegenüber der in den Konzertsälen präsentierten veränderte, war folgerichtig. Raumparameter wie Ferne und Nähe bekamen Aufmerksamkeit, der Grad der Resonanz, die Bewegung von Klangkörpern, aber auch scheinbar musikfremde Aspekte wie die Präsenz der Musiker, die Gestalt und Ausstrahlung des Raumes, das soziale Leben an dem Platz, die Geschichte des Ortes, die Tages- und Jahreszeit, das aktuelle Licht, das Wetter und die vielen Zufälle, die sich einfach in einem Projekt kreuzen und mischen. Wie arbeite ich in diesen ortsspezifischen Projekten?

III. Konzeption, Komposition, Improvisation

Wenn ich einen Auftrag für eine musikalische Inszenierung bekomme, gehe ich zunächst an den vereinbarten Ort, höre, fühle, schaue und versuche mich so weit wie möglich zu öffnen. Orte inspirieren. Schon im ersten Moment vermitteln sie ein Gefühl. Orte haben Gestalt, Licht, Farbe, Klang, Geruch. Sie erzählen von dem, was ist und was gewesen ist. Vielleicht auch was kommen könnte. An jedem Ort existieren Lebewesen. Wie leben sie hier? Orte sind unendlich komplex. Alles ist schon da, alles ist fertig. Was beachte ich? Was markiere ich? Jedes Vorhandene – ob groß, ob klein – hat seine Bedeutung in der Selbstverständlichkeit des Daseins. Für eine Performance jedoch setze ich temporäre Perspektiven, Prioritäten. Was von dem Vorhandenen soll hervortreten, „Solo“ sein, was als „Orchester“ begleiten?

Bei der Konzeption einer Inszenierung mit Live-Musikern stellt sich die Frage, welche Instrumente/Stimmen/elektronische Geräte mitspielen sollen. Ideen hierzu entspringen einerseits den Fantasien, die der Ort auslöst. Diese können durchaus waghalsig und unrealistisch sein. Im inneren Erleben ist alles möglich und die Kreativität kann zu den Sternen greifen. Zum anderen gibt es Erfahrungen aus früheren Projekten mit bestimmten MusikerInnen und TänzerInnen, die als Optionen durch die Szene „fliegen“. Beides spielt zusammen, verwebt sich oder schließt sich aus. Die entscheidenden Ideen kommen oft sehr schnell und halten sich erstaunlich stabil gegen spätere Zweifel und Alternativen. Sie zeichnen sich meist durch eine einfache Stimmigkeit aus und bestechen durch den ersten Blick, den auch das Publikum später hat.

Die Arbeit an dem Projekt verläuft mehrschichtig. Während die Auftraggeber für die Grundidee begeistert werden müssen und das Budget verhandelt wird, kann sich schrittweise die Instrumentation und die Besetzung klären. Mit der Festlegung auf konkrete Mitwirkende treten auch deren spezifische Charaktere und Fähigkeiten in den Fokus. Sie machen bestimmte Dinge möglich, andere wiederum nicht. Hiermit optimal umzugehen, ist für mich aufgrund meiner Improvisationserfahrungen selbstverständlich. Dies hat für die entstehende Partitur wesentliche Konsequenzen: ich notiere das, was mir wichtig ist und in der Art und Genauigkeit, wie es der konkrete Spieler nach meiner Einschätzung braucht. Das Motto ist: wie kann ich diesem Spieler klare und inspirierende Anweisungen geben, die meine Ideen und seine Kreativität optimal zusammenführen. So kann es sein, dass ich einem Saxophonisten nur „bohrend, gehackt“ für ein Minuten-Solo vorgebe, einem anderen aber dieses genau auskomponiere. Die Entscheidung hierfür teilt mir ein inneres Körpergefühl mit: Sind mir ganz bestimmte Töne, Klänge, Rhythmen in einer Passage wichtig, oder ist es ein Bild, das möglicherweise der Spieler mit seinen improvisatorischen Fähigkeiten und seiner Spontaneität selbständig und authentisch umsetzen kann? Oder möchte ich einen Musiker in gewisser Weise besonders herausfordern? In dieser Spannbreite zwischen Komposition, Konzeption und Improvisation liegen zahllose und kreative Möglichkeiten, Vorgaben zu formulieren. In der konkreten Regiearbeit setzen sich die kompositorischen Festlegungen im Dialog mit dem Ort nochmals fort. Nicht zu unterschätzen ist übrigens die ökonomische Seite

dieses Vorgehens: im Vergleich zur Erarbeitung von Neue-Musik-Programmen ähnlichen Umfangs, kann auf diese Weise in wesentlich kürzeren Intensiv-Proben eine Aufführung vorbereitet werden. Andererseits hat die Einmaligkeit jedes Ortes zur Folge, dass eine Realisation des gleichen Projektes an anderen Orten oft eine neue Inszenierung und überarbeitete Arrangements bedeutet.

In Projekten mit musikalischer Inszenierung tritt ein Problem immer wieder auf: die Musiker sind oft vereinzelt positioniert, etwa in einem Fenster oder auf einem Turm. In diesen Positionen können sie den Gesamtklang oft nicht mehr wahrnehmen und spielen ihre Parts nur auf Zeichen des Dirigenten. Das Publikum kann aus seiner Position heraus die Musik insgesamt verfolgen, die einzelnen Spieler jedoch nicht. In gut finanzierten Projekten stehen individuell eingerichtete Monitormixaturen zur Verfügung, die dieses Problem halbwegs lösen können. Dezentrale Positionen können aber auch Teil des Konzeptes sein, z.B. bei Musikalischen LandArt-Szenen, die auf verteilten Spielpositionen beruhen und durch die man wandelt wie durch eine Landschaft. Oder bei Konzepten, in denen die Autonomie der einzelnen Spieler gewollt ist und zufällige musikalische Nachbarschaften entstehen.

In zahlreichen Projekten habe ich mit MusikerInnen und TänzerInnen zusammengearbeitet, die in der Improvisation und Performance erfahren sind, z.B. dem *Ersten Improvisierenden Streichorchester*, dem *open string quartet* oder dem *Trio Dekadenz*. Genauso wichtig ist für mich aber, Menschen mit einzubeziehen, die z.B. bisher nur klassische oder populäre Musik in traditioneller Form ausgeübt haben oder auch Kinder und Jugendliche mit anfänglichen Fähigkeiten. Besonders spannend finde ich die Projekte, in denen Arbeiter mit ihren Werkzeugen und Maschinen beteiligt werden und zusammen mit Profis spielen. Die Partituren laufen in diesen Fällen über sinnfällige grafische Notation, die jeder unmittelbar verstehen kann. Die beteiligten *MusikerInnen* bekommen zusätzlich für ihre Parts detaillierte Noten. Diese werden unabhängig in einer zweiten Lage unterhalb der Gesamtpartitur bzw. nebeneinander geblättert, eine neue Erfindung.

Das *Publikum* erhält bei dem Besuch von raumbezogenen Aufführungen oftmals neue Möglichkeiten, die eigene Wahrnehmung selbst zu gestalten. Natürlich ist das Kunsterlebnis grundsätzlich immer selbstverantwortet. Konventionelle Konzertrituale haben aber gerade das klassische Publikum tendenziell steif und unbeweglich werden lassen und zu dem scheinbaren Selbstbild geführt, Hören sei ein passiver Vorgang. Bei den musikalischen Raum-Aufführungen werden die Zuhörer grundsätzlich aufgefordert, sich zu bewegen. Sie bestimmen zeitgleich während der Aufführung, wo und wie sie hören möchten, wie nah und fern zu den Spielern und zum anderen Publikum, in welcher Perspektive, stehend, sitzend, liegend oder sich bewegend. Musik berührt den Körper und bringt ihn in Bewegung, wie ausladend oder subtil dies auch sein mag. Der Besucher kann zudem gehen, wann immer er es braucht. Für viele Menschen ist diese Selbstbestimmung ein großer Gewinn an Stimmigkeit, die ihnen die Annäherung an neue Musik als einen eigenen Entdeckungs- und Forschungsprozess ermöglicht, statt im Konzertsaal quasi festgenagelt unbekannter Musik ausgeliefert zu sein.

IV. Projektbeispiele

So entstanden eine Vielzahl von raumbezogenen Projekten: Stadtmusiken, Platz-Sinfonien, Musikalische LandArt und inszenierte Kammermusik. Eine Auswahl sei im Folgenden skizziert.

Stadtmusiken

Die **3 Osnabrücker Stadtmusiken** überziehen für einen bestimmten Zeitraum das städtische Leben mit neuer Musik und Performance.

1. *gestrichen* (1987): Das *Erste Improvisierende Streichorchester* E.I.S. interveniert vom Sonnenaufgang bis zum Sonnenuntergang im geschäftigen Treiben einer Innenstadt: Fußgängerzonen, Bushaltestellen, Brücken, Banken, Rolltreppen, Frisiersalons, Telefonzellen, u.v.m. werden zu Aktionsräumen für abgefahrene Soli, merkwürdige Ensembles und starke Tuttis. Beispielsweise um 6:30 h morgens, Rush-hour: Auf einer Fußgängerbrücke über einer vierspurigen Einfallstraße spielt mit voller Energie ein orchestraler Haufen – halb über das Gelände hängend – ein rhythmisches Scherzo. Jeder unten hindurch fahrende Autofahrer sieht für Sekunden dieses Bild, ohne irgendetwas davon hören zu können – und trägt den „Nachklang“ mit sich in den Tag.

2. *ATEM* (1988): Eine multimediale Innenstadt-Komposition vom Morgengrauen bis in die Nacht. 16 Stunden lang agieren 70 Musiker, Tänzer, Schauspieler, Literaten und Video-Künstler simultan in einem Netz von 18 Klanginseln, die sich auf Kirchtürmen und Dächern, im Wasser und unter Brücken, in Vitrinen und auf verschiedenen Plätzen befinden. Eine Tonbandkomposition zum Thema Atem wird als roter Faden auf allen Bühnen als Dialogmaterial eingesetzt. Durch die extreme Anforderung an die Künstler, permanent auf ihrer Insel zu bleiben und auch dort alle sonstigen Bedürfnisse wie essen und ausruhen (mit Ausnahme der Toilette) zu leben, wird eine raumzeitliche Flächigkeit und Konzentration erzeugt, die der konsumorientierten Zerstreung einer Einkaufscity entgegensteht. Ein anderer Atem schwingt. Einem Langläufer ähnlich, der mehrfach über seine Grenzen geht und in einer Art willenlosem Selbstlauf im Puls des Ganzen verschmilzt, machen die Mitwirkenden einen für die westliche Welt ungewöhnlichen Erfahrungsprozess durch. Hier soll keine Geschichte erzählt, keine Show produziert werden. Im Gegenteil, der Künstler ist aufgefordert, sich auf die Reise ins Sein zu begeben.

3. *Moment Mal* (UA 1989): 5 musikalische Erscheinungen 6 Tage unterwegs in der gesamten Stadt. In wundersamen Vogel-Kostümen performen die Gestalten mit leisen Klängen, die aus ihren Federn dringen sowie mit seltsamen Musikinstrumenten. Ein Spiel mit dem Moment-Erlebnis, der kurzen Berührung, der unverhofften Unterbrechung im Fluss des Alltags. So dringen sie mit zahllosen Miniaturkonzerten in ihrer künstlerischen Freiheit außer in die öffentlichen Zonen, Fahrzeuge und Gebäude auch in scheinbar geschlossene ein: in Ratssitzungen, Büros, Schulklassen bis hin zu privaten Wohnzimmern.

Platz-Sinfonien

Stadtsinfonie (UA 2001)

Die Stadtsinfonie ist für den zentralen Platz einer Stadt geschrieben. Die vorhandene Architektur wird zum einen Bestandteil des Stückes, indem sie in ihren spezifischen Möglichkeiten

Foto: © Maria Orte



Stadtsinfonie

bespielt wird. Zum anderen will das Stück sie selbst in musikalische Bilder und Stimmungen versetzen und damit neu erfahrbar machen.

In der Sinfonie wird das Zusammenspiel verschiedener Facetten städtischen Lebens musikalisch gespiegelt: Mitten auf dem Platz riesige Stahlobjekte, von 3 Schlagzeugern unter großem Körperinsatz mit schweren Eisenhämmern bearbeitet: *die Arbeitswelt*. In einem exponierten Gebäude ein Streichquartett hinter Glas zur Schau gestellt: *die hohe Kunst im Elfenbeinturm*. Auf der anderen Seite Trompeten vom Turm einer Kirche, Glockengeläut und aus den geöffneten Türen der Klang der Orgel: *das religiöse Leben*. Schließlich ein zentrales Gebäude, das Rathaus etwa, mit weit geöffneten Fenstern: in ihnen erscheinen MusikerInnen verschiedenster Art wie in einem überdimensionalen Figurentheater. Sie verkörpern *die kulturelle Vielfalt der Menschen einer Stadt*.

In der Komposition kommen diese unterschiedlichen Gruppierungen „zu Wort“, werden in ihrer typischen Eigenart exponiert, ungewöhnlich in Beziehung gesetzt, jäh gebrochen, übereinander geschoben, zusammengesetzt zu etwas Neuem. Eine Musik, die das Leben und die Widersprüche einer Stadt reflektiert und neu zu formulieren sucht. Das Publikum mittendrin.

Musikalische LandArt

Jeder Ort ist beispielbar. Jeder Ort hat seine Qualitäten und Eigenheiten. Da ich mich als Künstler als aktiv Schaffender auf einen Ort einlasse, sind die Gegebenheiten Ausgangsmaterial meiner Arbeit. Welche Themen sprechen mich hier an, was möchte ich durch musikalische Performance herausarbeiten, vitalisieren, verwandeln? Viele Orte haben unmittelbar faszinierende Qualitäten, wie Weite, Größe, Schönheit, Stille. Der gewählte Ort kann aber ebenso einer sein, der abstoßend wirkt, kalt, kaputt, tot. Zu was fordert er mich heraus? Die Projekte unter dem Titel *ting* führen an jeweils 7 Orte eines landschaftlichen Kontextes. Beispielsweise:

projekt tune (2002 – 2008) – Musikalische LandArt über einen Zeitraum von 7 Jahren während der Entstehung der Hamburger HafenCity. In ein verlassenes und verträumtes Hafengelände fahren Dutzende von Baggern ein, reißen riesige Baulöcher, in die Unmengen Beton gegossen wird. Aus ihnen wachsen waghalsige Gerüste und Baugerippe hervor und irgendwann

Foto: © A. Bock



E.I.S., „Arbeiter“ unter den Kränen

stehen diese Edelglanzmonster da mit Palmenkübeln und Latte macchiato. Ein Baukasten für ungezählte Architekten. Und ein Experimentierfeld für musikalische LandArt. Jedes Jahr am letzten Wochenende im August, am selben Ort, derselbe Weg mit inszenierter Musik. Doch Musik und Inszenierung ändern sich jedes Mal in dem Maße, wie sich der Ort verändert. Wo noch 2002 die Cellisten mit den Füßen im Wasser standen, befinden sich heute nagelneue Uferpromenaden. Wo vor 3 Jahren noch der Schlagzeuger alleine in der weiten Leere trommelte, findet heute die Aufführung in der Konzernzentrale von Unilever statt. Der Ort reizt zum Spektakulären. Das *Erste Improvisierende Streichorchester E.I.S.* und Gastmusiker sowie eine Tänzerin performen auf Booten und Pontons im Hafenbecken, auf Schutt- und Sandbergen, in gigantischen Baukratern, im Hall der kaffeeduftenden, feuchten Säle des Kaispeicher A, auf Gerüsten und Balkonen oder an der äußersten Kehrwieder-Spitze. Bei aller Melancholie über die Eliminierung wilder Romantik im verlassenen Hafengebiet geht es für den künstlerischen Ansatz darum, Anhaltspunkte in der neuen Architektur und künstlichen Landschaft zu finden, die zu eigener Kreativität animieren. Auch wenn in dem entstehenden hochmodernen Ambiente elektronische Klanginstallationen oder machtvolle Verstärkeranlagen nahe lägen, bleibt die Entscheidung dabei, live und akustisch zu spielen. Genau darum geht es bei der städteplanerischen Konzeption eines so gewaltigen Areals: dass die „Stimmung“ gut wird, d.h. dass die Atmosphäre in dem Stadtteil weder brüllt noch totenstill ist, sondern dass in ihr ein Leben herrscht, in dem der Mensch nicht von Technik, Verkehr und Überplanung platt gemacht wird, sondern man seine „Stimmen“ gegenseitig gut hören kann, Lust zum Leben und Konzentration zum Arbeiten hat. Diese Qualität zu antizipieren und zugleich einzufordern, ist der sozialkritische Ruf von *tune* in die Zukunft der HafenCity.

Indoor-Inszenierungen

ferner gesang (UA 2007) – 18 musikalische Skulpturen für ein inszeniertes Streichquartett. *ferner gesang* ist ein variables Programm, mit dem Räume, Gebäude oder ganze Areale bespielt werden können. Aufführungen gab es z.B. in einer leerstehenden Fabrik, in einem Kloster, einem Industriemuseum, an einem See, auf einem Bahnhof. Dabei werden die Orte durch die Musik neu



Foto: © Maria Ortte

ferner gesang mit dem *open string quartet*

erfahrbar und andererseits bekommt die Musik durch die Orte immer wieder andere thematische Bezüge.

Genau dieses Gestalten mit musikalischen „Skulpturen“ soll der Zyklus herausfordern. Wie bei einer Wander-Ausstellung werden die 18 Stücke – oder eine Auswahl – immer wieder neu, immer wieder anders nebeneinander gesetzt. Jedes einzelne bekommt seinen dezidierten Ort, sei es weil dieser bereits etwas davon hat oder weil er diese Musik quasi „braucht“. Dabei gibt die Partitur neben der akustischen Ebene auch eine choreographische vor: das Stück *Erinnerung* wird z.B. liegend gespielt. In welcher Formation genau, das wird in Korrespondenz mit dem konkreten Raum inszeniert.

Nähere Details und weitere Projekte unter www.willemschulz.de. Projektideen, Anfragen und Kooperationen willkommen. Film- und Foto-Dokumentationen von fast allen Projekten erhältlich. Kontakt: willemschulz@t-online.de



Foto: © Maria Ortte

ferner gesang im Theater Gütersloh

.....
Willem Schulz, *1950, Cellist, Komponist, Improvisations- und Performancekünstler. Musikstudium in Detmold. Mitglied der „Urgruppe“ von Lilli Friedemann sowie der NM-Ensembles *NED* und *ensemble musica negativa*. 1976 Gründung des Kulturzentrums *Wilde Rose* in Melle. Spartenübergreifende Zusammenarbeit mit Künstlern und Menschen aller Art. Kompositionen für große wie kleine Besetzungen, Improvisations-Projekte, Stadtmusiken, Musikalische LandArt, Installationen, Walk-Acts, Performances und Events im In- und Ausland. Mitgründer diverser Ensembles: *Erstes Improvisierendes Streichorchester*, *Trio Dekadenz*, *open string quartet*, *TatUntat* u.a.. Südamerika-Tourneen mit der Butoh-Tänzerin Minako Seki. Dozent an Universitäten Hildesheim und Bielefeld, der *Alice-Salomon-HS* Berlin, der *Laborschule* und der *DansArt Academy* Bielefeld.

2001 Kulturpreis des Landschaftsverbandes Osnabrück. Seit 2005 Vorsitz der *Cooperativa Neue Musik* Bielefeld, künstlerischer Leiter des NM-Festivals *DIAGONALE*, das 2010 zum UNESCO-Projekt erklärt wurde.