

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 Wesenstil 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 *Prekärotopia* 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 *Feminine* 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 auszusprechen.

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 der 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 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 nachzudenken, 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*, berüchtigt für ihre heiß diskutierte Aufführung an der Northwestern University im Jahr 1980, gehören zu Eastmans militantesten Stücken. Über *Evil Nigger*⁶ 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 klangliche 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, Gerüche 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.

JULIUS EASTMANS EINLEITENDE WORTE ZU SEINEM KONZERT AN DER NORTHWESTERN UNIVERSITY AM 16. JANUAR 1980

– Übersetzung einer Abschrift

Ich möchte ein paar Worte zur Musik sagen. Es stehen drei Stücke auf dem Programm. Das erste heißt *Evil Nigger*, das zweite *Gay Guerrilla* und das dritte *Crazy Nigger*. Alle drei Stücke können von einer beliebigen Zahl von Instrumenten gespielt werden. Wir haben hier aus praktischen Gründen Klaviere, daher werden die Stücke von vier Personen mit vier Klavieren aufgeführt. Aber hätten wir andere Instrumente dann wären vermutlich zehn Stück eine gute Zahl, zehn bis achtzehn, üblicherweise aus derselben Instrumentenfamilie, z.B. Streichinstrumente. Diese Stücke hier sind formal ein Versuch dessen, was ich „organische Musik“ nenne – das heißt, dass der dritte Teil jedes beliebigen Abschnitts, also der dritte Takt, alles enthalten muss, was in den beiden vorangegangenen Teilen enthalten war, und dann geht es von dort aus weiter. Also anders als bei der romantischen oder klassischen Musik, wo es tatsächlich verschiedene Abschnitte gibt und diese Abschnitte, zum Beispiel, einen großen Gegensatz zu anderen Abschnitten bilden. Diese Stücke hier sind also nicht perfekt,

Auszug aus der Partitur von Evil Nigger



sondern es ist der Versuch, jeden Abschnitt alle die Information der vorherigen enthalten zu lassen oder aber Information schrittweise und auf logische Art zu reduzieren.

Es gab ein kleines Problem mit den Titeln der Stücke. Ein paar Student*innen und ein Fakultätsmitglied waren der Meinung, sie wären irgendwie abwertend weil das Wort „nigger“ darin vorkommt. Der Grund, weshalb ich diese Titel benutze, ist, dass es eine ganze Serie dieser Stücke gibt. Sie heißt *Nigger Series*. Also der Grund dafür, dass ich dieses bestimmte Wort benutze, ist, dass es für mich etwas enthält, was ich als etwas Grundlegendes bezeichnen würde. Das heißt, dass ich finde, dass die ersten „niggers“ auf jeden Fall die „field niggers“ waren und dass darauf im Grunde das amerikanische Wirtschaftssystem basiert; ohne die „field niggers“ hätten wir wirklich nicht so eine große und großartige Wirtschaft. Das also nenne ich die ersten und großen „niggers“, die „field niggers“. Und mit „nigger“ meine ich das, was grundlegend ist; die Person, die etwas Grundlegendes, etwas Wesentliches anstrebt und das Oberflächliche, oder sagen wir, das Elegante meidet. Also ein „nigger“ ist für mich der oder diejenige, der oder die sich an das Grundlegende hält. Sehen Sie, das ist es, was ich mit „nigger“ meine, so gibt es viele „niggers“, viele Arten von „niggers“. Es gibt vielleicht, also auf jeden Fall, 99 Namen für Allah und es gibt 52 „niggers“. Und deshalb spielen wir heute zwei dieser „niggers“.

Und der Grund dafür, dass ich *Gay Guerrilla* verwende, G-U-E-R-R-I-L-L-A, ist, weil diese Namen – lassen Sie mich hier ein kleines Untersystem aufmachen – weil ich diese Namen verherrliche oder sie mich verherrlichen. Im Fall von „guerrilla“, welches „gay“ verherrlicht, heißt das, dass es nicht viele schwule Guerillas gibt; ich habe nicht das Gefühl, dass Homosexualität diese Stärke hat, daher verwende ich das Wort in der Hoffnung, dass es eines Tages so sein wird. Sehen Sie, im Moment habe ich nicht das Gefühl, dass schwule Guerillas es wirklich mit afghanischen oder PLO-Guerillas aufnehmen könnten, aber lasst uns die Hoffnung nicht aufgeben, dass es in der Zukunft so sein könnte. Sie sehen warum ich das Wort „guerrilla“ benutze, es bedeutet, dass Guerilla jemand ist, der in jedem Falle sein Leben für seinen Standpunkt opfert und wissen Sie, wenn es eine Sache gibt, und wenn es eine wichtige Sache ist, werden diejenigen, die der Sache angehören, ihr Blut opfern, ohne Blut keine wirkliche Sache. Daher also verwende ich *Gay Guerrilla* in der Hoffnung, dass ich im Bedarfsfall einer von ihnen wäre.

8. Februar 2022, 20 Uhr

Feminine (1974)

Musiker*innen der Münchner Philharmoniker

5. März 2022, 20 Uhr

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

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

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

Münchener Kammerorchester

11. UND 12. MÄRZ 2022, 20 UHR

FUGUE NO. 7 (1983)

*EVIL NIGGER** (1979)

GAY GUERRILLA (1979)

MUSIK FÜR VIER KLAVIERE MIT DEM KUKURUZ QUARTETT

PHILIP BARTELS, KLAVIER

DURI COLLENBERG, KLAVIER

SIMONE KELLER, KLAVIER

LUKAS RICKLI, KLAVIER

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

Das **Kukuruz Quartett** ist auf Theaterbühnen, in Konzertsälen, Clubs, Bars und Werkstätten gleichermaßen zu Hause. Gegründet wurde es 2014 auf einem Maisfeld („Kukuruz“ heißt in vielen Sprachen Mais, und in der Schweiz bedeutet die Redewendung „Mais machen“ soviel wie „Unruhe stiften“). Die vier Pianist*innen waren erstmals im Rahmen einer Produktion von Ruedi Häusermann im Zürcher Schauspielhaus zu sehen und hören – damals auf vier „wohlpräparierten Einhandklavieren“, auf denen in langen Probe-Phasen Präparationen und Konstruktionen ausgetüfelt wurden.

2015 wurde das Kukuruz Quartett in den Roten Salon der Berliner Volksbühne eingeladen und spielte anschließend in einer Konzertreihe in den Zürcher Clubs Exil und Hive und an verschiedenen außergewöhnlichen Konzertorten in Amsterdam, wie einer Bierbrauerei, einer Druckerei oder einer alten Turnhalle. 2016 folgte die Musiktheater-Produktion *piano forte* von Häusermann, die 20 Mal im ausverkauften Schauspielhaus Zürich gezeigt wurde und in deren Zentrum das Kukuruz Quartett zu sehen und hören war.

Im Rahmen der documenta 14 präsentierte das Kukuruz Quartett 2017 die Musik für vier Klaviere von Julius Eastman im Megaron in Athen und nahm sie anschließend für das Label Intakt Records auf. Die Einspielung erschien auf unterschiedlichen Bestenlisten – unter anderem im Boston Globe als eines der „Best classical albums“ und als „Album of the year 2018“ bei The New York City Jazz Records. Die Release-Tour startete in einem Gefängnis mit einem gemeinsamen Konzert mit jugendlichen Schwerverbrechern und führte durch rund 20 weitere Stationen in Banken, Bars, Bahnhöfen, Spitälern, Kleidergeschäften und Galerien, wobei die Musiker*innen ihre vier Klaviere immer selbständig transportierten.

Das Kukuruz Quartett arbeitet regelmäßig eng mit Komponist*innen und Medienkünstler*innen zusammen. 2015 und 2016 entstanden zwei Musiktheaterproduktionen im Zürcher Architekturforum mit elektroakustischer Musik von Marcel Zaes, für die das Quartett mit vielen Instrumenten experimentierte, selbst gebastelte Metronome zu einem virtuosen Quartett zusammenfügte oder mit selbst gelöteten Kontaktmikrofonen Alltagsgegenstände zum Klingen brachte. Weitere Kollaborationen entstanden mit Lara Stanić, die den Nachklang von Julius Eastmans Musik mit vier E-Zigaretten-Rauchmaschinen illustrierte, mit Martin Lorenz und einer Adaption von balinesischer Musik für die präparierten Klaviere oder mit Léo Collin, der ein szenisches Quartett für vier Stylofone entwickelte. 2019 tourte das Kukuruz Quartett durch die USA, wurde für eine Residenz an die Brown University nach Providence eingeladen und spielte an der Italian Academy der Columbia University in New York und der Manhattan School of Music. 2020 entwickelte das Kukuruz Quartett an der Kaserne Basel eine spartenübergreifende Produktion mit dem Regisseur Boris Nikitin und der Choreographin Lee Meir, die anschließend zu den Wiener Festwochen eingeladen wurde und 2022 im Théâtre Vidy in Lausanne wieder aufgenommen wird.

2022 ist das Quartett zu einer Residenz an die Stanford University, Kalifornien, eingeladen. Die Komponist*innen Clara Allison, Julie Herndon, Hassan Estakhrian, Seán Ó Dálaigh, Manuel Pessôa de Lima und Marcel Zaes schreiben sechs neue Stücke für das Quartett. Diese Zusammenarbeit wird – auf Initiative des American Composers Forum – in einer Einspielung bei innova Recordings münden. www.kukuruzquartett.ch