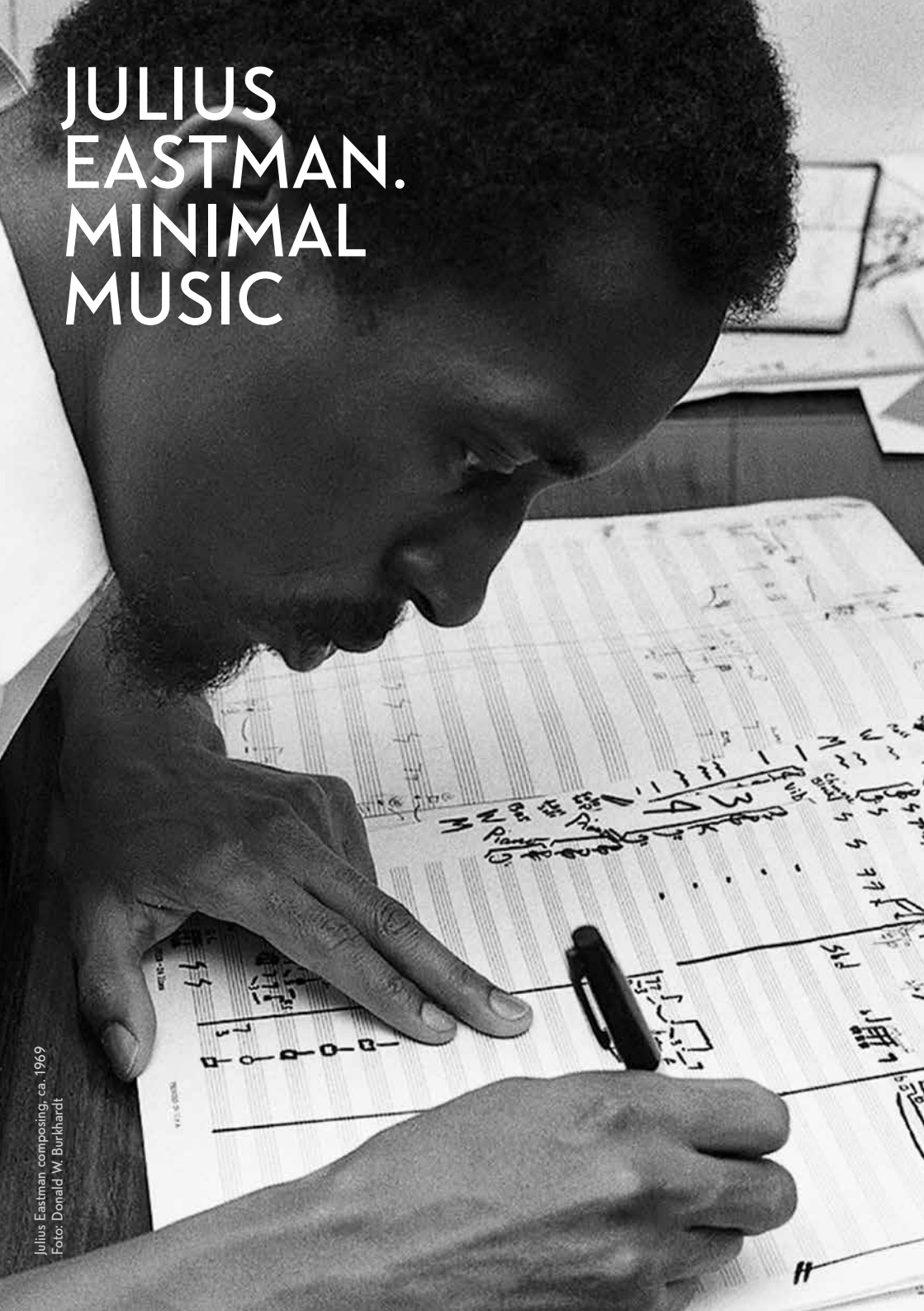


# JULIUS EASTMAN. MINIMAL MUSIC

Julius Eastman composing, ca. 1969  
Foto: Donald W. Burkhardt



## JULIUS EASTMAN. MINIMAL MUSIC

Kuratiert von Eva Huttenlauch und Matthias Mühling

Julius Eastman (1940–1990) ist ein Vertreter der Minimal Music. Seine anspruchsvolle, wenn auch selten gespielte Musik ist ein eindrückliches Beispiel für die gattungsübergreifende internationale Bewegung des Minimalismus. Die Konzerte im Lenbachhaus bilden die musikalische Ergänzung zu bedeutenden Werken der Minimal Art in der Sammlung, etwa von Dan Flavin, Marcia Hafif, Rosemary Mayer, Robert Morris, Senga Nengudi, Charlotte Posenenske und Richard Serra.

Eastman wurde von seinen Zeitgenoss\*innen als Pianist und Sänger wahrgenommen jedoch als Komponist kaum anerkannt, obwohl er mit Figuren wie Pierre Boulez, Meredith Monk, Zubin Mehta und Morton Feldman zusammenarbeitete. In Fachkreisen zwar bekannt, drang sein Werk doch kaum an die Öffentlichkeit. Sein jüngerer Bruder Gerry, selbst Jazz-Musiker, vermutet, dass rassistische Vorbehalte in der Klassikwelt bewirkten, dass Julius weitgehend unbeachtet blieb. Bekannt wurde ein Konflikt zwischen Eastman und dem älteren, bereits etablierten John Cage 1975, dem er vorhielt, seine Homosexualität nicht zum Politikum und Zentrum seiner Kunst zu machen; eine Bedingung, die Cage explizit ablehnte – für Eastman aber ein Wesensteil seiner Musik war. Als offen homosexuell lebender Schwarzer Musiker kämpfte er zeitlebens um Anerkennung in der musikalischen Avantgarde. Eastmans Kompositionen wurden zwar in den USA und in Europa aufgeführt, traten jedoch nicht in den Kanon der Neuen Musik ein. Als Eastman starb, ging der Großteil seiner Partituren verloren, seine Musik geriet in Vergessenheit. Dank engagierter Rekonstruktionen vor allem durch die Komponistin Mary Jane Leach wurde sein Werk wiederentdeckt und international zugänglich gemacht. Es erlebte in jüngster Zeit zahlreiche Aufführungen und wurde einflussreich für junge Komponist\*innen.

Seinen Widerstand gegen Etabliertes, gegen Hierarchien und Institutionen steigerte Eastman durch provokative Werktitel und Äußerungen, was beim Publikum oftmals auf Ablehnung stieß. Einzelne Stücke sind wichtige frühe Zeugnisse für die Thematisierung von Rassismus und Homophobie in der Gesellschaft. Bereits seine originalen Werktitel konfrontieren uns mit dieser Thematik: Mit *Nigger Faggot*\* (1978), *Evil Nigger*\* (1979), *Crazy Nigger*\* (1979) oder *Gay Guerrilla* (1979) ruft Eastman rassistische oder homophobe Themen ausdrücklich und direkt auf, damit sich niemand der Realität dieser Diskriminierungen entziehen kann. Analog zu den Titeln entwickelte Eastman eine ästhetisch-musikalische Entsprechung zu den strukturellen Rassismen seiner Zeit, die bis heute bestehen. Dabei ist die Aktualität seiner Kompositionen ein bedenklicher Umstand, führt er uns doch vor Augen und Ohren, dass wir nach Jahrzehnten noch immer fern von einer diskriminierungsfreien Sprache und Gesellschaft sind. Die verbale Gewalt in den Werktiteln ist daher unbedingter Teil von Eastmans ästhetischer Arbeit. Sie müssen im Kontext der Aufführungen ausgeschrieben werden, um die Integrität seiner Intentionen nicht zu gefährden. Aufschlussreich ist der Satz des Schriftstellers und engen Vertrauten Eastmans, Nemo Hill: „Seine kategorische

Weigerung, sich an irgendwelche Regeln zu halten, in denen er auch nur den leisesten Verstoß gegen seine Grundprinzipien sah, seine Weigerung, irgendeiner anderen Autorität zu gehorchen als dem Gesetz seines eigenen Gewissens – dieses Programm wurde mit der ganzen Feierlichkeit einer ausgewachsenen Ketzerei gegen die vorherrschende Doktrin durchgeführt.“

Der Sammlungsbestand des Blauen Reiter – einer Gruppe von Künstler\*innen, die sich für die Gleichberechtigung und wechselseitige Erhellung aller Künste positioniert hatten – führt zu einem programmatischen Schwerpunkt im Lenbachhaus, in dem sich bildende Kunst und Musik verbinden. Diesen Ansatz verfolgen wir seit einigen Jahren mit außergewöhnlichen Projekten. Dazu gehören der erste großangelegte installative Auftritt der Musikformation Kraftwerk 2011, der *Playback Room* von Wolfgang Tillmans 2016, die Ausstellung *Electric Ladyland* von Michaela Melián 2016, die Uraufführung der *Symphony 80* von Ari Benjamin Meyers gemeinsam mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks 2017, die Installation *White Circle* von raster-noton 2018 und die Uraufführung des Prekären Singspiels *Prekärötopia* von Beate Engl, Leonie Felle und Franka Kaßner 2019. 2022 folgt die Soundinstallation *Spatial Jitter* des Elektro-Duos Mouse on Mars. Auch unser Rahmenprogramm widmet sich immer wieder musikalischen Themen, wie etwa in den Kooperationen mit der Bayerischen Staatsoper.

### Kurzbiografie

Julius Eastman, in New York City geboren, wuchs in Ithaca, New York auf, wo er mit 14 Jahren Klavierunterricht am Ithaca College erhielt. 1959 folgte ein Kompositions- und Klavierstudium am Curtis Institute of Music in Philadelphia. Nach seinem Konzertdebüt als Pianist 1966 in der Town Hall in New York zog Eastman nach Buffalo. Dort erhielt er ein vom Center for the Creative and Performing Arts gefördertes Stipendium und lehrte ab Anfang der 1970er Jahre an der SUNY Buffalo. Während dieser Zeit komponierte er zahlreiche Stücke für das von ihm und Petr Kotik gegründete S.E.M. Ensemble. 1973 schuf Eastman eines seiner Schlüsselwerke: *Stay On It* gilt bis heute als eines der frühesten Beispiele für postminimalistische Musik mit Einflüssen aus der Popmusik. 1974 entstanden *Femenine* und *Masculine*. 1975 endete Eastmans produktive Phase in Buffalo. 1976 zog er nach New York, wo er freischaffend lebte und wo in kurzer Zeit mehrere seiner wichtigen Kompositionen wie die *Nigger Series*\* entstanden. Dort arbeitete er u.a. mit Meredith Monk und Arthur Russel zusammen. Julius Eastman starb am 28. Mai 1990 mit nur 49 Jahren abseits der musikalischen Öffentlichkeit an einem Herzstillstand in Buffalo.

\* Hierbei handelt es sich um den Originaltitel des Komponisten. Julius Eastman legte den Begriff bewusst als rassistisch offen und machte damit insbesondere nicht-Schwarze Menschen auf strukturellen Rassismus und verbale Gewalt aufmerksam. Wir haben uns daher entschieden, den Originaltitel von Eastman im Kontext der Aufführung seiner Werke auszuschreiben.

## FEMENINE (1974)

Eva Huttenlauch

Julius Eastman komponierte *Femenine* für Bläser, Streicher, Klavier, Marimba/Vibraphon und Schlittenglocken. Die nur partiell ausnotierte Partitur für das ca. 70-minütige Stück umfasst lediglich fünf Manuskriptseiten. Sie ist ein frühes Beispiel für Eastmans „organische Musik“, bei der jeder Abschnitt einer Komposition grundsätzlich alle Informationen der vorangegangenen Abschnitte enthält, wobei logische Auslassungen möglich sind. So baut er serielle Kompositionsstrukturen nach dem Prinzip der Wiederholung auf.

Das gesamte Werk basiert auf nur einem melodischen Baustein: einem zweistimmigen Thema auf dem Vibraphon, das aus leisem Glockenklingeln hervorgeht und das sich als sich wiederholende musikalische Figur durch die gesamte Spieldauer zieht. Glocken und Vibraphon bilden gleichsam das musikalische Skelett des Stückes. Nach und nach schließen sich weitere Instrumente an, um sich zu einer diversen Klangtextur zu akkumulieren, die Schicht für Schicht dichter wird, wobei das Klavier die grundierende Stimme bildet. Eastman setzt in der Partitur keine Takt- oder Tempovorschriften, sondern verzeichnet lediglich die Zeitdauer für die einzelnen Abschnitte, was den Musiker\*innen viel interpretatorische Freiheit lässt. Für die Zeitmessung wird auf Uhren zurückgegriffen und jede\*r kann selbst entscheiden, welche Oktavierung, welche Note aus einem bestimmten Akkord gewählt wird. Taktstriche zeigen höchstens Phrasen an. Dagegen gibt es jedoch stellenweise auch konkrete Anweisungen wie „Der Pianist wird unterbrechen“. Der oder die Pianist\*in hat außerdem einen nicht notierten Part, in dem das von den anderen Musiker\*innen gespielte Material aufgenommen oder ergänzt wird. Im Sinne des Minimalismus werden aus spärlich notiertem Material größtmögliche Freiheit und Möglichkeiten herausgeholt.

*Femenine* entstand während der minimalistischen Phase von Julius Eastman, die sich von ca. 1973 bis 1981 ansetzen lässt. Als bahnbrechende Komposition enthält es auch Referenzen etwa auf Terry Rileys *In C* (1964). Aber Eastmans Musik ist um einiges widerwilliger und bewusst frech, sie sträubt sich gegen ein strenges Regelwerk, das besonders in der Minimal Music einzuhalten war. Die Uraufführung von *Femenine* fand zwei Jahre vor Steve Reichs *Music for 18 Musicians* (1974-76) statt. Eastman verschmolz die strikten Vorgaben des taktbasierten seriellen Minimalismus mit vom Jazz beeinflusster Improvisation sowie Fluxus-Momenten, indem er z. B. in der Uraufführung Autohupen einsetzte – ein ironisches Augenzwinkern mit Blick auf die strengen rhythmischen Strukturen der Minimal-Kollegen wie Steve Reich und Philip Glass.

Es gibt den Mitschnitt einer Aufführung von *Femenine* in Albany, New York aus dem Entstehungsjahr 1974 durch das S.E.M. Ensemble sowie Student\*innen der University of Buffalo mit Eastman selbst am Klavier. Dazu ist überliefert, dass Eastman darauf bestand, während der Performance Suppe zu servieren, die er selbst zubereitet hatte.

Die zugehörigen Geräusche sind in der Aufnahme deutlich zu hören und erinnern an Happenings der bildenden Kunst jener Zeit. Der gesellige Gruppengeist kann als integraler Teil des Stückes verstanden werden. Erzählungen schildern ebenfalls, dass Eastman während der Performance ein Kleid trug. Dies kann in Zusammenhang mit dem Titel gesehen werden, mit dem Eastman kritisch Fragen nach Gender und Sexualität, und damit nach Identität und normativen Zwängen aufwirft. Denn alle dem Kanon zugeordneten Minimal-Komponisten sind männlich. Sein Werk *Masculine* (1974), das Pendant zu *Femenine*, ist eins von zahlreichen Werken, deren Partitur verloren ist. Bei konservativen Zeitgenoss\*innen lösten seine Titel, die Ungezwungenheit des Konzerts und das Tragen eines Kleides sicherlich Unbehagen aus. Unbestritten bleibt jedoch, dass es Eastman immer auch um ästhetische Fragen ging, wenn er beispielsweise über das Ende von *Femenine* sagt: „Das Ende klingt, als würden die Engel den Himmel öffnen... sollten wir Euphorie sagen?“

## ZUR MUSIK VON JULIUS EASTMAN

Isaac Jean-François

Es ist mir eine Freude, einen Text zu den Konzerten von Julius Eastman in München beizutragen. Als dynamischer, schwarzer, queerer, amerikanischer Komponist, Performer, Sänger und asketischer Exzentriker übersteigt Eastman mit seinem Werk die Dimensionen der klassischen, minimalistischen, Jazz- und Pop-Genres. Ich kann mir nur ansatzweise vorstellen, wie sich Eastmans Klänge zu den Werken amerikanischer Künstler\*innen der Moderne und der Konzeptkunst kräuseln, etwa zu den ‚elektrochromen‘ Arbeiten von Dan Flavin und den gewebten Nylons von Senga Nengudi, die sich wie Haut dehnen. Die Gemälde des Blauen Reiter, vor allem die Gesichtsfigurationen von Alexej von Jawlensky, vereinen transnationale ästhetische Fragen über Körper, emotionalen Ausdruck und Farbe. Vor dem Hintergrund dieser Bilder möchte ich fragen: Wo positioniert sich Julius Eastman in seiner Musik? Wie begegnet er uns und womit begegnet er uns? Welche Fragen über unsere eigene fragile Präsenz in der Welt tauchen in seinem unstillen und doch beharrlichen Tonarchiv auf?

Julius Eastman wurde in New York City geboren und zog bald darauf ins nördliche Ithaca, New York. Er studierte am Curtis Institute of Music in Philadelphia. In den frühen 1970er Jahren verbrachte er einige Zeit an Universität Buffalo. Damals war Eastman Mitglied des S.E.M. Ensembles (heute unter der Leitung von Petr Kotik in NYC) und der Creative Associates, beides Avantgarde-Performance-Gruppen von Komponisten, die sich speziell für Kunstmusik jenseits des Minimalismus interessierten (wie z. B. John Cage oder Harold Budd). Er reiste mit Kollegen der modernen Musikszene durch Europa; ein Teil dieses klanglichen Abenteuers hat sich in einer

Zürcher Konzertaufnahme von 1980 erhalten. An seinem Lebensende pendelte Eastman zwischen Buffalo und New York City und nahm währenddessen an der Free Jazz- und Gay House-Szene teil. Er starb 1990. Inzwischen wurde sein Werk wiederbelebt und hat inzwischen den Mainstream erreicht, teils dank der bahnbrechenden Forschung von Ellie Hisama (heute Dekanin am Musikinstitut der Universität Toronto), die 2014 als erste ein langes Kapitel über Eastmans Klanguniversum veröffentlichte mit dem Titel „Diving into the Earth: the Musical Worlds of Julius Eastman“ (in: *Rethinking Difference in Music Scholarship*, hrsg. von Olivia Bloechl, Melanie Lowe und Jeffrey Kallberg).

Bei den Konzerten in München werden Werke aus seiner bedeutendsten Schaffensperiode aufgeführt. Es sind allesamt lyrische Einblicke in Kompositionen, die vor allem für Klavier und Streicher geschrieben sind, auch wenn das eindringliche *Prelude* für Singstimme bestimmt ist und *Femenine* von Vibraphon und Schlittenglocken getragen wird. Ich kann mich jedoch nicht zu sehr auf die Instrumentierung festlegen, da viele von Eastmans Partituren, darunter auch *Buddha*, für „nicht näher bezeichnete Besetzung“ entstanden sind. Das ist eine Besonderheit von Eastmans Werk: Interpret\*innen werden immer wieder aufgefordert, seinen künstlerischen Korpus neu zu erfinden.

Obwohl ich kein Musikwissenschaftler bin, lese ich gerne die noch in Eastmans Archiv vorhandenen handschriftlichen Partituren; ich möchte Sie ermutigen, sie nach diesen Konzerten online einzusehen. In seinem 1979 erschienenen Werk „The Composer as Weakling“ (Der Komponist als Schwächling) wendet sich Eastman gegen das Bild vom isolierten und distanzierten Komponisten. Vor diesem Hintergrund zielt meine Beschäftigung mit der Partitur als ästhetisches Objekt darauf ab, das immense Gewicht der musikalischen Notation zu verlagern: Partituren vibrieren im Bereich des Visuellen. Ein Großteil des Hörens von Eastmans Musik wird von einer grundlegenden Suche nach disparaten Teilen eines größeren, unbekanntem Ganzen angetrieben, und ich habe mich von Ellie Hisamas Forschung dazu inspirieren lassen, Fragmente von Klang und Biografie mitzudenken.

*Femenine* ist eines der längsten erhaltenen Stücke. Als mutmaßliches Gegenstück zu dem noch nicht wiederentdeckten *Masculine* (1974) wurde es in seiner umwerfenden repetitiven Energie als ähnlich wie Terry Rileys *In C* (1964) beschrieben. Obwohl die Glocken und das Vibraphon dieselbe Phrase wiederholen (was keine leichte Aufgabe ist), gibt es viele Ansatzpunkte für die Interpret\*innen, sich einzubringen und ihr Eigenes hinzuzufügen; Eastman notiert an einer Stelle „create new pattern“ (erschaffe neue Figuren). Von Chris McIntyre, Direktor und Mitbegründer von TILT Brass in Brooklyn, erfuhr ich, dass Eastman seine eigenen Musikmaschinen gebaut hat. Der ursprüngliche Klang der Schlittenglocke wurde von einem von Eastman selbst entworfenen geräuschvollen Apparat erzeugt.

*Fugue No. 7*, *Evil Nigger\**, *Gay Guerrilla* – allesamt Werke für Klavier, gehören zu seinen gespenstischsten Werken. Es wäre interessant, über die latenten Texte nach-

zudenken, die hinter Eastmans *Fugue No. 7* in der Tradition der Alten Musik und des Barocks oszillieren könnten, mit Beispielen im Werk von Joseph Haydn und J. S. Bach. Die Kollision der Klänge an verschiedenen Stellen der *Fugue* verleiht dem verwobenen Material eine beunruhigende Schärfe. *Gay Guerrilla* und *Evil Nigger\**, berichtigt für ihre heiß diskutierte Aufführung an der Northwestern University im Jahr 1980, gehören zu Eastmans militantesten Stücken. Über *Evil Nigger\** habe ich an anderer Stelle ausführlich geschrieben (*Current Musicology*, Juli 2020), doch möchte ich betonen, dass Eastmans Fragen danach, wer und was in die klassiknahe Kunstmusiktradition (manche würden sogar sagen, den Kanon) aufgenommen werden darf, mit diesen Werken für mehrere Klaviere weiter auf die Probe gestellt werden. Beide Stücke erscheinen wie dröhnende Klangwellen mit sich wiederholenden Figuren, die sich zurückziehen und mit überwältigender Intensität wiederkehren; könnte dies eine klingliche Artikulation einer Manifestation von Rasse und der andauernden Gewalt gegen Minderheiten sein?

Gegen Ende seines Lebens wurde Eastman zu einer beinahe asketischen Figur. Sein Leben bietet zwar keinerlei Einblick in ein spirituell-religiöses Interesse, doch sein Klang ergießt sich weiterhin in eine Art ephemere Zone. *Prelude to the Holy Presence of Joan d'Arc*, für Solostimme und *The Holy Presence of Joan d'Arc*, uraufgeführt während Eastmans Zeit in The Kitchen in New York City, ist ein eindringliches Werk. Das 1981 komponierte Stück ist Teil von Eastmans bemerkenswerter Zusammenarbeit mit der Gay-House-Musikgruppe Dinosaur L, zusammen mit anderen Werken von Arthur Russell. „Speak boldly“ (Sprich kühn) erklingt im gesamten *Prelude*. *The Holy Presence* für zehn Celli driftet zwischen einer fugenartigen Schichtung mehrerer Phrasen und dem Motiv eines nahenden Rettungswagens, bei dem es einem eiskalt über den Rücken läuft. Ich höre, wie die Werke mit der imaginären Distanz zwischen den Interpret\*innen, alltäglichen Straßengeräuschen und einem Schichtkuchen aus erdig klingenden Streichinstrumenten spielen. *Buddha* ist eines der letzten bekannten Stücke. Die Partitur ist ohne Tonartvorgabe geschrieben und besteht aus einem großen skizzenhaften Bild in Form eines Eies auf dem Manuskriptpapier. Das Stück verwischt die Grenze zwischen Partitur und loser experimenteller Skizze und wölbt das Papier nach innen.

Julius Eastman zuzuhören ist, als wäre man nahe am Wasser; die kühle Reichweite seiner Musik bringt Objekte, Geräusche und taktile Empfindungen in den Körper, die noch lange nach dem Hören haften bleiben. Anklänge an ein Zitat aus „Brother to Brother: New Writings by Black Gay Men“, herausgegeben vom Dichter Essex Hemphill, schwingt in meinen Gedanken über Eastman und sein unvollendetes Archiv mit: „Ich habe auch unseren alten Strandball gefunden, aber ich konnte die Luft nicht rauslassen – sein Atem war darin“ (Kenneth McCrearys „Remembrance“). So viel Atem bleibt in diesen Klangobjekten, die an unserem Rahmen haften, und wir müssen diesen flüchtigen, beunruhigenden und schillernden Klängen weiter zuhören.

Isaac Jean-François ist Doktorand am Institut für Afroamerikanistik und Amerikanistik an der Yale University.

8. FEBRUAR 2022, 20 UHR

*FEMENINE* (1974)

MUSIKER\*INNEN DER MÜNCHNER PHILHARMONIKER

KLAVIER UND LEITUNG: MIGUEL PÉREZ IÑESTA

Bernhard Metz, Violine / Theresa Kling, Viola / Korbinian Bubenzer, Violoncello

Michael Neumann, Kontrabass / Bianca Fiorito, Flöte

Matthias Ambrosius, Bassklarinette / Andreas Buschau, Trompete

Matthias Fischer, Posaune / Jörg Hannabach, Schlagzeug

5. März 2022, 20 Uhr

*Prelude to The Holy Presence of Joan d'Arc* (1981)

*The Holy Presence of Joan d'Arc* (1981 / Fassung für Streichorchester)

*Buddha* (1984 / Fassung für Streichorchester von Philip Bartels, 2022)

Musiker\*innen des Münchener Kammerorchesters

11. und 12. März 2022, 20 Uhr

*Fugue No. 7* (1983)

*Evil Nigger*° (1979)

*Gay Guerrilla* (1979)

Kukuruz Quartett

Zusätzliches Konzert im Rahmen der Internationalen Wochen gegen Rassismus

14. März 2022, 20 Uhr

Julia Amanda Perry (1924–1979), *Prelude* (1962)

Julius Eastman (1940–1990), *Prelude to the Holy Presence of Joan d'Arc* (1981)

Julius Eastman, *Piano 2* (1986)

Sofia Jernberg (\*1983), *Improvisation* (2022)

Arnold Schönberg (1874–1951), *Die Kreuze* (1912)

Jessie Marino (\*1984), *Slender Threads* (2020)

Julius Eastman, *Buddha* (1984)

Irene Higginbotham (1918–1988), *Good Morning Heartache* (1945)

Sofia Jernberg, Gesang / Simone Keller, Klavier

Alle Konzerte finden im Kunstbau des Lenbachhauses statt.

Mit freundlicher Unterstützung des Förderverein Lenbachhaus e. V.

# LENBACHHAUS