

A close-up photograph of a woman's face, specifically her right eye, which is looking directly at the camera. She has dark hair with bangs. In the foreground, a blurred car wheel is visible, partially obscuring her face. The background is a plain, light-colored wall.

AKUSTISCHE AUTONOMIEN

Als ein Medium, das sie zu anderen, unbekannten, überraschenden Sounds bringt, sieht **BIRGIT ULHER** ihr Instrument, die Trompete. Das macht Sinn, denn Ulher, Jahrgang 1961 und gebürtig aus Nürnberg, kommt von der außermusikalischen Kunst, ein skulpturaler Drang war also von Beginn in ihr angelegt.

Von Hannes Schneider

Trompeterin, Klangforscherin, Experimentalmusikerin, Klangkünstlerin, Komponistin: Wie ist Ihr Selbstverständnis?

Als Jazztrompeterin würde ich mich nicht definieren wollen, Klangforscherin schon eher. Mich interessiert dabei nicht nur das Endprodukt der Klänge, sondern auch, wie man dazu kommt. Ich bewege mich seit einiger Zeit zwischen experimenteller, improvisierter Musik und bildender Kunst, von der ich ursprünglich komme.

Sie sind geboren in Nürnberg und leben seit 1982 in Hamburg ...

... mit einem »Zwischenstopp« in Stuttgart, wohin meine Eltern umzogen, als ich zwölf Jahre alt war. Und was mich dann sehr bestärkt hat, sobald wie möglich nach Hamburg zu gehen: Dort gab es Anfang der Achtziger eine sehr lebendige Szene, sowohl was die Musik betraf als auch in der bildenden Kunst. Mich interessierten damals unter anderem Arte Povera und Art Brut, was wahrscheinlich den Grundstein für mein Interesse am Material an sich legte. Dies verlagerte sich später während meines Malerei- und Kunststudiums auf den abstrakten Expressionismus mit beispielsweise Rauschenberg, de Kooning, Twombly als für mich wichtige Künstler. Gleichzeitig begann auch meine musikalische Entwicklung, die sich anfangs am Free Jazz von Sun Ra, Albert Ayler, Ornette Coleman, dem Art Ensemble of Chicago und vor allem den Trompetenstimmen von Bill Dixon und Don Cherry orientierte. Die Trompete faszinierte mich schon damals aufgrund ihrer Nähe zur menschlichen Stimme und der individuellen Reichhaltigkeit der Trompetenklänge, die instrumentaltechnisch erzeugbar waren.

Das erste Tondokument mit Ihrer Beteiligung, »air mail«, ein Duo mit dem Perkussionisten Wolfgang Ritthoff, datiert allerdings erst um einiges später, April bis Juni 1996, und klingt nicht wirklich nach Free Jazz.

Richtig, obwohl es schon noch Free Jazz-Anklänge darin gibt, in den Achtzigerjahren spielten wir zwar auch schon viele eigene Kompositionen, aber auch manchmal Stücke von Sun Ra, die wir aber nicht öffentlich aufführten. Außerdem spielten wir viel in größeren Formationen und wechselnden Besetzungen, meistens vom Free Jazz beeinflusst frei improvisiert, aber auch manchmal mit gewissen Grundstrukturen, wie zum

Beispiel Ostinati. Allerdings zeigte sich da auch bereits ein anderer, recht banaler Effekt: Die meist größere Ensemble-Lautstärke limitierte das, was ich auf dem Instrument ausdrücken wollte, ziemlich stark – viele meiner Sounds waren schlicht zu leise.

Schon damals, wie ja heute immer noch, suchte ich nach Möglichkeiten, das Klangspektrum der Trompete zu erweitern, was es mit sich brachte, dass ich mich schon bald weg vom Free Jazz und hin zu offeneren Musikformen entwickelte. Zu dieser Zeit entdeckte ich die freien Improvisationsformen der britischen Szene und wurde von den radikalen Ansätzen von Phil Minton, Derek Bailey und anderen beeinflusst. Dies war auch die Zeit, in der ich zum ersten Mal realisierte, dass ich anfangen hatte meine eigene musikalische Stimme zu finden, die auf offiziellen Tonträgern veröffentlicht werden konnte.

Damals arbeitete ich unter anderem mit dem englischen Perkussionisten Roger Turner und dem Wiesbadener Bassisten Ulrich Philipp zusammen, und es entstand die Trio-CD »Umlaut«, die mir auch heute noch wichtig ist. Peter Niklas Wilson trifft in den Liner Notes genau die Punkte, die uns wichtig waren: Detail- und Variantenreichtum der Klänge, »innere Polyphonie« der Instrumente, Vielfalt der Ensemble-Texturen, weitgespannte Dynamik, Verzicht auf solistische Profilierung, und die Stille, die Pause, als dramaturgisches Element.

Auf dieser CD, wie auch bei einigen Ihrer anderen aus dieser Zeit, tritt auch die bildende Künstlerin Birgit Ulher auf, nämlich als Cover-Gestalterin – gab und gibt es Querbeziehungen zwischen Ihrer akustischen und visuellen Kunst?

Anfangs gab es nicht so viele Querverbindungen, meine Arbeit in der Musik und der bildenden Kunst lief eigentlich lange Zeit – von den CD-Covern mal abgesehen – ohne wirkliche Berührungspunkte parallel. Ab Ende der Neunzigerjahre trat die bildende Kunst dann zusehends in den Hintergrund zugunsten der Musik. Erst zu und nach den Corona-Zeiten begann eine Verflechtung, die viele neue und kreative Türen öffnete.

Die charakteristischen Cover-Bilder meiner CDs aus jener Zeit waren Polaroid-Bilder, die ich während des Entwicklungsprozesses verbotenerweise öffnete und direkt manuell bearbeitete. Dass hierbei gefährliche, giftige Dämpfe freigesetzt wurden, war mir zum damaligen Zeitpunkt nicht wirklich bewusst, hat aber wohl nicht zu gesundheitlichen Schäden geführt.

Noch eine dritte Birgit Ulher tritt in dieser Zeit – ab den Neunzigerjahren – in Erscheinung: die Administratorin und Organisatorin. Wie kam es dazu und um was ging es?

Die freie Musikszene hat sich in Hamburg, wie überall, mit dem Problem der Strukturförderung von Kunst und Kultur in der Abhängigkeit politischer Rahmenbedingungen auseinanderzusetzen. Anfang der Neunzigerjahre fing ich an, zusammen mit Wolfgang Ritthoff, der sich nach einigen Jahren aus der Organisation zurückzog, das Festival Real Time Music Meeting zu organisieren, welches zehn Jahre lang Bestand hatte. Dieses Event war ähnlich strukturiert wie Harri Sjöströms aktuelle Festivalreihe Soundscapes – ein Dutzend Künstler mit unterschiedlichen musikalischen Hintergründen fand in unterschiedlichen Besetzungen zu neuen Aussagen.

Seit den Neunzigern beobachteten wir einen Zerfall der lokalen freien Musikszene in Hamburg, zahlreiche Künstler

wanderten ab, viele davon nach Berlin, aufgrund der günstigen Mieten nach dem Mauerfall. Von 2001 bis 2003 hatten wir einen rechtspopulistischen Innensenator und zweiten Bürgermeister, der einen ziemlichen Kahlschlag in der Kulturförderung verursachte, von dem sich Hamburg lange nicht wieder erholte. Auch als Reaktion darauf entstand 2004 der VAMH – Verband für Aktuelle Musik in Hamburg – dessen Mitbegründerin ich war und der das Ziel hatte, gemeinsame Interessen der freien Szene zu bündeln. Aus diesen Aktivitäten ging später das Blurred Edges-Festival für Aktuelle Musik Hamburg hervor, das im Jahr 2025 sein zwanzigjähriges Jubiläum feiern konnte und es mittlerweile sogar geschafft hat, eine einigermaßen kontinuierliche öffentliche Förderung zu bekommen. Aus Zeitmangel habe ich mich allerdings schon seit circa zehn Jahren aus der Verbandsarbeit zurückgezogen, die aber sehr erfolgreich von anderen fortgeführt wird. Mittlerweile haben wir sogar einen Geschäftsführer, also eine feste Stelle für die Organisationsarbeit beim VAMH.

Wie ging es musikalisch weiter? Anhand der CD-Chronologie gewinnt man den Eindruck, Ihre bevorzugte Auftritts- und Arbeitsform ist das Duo.

Das stimmt nur bedingt – obwohl die Duokombination sicher die Form ist, um gemeinsam erarbeitete Klangvorstellungen am klarsten rüberzubringen. 2007 war ich auch zum ersten Mal bei Ihren Offenen Ohren in München zu Gast, mit dem Quartett UNSK, mit Lise-Lott Norelius, Elektronik, Raymond Strid, Perkussion, und Martin Küchen, Saxophon, die allesamt ähnlich neue Wege und Ausdrucksformen auf ihren jeweiligen Instrumenten verfolgten. Das Ergebnis war demzufolge auch nicht eine Quartettmusik mit verteilten Rollen, sondern vielmehr ein teils kompakter, meist aber sehr luftiger Ensembleklang.

Auf der anderen Seite kann man sich im Duo noch direkter die Bälle und Ideen gegenseitig zuspieren, wobei mich besonders Elektronik fasziniert: Ich verwende sie selbst nicht, obwohl meine analog erzeugten Klänge auf und mit der Trompete oftmals elektronisch klingen und elektronische Klänge mich oft inspiriert haben, neue Trompetensounds zu entwickeln. Einige dieser Duo-Konstellationen mit Elektronikern gibt es auch auf CD – unter Anderem »Slants«, mit dem 2020 verstorbenen Schweizer Pionier der elektronischen Musik, Ernst Thoma; »Araripepipra« mit dem Hamburger Gregory Büttner; oder »Sputter« und »Blips and Ifs« mit dem US-amerikanischen Schlagzeuger und Elektroniker Gino Robair.

Ein weiterer Fokus meiner Duomusik-Partner sind Trompeter, vorzugsweise solche mit einer ähnlichen Herangehensweise wie ich selbst. Leonel Kaplan aus Argentinien ist hier zu nennen, der Österreicher Franz Hautzinger oder auch Instrumentalisten, die die Trompete zusammen mit oder als Ansteuerung von elektronischem Sound-Equipment verwenden, wie der Tscheche Petr Vrbna oder der Komponist, Improvisator und Klangkünstler Nicolas Collins, mit dem ich in jüngster Zeit viele gemeinsame Projekte realisiert habe. Bei diesem Duo finde ich die Ähnlichkeit der Klänge bei völlig unterschiedlicher Herangehensweise – rein elektronisch und rein akustisch – faszinierend. Unsere neue CD »Spark Gaps« ist Anfang des Jahres auf dem New Yorker Label Relative Pitch herausgekommen.

Eingangs erwähnten Sie die Faszination, die die Trompete aufgrund ihrer Nähe zur menschlichen Stimme ausübte – logischerweise finden sich daher auch experimentierende Vokalist:innen im Port-

folio Ihrer Counterparts: Ute Wassermann, Carol Genetti und ganz aktuell Jaap Blonk.

Richtig, mit Jaap habe ich in letzter Zeit oft zusammengearbeitet und ich werde diesen Sommer und Herbst auch wieder im Duo mit ihm unterwegs sein. Wir haben gerade unsere erste CD »Breezes« auf Kontrans Records veröffentlicht. Er verwendet auch laptopgesteuerte Elektronik neben der Stimme, sowie bisweilen konkrete sprachliche Elemente. Ute Wassermann dagegen arbeitet neben ihrer enorm vielseitigen Instrumentalstimme mit einfachen, aber sehr effektvollen analogen Objekten, wie Vogelpfeifen, Membranen, Nasenflöten, Lamellophon [Maultrommel] und so weiter. Über viele Jahre haben wir einige interessante Duoprojekte erarbeitet und präsentiert, unter anderem die CDs »Kunststoff« oder »Radio Tweet« – auf letzterem verwende ich zusätzlich zur Trompete auch Radio-Sounds, die ich mittels kleiner Lautsprecher in die Trompete projiziere, wobei ich hauptsächlich das Radiorauschen analoger Radios zwischen den Sendern verwende.

Das führt uns zum nächsten Thema, und einem, das Ihnen als Materialforscherin mit, um und für die Trompete sehr wichtig ist: Neben den Lautsprechern, mit denen Sie Ihr Instrument »klanglich füttern«, verwenden Sie viele weitere, meist einfache Objekte, um die Klangmöglichkeiten des Instruments zu erweitern, und dies durchaus systematisch.

Eine kleine Auswahl solcher Objekte sieht man auf dem Bild [rechts] – neben den üblichen Trompetendämpfern sind dies vor allem verschiedene Lautsprecher und Voice-Changer, sowie diverse Bleche mit ganz spezifischen Eigenschaften – Material, Dicke, Elastizität, Gewicht, das alles muss genau zusammenpassen, um den gewünschten Sound zu erzeugen. In manchen Fällen kann so eine Materialforschung durchaus langwierig und kompliziert sein, oftmals hilft aber auch der Zufall: Bei einem Besuch in einer Offset-Druckerei bemerkte ich einmal einen Stapel gebrauchter Drucker-Metallfolien oder -Bleche. Auf meine Frage, ob ich davon einige mitnehmen könne, hieß es, ja, diese seien sowieso zur Entsorgung vorgesehen. Und siehe da, mit Hilfe genau dieser Bleche konnte endlich exakt der Sound erzeugt werden, den ich mir vorgestellt hatte!

Darauf fällt mir spontan der Titel einer Solo-CD ein: »Matter Matters« – ein durchaus mehrdeutiger Titel, der aber unter anderem auch so übersetzt werden kann: Aufs Material kommt es an. Es kann aber auch heißen: Das Thema, beziehungsweise die Substanzen sind wichtig. Und dies betrifft vor allem den ersten der drei Tracks: »Traces [2014] for trumpet, radio, speaker, objects and tape«, aufgenommen im Goethe Institut Mexiko.

Es geht hier nicht um die Tondokumentation einer Improvisation, vielmehr ist »Traces« das Ergebnis eines Kompositionsauftrages des Goethe Instituts Chicago: »FLOW/Im Fluss« ist eine ortsspezifische Licht- und Wasserinstallation des in Chicago ansässigen künstlerischen Duos Luftwerk aus Petra Bachmaier und Sean Gallero, die Umweltdaten durch ein dynamisches, immersives Erlebnis visualisieren soll. Die Installation wurde 2014 auf dem N. Dearborn at Couch Alley Place in Chicago uraufgeführt und ist anlässlich des 20. Jahrestag von »Sister Cities International« mit Hamburg verbunden.



© BIRGIT ULHER

Die Installation macht Echtzeitdaten über den ökologischen Zustand zweier Flüsse hör- und sichtbar: den Chicago River und die Elbe in Hamburg. Dazu transferierte ich – mit gehörigem Berechnungsaufwand – technisch erfasste Datenpunkte wie Sauerstoffgehalt und chemische Verschmutzung des Wassers in zwei systematisch gleich aufgebaute Partituren. Die akustisch resultierenden Portraits der beiden Flüsse fallen dennoch sehr unterschiedlich aus – der Chicago River ist deutlich belasteter als die Elbe –, aber das Stück ausschließlich

als Umweltschutz-Statement verstehen zu wollen, ist meines Erachtens zu kurz gegriffen, der Umweltaspekt ist nur ein Aspekt der Installation.

Haben wir es also mit einer weiteren Facette der Künstlerin Birgit Ulher zu tun – der Komponistin?

Durchaus – wobei ich jedoch die Kompositionen nicht in den Mittelpunkt meiner musikalischen Arbeiten setzen möchte. Kompositionen sind ja implizit wiederholbare Aufführungen von Klangstrukturen. Und diese Wiederholbarkeit finde ich langweilig. Genauso wie eine Neuauflage von »Traces« mit neuen chemischen Datensätzen unvorher-hörbar anders klingen würde, baue ich in meiner konzeptionellen Arbeit bewusst das Zufallselement mit ein. Die Kompositionen entstehen oft als Auftragsarbeiten, Ergebnisse von Stipendien oder als Bestandteile von Kunstinstallationen.

Ein erstes und typisches Beispiel hierfür ist »Reveille«, eine Komposition, die ich für die Sound- und Lichtinstallation »Wake Up« von Allora & Calzadilla im Jahr 2007 schrieb. Diese ist im Kern eine Dekonstruktion des militärischen Reveille- (Erwache-) Wecksignals, bei ähnlichen Tonhöhenbereichen, aber enorm gedehnter Zeit sowie der Betonung der Pausen, die immer gleich lang sind wie der vorausgehende Ton. So wurde aus dem Zwanzig-Sekunden Signal ein 16-minütiges Stück – das im Übrigen, genügend schnell abgespielt, das ursprüngliche Signal durchaus wiedererkennen lässt. Diese Installation beinhaltete weitere Kompositionen der Trompeterkolleg:innen Jaimie Branch, Stephen Burns, Dennis Gonzalez, Ingrid Jensen und Paul Smoker, Leonel Kaplan, Mazen Kerbaj, Franz Hautzinger und Natsuki Tamura.

Da ist es wieder: Die Pause als wichtiges gestalterisches Element – wie wichtig für Sie?

Ein zentrales Element! Der Anstoß dafür kam aus der musikalischen Welt von John Cage, unter anderem in seiner bahnbrechenden Nicht-Komposition »4:33«. Stille, Zufall und Alltagsgeräusche. Mein Verständnis des musikalischen Raumes als beweglicher Struktur mit Positivform, dem Klang, und Negativform, der Stille, hat einige Stücke beeinflusst.

In diese Richtung geht auch eine weitere meiner Konzeptarbeiten, »Proportions«, in denen ich die Maße eines Raumes in Mexiko-Stadt in klangliche Zeit umwandle. Die Geometrie des Raumes wird zu Stille und Klängen, unterschiedliche Proportionen akustischer Dimensionen.

Nochmals zurück zu Ihrer Bemerkung der Verflechtung akustischer und performativer visueller Kunst während und nach den Corona-Zeiten.

In dieser Zeit entstanden einige statisch-sequentielle Filme, die für sich alleine stehen, die »How to Get Away«-Serie [<https://birgit-ulher.de/works/>], bei denen sich bewegliche Objekte, mithilfe sogenannter Hexbugs, beziehungsweise in »How to Get Away by Car« ein elektronisches Spielzeugauto, teils zielgerichtet, teils zufällig, auf einem Spielfeld von neun Blechquadraten unterschiedlicher Materialien, Oberflächen und Strukturen bewegen und so Klänge erzeugen. Das Zufallselement hindert zudem die Hexbugs daran, ihren Weg determiniert fortzusetzen, wenn sie an die hochragenden Kanten der



Zum Unbekannten bereit

© WOLFGANG SCHEERER

Einzelbleche stoßen. Ein Aspekt dieser Videoserie ist, dass sie dazu verleiten kann, diese beweglichen Objekte zu personifizieren und hinter den Geräuschen und Bewegungen eine Story zu erkennen, was eine unbeabsichtigte humoristische Note reinbringt. Die Choreographie ist in den Filmen unterschiedlich, einmal entwickelt sich die anfangs übersichtliche Einzelbewegung hin zu unkontrolliertem Chaos, dann führt sie nach Verdichtung wieder in den anfänglichen solitären Zustand zurück – das kann man auch als eine Verarbeitung des temporär ausgewogenen Lockdown verstehen, wenn man möchte.

Ein anderes Beispiel ist »Public Transport«, wo ich LPs pressen ließ, wo ich Plattenspielergeräusche aufgenommen habe. Diese Platten werden mittels »record runners«, bunten Spielzeug-VW-Bussen mit Plattenspielernadeln und integriertem Lautsprecher, abgespielt und fungieren als Zuspiegelung für meine Live-Trompetenstimme. Auf die komplexen Klangströme der fahrenden Plattenspieler reagiere ich mit meinem Instrument mit der beständigen Neuausrichtung der Symmetrie

des Raumklanges – durch Störungen, Übertönen oder Unterlaufen der determiniert abgespielten Plattensounds. Auch hier wird wieder ein Lockdown-Bezug deutlich, denn die im Kreis fahrenden Autos kommen ja nicht wirklich irgendwohin, ihre klangliche und räumliche Existenz ist determiniert.

Ein weiteres Filmdokument aus der Corona-Zeit ist »Bell Miner's Bridge (2021)« – was hat es mit diesem Namen auf sich und wie kam es zu dem Film?

Die Brücke ist im Hamburger Alsterpark und heißt nicht wirklich so, sondern wurde von mir nur assoziativ so genannt. Als ich in Australien in einem Park unterwegs war, hörte ich plötzlich ein hohes, metallisch-elektronisches Pling-Geräusch und hatte keine Ahnung, wo das herkam und wie das erzeugt wurde. Auf einer Informationstafel fand ich dann des Rätsels Lösung: Es war der typische Gesang der dort beheimateten kleinen, grünen, finkenartigen *bell miner* [Glockenhonigfresser] – also Vögel! Die Akustik unter dieser Parkbrücke mit ihrem Echoeffekten erinnerte mich an die *bell miner*.

Das Stück »Bell Miners' Bridge – for trumpet, radio, speaker and objects (2021)« entstand im Auftrag und mit Unterstützung des FONT [Festival of New Trumpet Music] Brass without Borders in New York. Hier stand die Performance und die Autonomie des Klangs im Vordergrund. Aus drei Quellen kommend, nämlich der Trompete, den zufällig erscheinenden und verschwindenden Passanten sowie determiniert dosiertem Radorauschen, entstand durch die spezielle Nachhall-Akustik des offenen Raums unter der Brücke ein autonomes Gesamtklangkunstwerk.

In Ihren Antworten tauchen oft weit entfernte Reiseziele auf; welche Bedeutung haben Reisen für Sie?

Die Ursachen sind oft Stipendien, Kompositionsaufträge oder auch Einladungen zu Festivals. Und die gewonnenen Eindrücke sind fast durchweg positiv und bereichernd. So habe ich zum Beispiel festgestellt, dass es in Mexiko eine viel offenere, neugierigere junge Szene für experimentelle Musik, Installationskunst gibt und ganz allgemein eine hohe Bereitschaft, als Zuhörer etwas auszuprobieren, sich auf etwas Unbekanntes einzulassen. Wobei dort alle Altersklassen, besonders aber junge Leute gut vertreten sind und es keinen Eindruck eines elitären Zirkels oder ähnlich gearteter Gruppen gibt. Das ist in Europa zwar auch vorhanden, aber diese kleinen Nester von Zuhörerschaften von Improvisationsfestivals oder experimentellen Musik-Veranstaltungsorten muss man erst mal finden!

Lassen Sie uns zum Schluss noch einen Blick in Ihre Zukunft werfen: Wohin geht die Reise der Künstlerin, Klangforscherin und Trompetenspielerin Birgit Ulher?

Nachdem ich vor zwei Jahren, endlich!, aufgehört habe, Trompetenunterricht zu geben, ist enorm viel Energie freige worden, die ich nur zu gerne in Konzertreisen stecken will. Es zeigt sich auch schon länger, dass die lange Jahre praktizierte Organisation von Vernetzungen anfängt Früchte zu tragen. So stehen Tourplanungen nach Mexiko und Chile an, aber auch Vertiefungen der Zusammenarbeit im europäischen Bereich. Und ich möchte endlich auch einmal dazu kommen, eine LP zu produzieren, wobei die Finanzierung noch offen ist. |

Hannes Schneider ist freier Musikjournalist und leitet in München seit 2004 den Verein Offene Ohren e.V., der jährlich ca. 15–20 Konzerte im Bereich Improvisation und experimenteller Musik veranstaltet.