IN VEN TIO NEN '90

FESTIVAL NEUER MUSIK, BERLIN, 21.1.-10.2

INVENTIONEN '90

Akademie der Künste Berlin
Berliner Künstlerprogramm des DAAD
Technische Universität Berlin

Mit Unterstützung durch:

Senatsverwaltung für Wirtschaft
Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten
Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF
Institut Français de Berlin
Association Française d' Action Artistique (M.A.E.)

Veranstaltungsorte

Akademie der Künste, Hanseatenweg 10, 1000 Berlin 21
Kammermusiksaal der Philharmonie, Matthäikirchstr. 1, 1000 Berlin 30
Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche, Händelallee 22, 1000 Berlin 21
daadgalerie, Kurfürstenstr. 58, 1000 Berlin 30
Ballhaus Naunynstraße, Naunynstr. 27, 1000 Berlin 36
Großer Sendesaal des SFB, Masurenallee 8-14, 1000 Berlin 19
Kunstverein Giannozzo, Suarezstr. 28, 1000 Berlin 19

Programmgestaltung

AKADEMIE DER KÜNSTE Frank Michael Beyer Christian Kneisel
Bettina Schwerk

BERLINER KÜNSTLERPROGRAMM DES DAAD Ingrid Beirer
Joachim Sartorius

TECHNISCHE UNIVERSITÄT BERLIN Folkmar Hein

Künstlerische Planung und Koordination

Michael Muschner

Technische Durchführung

Folkmar Hein, Matthias Kirschke, Thomas Schneider, Bernd Schönhaar, Thomas Seelig

Programmheft

Bert Beelke, Klaus Ebbeke, Christina Staske-Stieren
Umschlag: Hans Vegt

Druck: Druckhaus Hentrich ©
bei den Autoren
Redaktionsschluß: 6.1.1990 - Programmänderungen vorbehalten

Inhaltsverzeichnis (aktualisiert)

Seite		
	Ausstellungen	1
24.1. - 8.2.	Martin Daske und Farah Syed *Folianten* Akademie der Künste	3
10.2. - 2.3.	Joe Jones *The* Music *Store* Kunstverein Giannozzo	8
10.2. - 25.3.	Joe Jones *Music Machines* daadgalerie	10
	Zum Geleit Giselher Schubert: *Zum Kammerorchester im 20. Jahrhundert*	12
	Programmübersicht	25
21.1.	Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF: Ferneyhough, Maderna, Nono	26
22.1.	Studio für elektroakustische Musik der Akademie der Künste der DDR: Aufsatz zur Studiogeschichte von Manfred Machlitt, Konzert mit Werke von Bauer, Glandien, Katzer, Keller, Kopitz, Kupke, Rempel, Zapf	33 32 / 37
	Die Filme von Mauricio Kagel, 1. Block *Antithese, Match, Solo*	151, 153, 154
23.1.	Aeolus-Ensemble: Henze, Humel, Kagel, Lewis, Lutoslawski, Salzedo, Slavicky	39
	Die Filme von Mauricio Kagel, 2. Block: *Duo, Halleluja*	155, 158
24.1.	Experimentalstudio des Polnischen Rundfunks, Warschau: Dlugosz, Kotonski, Sikorski, Szeremeta, A. Zawadzka, B. Zawadzka	42
	Ausstellungseröffnung: *Folianten* - Arbeiten von Martin Daske und Farah Syed .... Konzert in der Ausstellung *Folianten:* Kompositionen von Martin Daske	3 45
25.1.	Ensemble L' Art pour L' Art: Hespos, Kagel, Rzewski ...	48
	Die Filme von Mauricio Kagel, 3. Block: *Ludwig van*	160

26.1 2e2m:
Blondeau, Boulez, François, Haim, Mefano, Rose, Xenakis 54

27.1 Jeanne Loriod spielt Ondes Martenot:
Bousch, Charpentier, Jolivet, Louvier, Milhaud, Murail, Parmegiani, Tisne . 64

Oskar Sala spielt Mixturtrautonium:
Hindemith, Sala 65

28.1 Mia Zabelka:
Drahtvenuskörper 68

Die Filme von Mauricio Kagel, 4. Block:
Zwei-Mann-Orchester, Unter Strom 162, 165

29.1 Daniel Kientzy & Barocko:
Harrison, Maiguashca, Miereanu, Peixinho, Vieru 83

30.1 Michael Bach:
Cage, Feldman, Hosokawa, Stockhausen, Walter 87

Die Filme von Mauricio Kagel, 5. Block:
Kantrimiusik, Phonophonie 168, 170

31.1 Ensemble für Intuitive Musik Weimar:
Stockhausen ..... 91 / 101

1.2. Wolfgang Motz:
Vortrag über sein Werk 103

Jeffrey Burns, Burkhardt Glaetzner, Eckhardt Rödger:
Chin, Dittrich, Jeney, Motz, Schenker, Tal 104

2.2 137. Musik der Gegenwart des SFB, Baltische Komponisten
Radio-Symphonie-Orchester Berlin:
Balakauskas, Sumera, Vasks 108

3.2 Musica Verticale:
Workshop *The Instrument and the Technology* ..... .111

Ensemble L'Itineraire:
Dufourt, Grisey, Levinas, Murail 112

4.2 Musica Verticale 1. Konzert:
Bianchini, Lupone 113

5.2 Australia Ensemble:
Lumsdaine, Vine, Wesley-Smith, Westlake, Whitehead 115

Musica Verticale 2. Konzert:
Bianchini, Ceccarelli, Cocco, Dashow, Pernaiachi 118

Ugly Culture:
6.2. Johnson, Kagel, Stockhausen, Vivier, Wolff 121

Die Filme von Mauricio Kagel, 6. Block:
Blue's Blue, MM51, Szenario, Er 171, 173, 175, 178

Ensemble Oriol:
7.2 Domagala, Lutoslawski, Reimann, Scelsi 125

Die Filme von Mauricio Kagel, 7. Block:
Dressur, Mitternachtsstück 180, 181

Herbert Brün: Vortrag *Über elektroakustische Musik im Mittelwesten der USA*
8.2. Lesley Olson:
de Fotis, Martirano 130

Otto M. Zykan:
Peripathese 1, *Lehrstück am Beispiel Schönberg, Peripathese* 2 132

Joe Jones:
9.2 *Confrontations* 135

Henning Christiansen: *Umwälzung - fluxorum organum*
Eurasienstab ist immer noch Angelpunkt 138

Ausstellungseröffnung Kunstverein Giannozzo
10.2. Joe Jones *The Music Store* 9

Ausstellungseröffnung daadgalerie
Joe Jones *Music Machines* 13

Die Filme von Mauricio Kagel, 8. Block:
6.3. *Repertoire* (UA) 184

Filmprogramm 141
Übersicht 150

Klaus Ebbeke:
Aber die Musik braucht ständig eine Krise - Zu Kagel 142

Klaus Ebbeke:
"Ich will keine spiritistische Sitzung - ich will Musik" - Zu Stockhausen 92

Biographien 185
A 186
F 193
N 202
V 208

Ausstellungen

Mittwoch, 24.1.1990
Ausstellungseröffnung
22.00 Uhr

FOLIANTEN

Ausstellung mit Arbeiten von Martin Daske
und
Farah Syed

Akademie der Künste
24.1. - 8.2.1990
täglich ab 10.00 Uhr
Eintritt frei

MARTIN DASKE: Folianten

Gedankenspie(ge)l zu Martin Daskes und Farah Syeds Folianten

ein Foliant, ein gebundenes Buch, aus nur einmal gebrochenen Bögen; zwei Blatt, vier Seiten ergeben sich aus der Bogenfaltung (in folio), 2°, ein Maß, eine Regel... und an die Folia könnte man noch denken, eine tänzerische Lustbarkeit, mit Maske und Kastagnetten... ein Lied- und Tanzsatz von fester Dauer, ein Modell... an eine Folie, das dünne Blatt, die Vorlage, das Muster... etwas Gebundenes, eine bestimmte Form für eine Sammlung von Zeichen, die Informationen enthält über die Abfolge der Zeichen, ihre Ordnung, die Qualität und die Quantität der Zeichen, die Form ist/enthält die Leseregel

der Daske-Syed'sche Foliant ist eine Partitur... eine Basis + eine Drehachse + ein Aufbau... wie beschreibt man Töne, Klänge, akustische Ereignisse?... einmal nach ihrer Herkunft - die erfundenen / gefundenen / isolierten kann man einem oder mehreren Instrumenten zuordnen, das auswählbare Tonmaterial mit seinen Qualitätsbestimmungen durch Erfahrung, handwerkliche Erfahrung - für 1 oder 2 Violinen, für 1 Cello, für Gitarren (2-3), für... auf die Bewegung kommt es an beim Leben und Denken und Schreiben und Zeichnen und Gestalten und Musizieren usw. ... das Konzert ist das Ereignis, die Realisierung der aufgezeichneten, aufgeschriebenen vorgestellten Klangfigur

die Folianten von D. und S., sagten wir, haben eine Basis; genauer: auf einer festen, gefügten Basis ist eine zu bewegende gesetzt, um den Mittelpunkt, durch den die vertikale Drehachse gelegt ist, das Drehlager... kein Tanz ohne Drehung, Umlauf... kein Raum ohne Bewegung: der Spielraum - die Regeln - die Zeichen... die Geschwindigkeit der Zeichen ist ihr Rhythmus

wie beschreibt man akustische Signale - Töne, Geräusche, Klänge, die einem Instrument oder einer Gruppe von bestimmten (mehr oder weniger bekannten) Instrumenten entlockt werden?... dick und dünn, hoch und tief, hart und weich, glänzend und rauh, kompakt und transparent (durchsichtig), fest und locker, dicht und schütter, schwer und leicht etc. ... und man spricht in Verbindung mit diesen Adjektiven vom Klangmaterial, von Klangfiguren, von Klangkonstellationen, von Klangfolgen, von Klangstrukturen, - abläufen, -bewegungen... läßt sich die Verbalisierung des Nonverbalen, die (öde) Beschreibung der Abstraktionen, die Literarisierung des Musikalischen umgehen? Auf welche Weise?

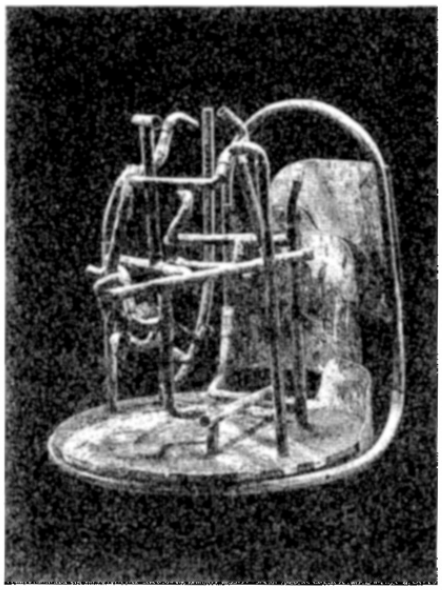
die d-s-folianten sind Umgehungen, (die) Konkrete Kunst: Thematisierung des Materialcharakters eines Ausdrucksmittels -gleich zwei Medialisierungssysteme werden von d-s-folianten in einem dritten konkretisiert, bekommen eine neue Gestalt: die Sprache verschwindet als signifikantes Instrument in einem (ihrem) neuen Signifikat, das akustische Zeichen ist das Material, auf das seine Verbalisierung verweist, die qualité concrète, musique concrète (la nouvelle), art concrète... die eine Struktur verbindet sich mit einer zweiten zur dritten, und da die Raster in Bewegung zu setzen sind, entsteht zwangsläufig Raum, die Schrift, Notation ist räumlich, der Raum muß gelesen werden, Raum für den Klang und seine (nicht mehr nur symbolische) Kristallisation (Boulez hat es noch anders gemeint), die Partitur hat die Fläche hinter sich gelassen, hat Raum bekommen (ans Raumschach sei da erinnert, an kybernetische Spiel-Modelle), die Materialisation einer Komposition, Musik, die man sehen und angreifen kann (und denkend, decodierend, gehend, spürend (im Kreis) in der Vorstellung zum Klingen bringt), die Körperlichkeit der Musik ist nicht mehr nur dem Musiker und seinem (geliebten / gehaßten) Instrument vorbehalten

viel Aufmerksamkeit wurde seinerzeit den Partiturgraphikern gewidmet, Haubenstock-Ramati, Ligeti, Logothetis, Rihm, Schnebel etc., und Ausstellungen gab es... die dsf (im postmodernen Getue wird es halt leicht übersehen) sind Zeugnisse einer genialen gedanklich-sinnlichen Verknüpfung, einer Einsicht in die Ästhetik jenseits der klassischen Gattungsbestimmungen, sind konkrete / visuelle Poesie, Konzept-Kunst, Tachismus und was es sonst noch gibt in einem... die Abstraktion, die das besondere Verhältnis von Zeichen und Bedeutung sinnlich manifestiert: die „glas"klare Verbindung, der „kalte" Ton, die „glänzenden" Wendungen, die „geschliffenen" Endpunkte... da könnte plötzlich die Beschreibung der Aufführung, die Spielart, die Realisierung ihr wirklich wirkliches, das „gegenständliche" Kriterium haben

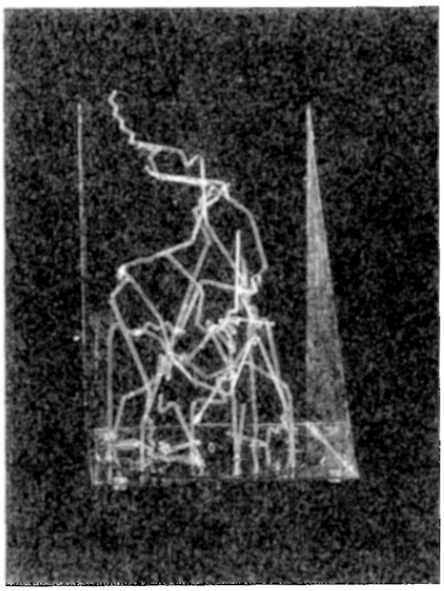
was bedeuten die dsf für den Musiker: einen habe ich einmal in einer neuen alten Bahnhofshalle spielen sehen und hören können: Farah drehte die Glasbasis auf dem schwarzen Brett auf dem schwarzen Sockel, ein Violinist, jung und fröhlich, mit Schweißtropfen auf der Stirn, stand davor und blickte auf / durch die Skulptur, Martin (mit Kassettenrecorder - Rotlicht!) bewegte sich mit dem Folianten, den Farah bewegte, bewegte sich im Rhythmus des Instruments, das der Geiger bewegte, die Töne bewegten sich in dem (kahlen) Raum, ich fixierte die Augen des Geigers, sah durch sie hindurch in einen unfaßbar weiten, durchkomponierten Raum, in dem (für einen Augenblick) alle Glasröhrchen, Metall-, Plastik- und Holzteilchen ihr richtiges Maß und ihren angemessenen Sinn hatten

wenn diese Abstraktion so einfach sinnlich erfahrbar wird, bis hin zur vollständigen Repräsentation der Klangwirklichkeit durch den ganzen Wahrnehmungsapparat samt seinen kinästhetischen Konsequenzpotentialen: die Skulptur (= Foliant) ist der vergegenständlichte utopische Klangraum, der die umgestülpte (vollständige) Beschreibung ist, die zur Skulptur geformt der vergegenständlichte Klangraum ist - die Ordnung der Form ist zufällig und nicht zufällig zugleich, die Aufhebung einer Aporie, die Symbiose des Chaos und der Ordnung, eine Art Heimholung (nach der Heimsuchung) der Vernunft, das gleichsam homöopathische Mittel für und gegen die Entropie zum Nutzen der Hoffnung auf eine Entropie-Immunität... Das Netz (network) läßt sich fortspinnen zur unendlichen Schleife elektronischer / intelligenter Maschinen... und schon läßt sich ein System denken, das die Materialisation, die Konstellationen, die Bewegung und die Geschwindigkeit der Signalfolgen vom sich drehenden Objekt abnimmt, gleichsam eine universalistische Lese- und Musikmaschine, das totale Kunstwerk, die Weltmaschine (von der ein österreichischer Bauer einmal geträumt hat): die Welt dreht sich ja, und plötzlich erklingt alles rundum in einer unendlichen Abfolge von Tönen, Geräuschen, akustischen Emanationen, die wiederum lösen Materialisationen aus, die sich alle als Welt-Welten drehen und alles ringsum erklingt in einer unendlich-unendlichen Abfolge von Ton-Tönen, Geräusch-Geräuschen und akustischen Emanations-Emanationen, die wiederum Materialisation auslösen...

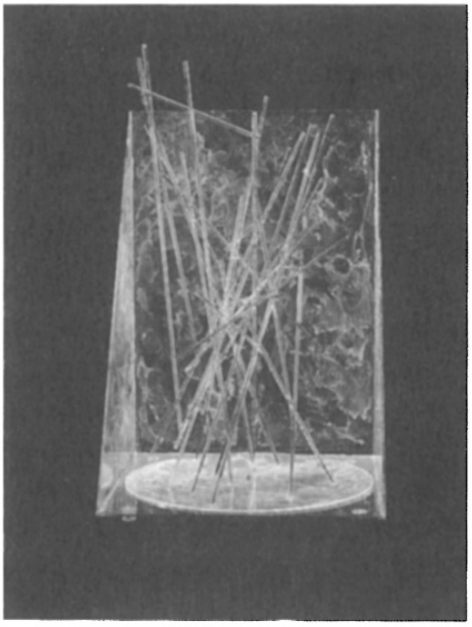
Manfred Mixner



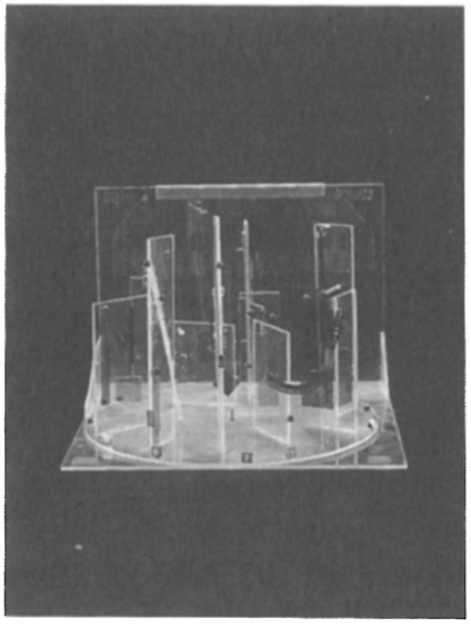
foliant 14 für Posaune (1988)
ø 40x42 cm, Kupfer



foliant 19 für Klavier (Saiten) (1988)
32x32x34 cm, Glas



foliant 18 für Klavier (Tasten) (1988)
32x32x45, Glas



foliant 6 für Keyboard (1987)
30x30x30 cm, Acrylglas

Fotos: Georg Eichinger, Berlin

Samstag, 10.2.1990
Ausstellungseröffnung
16.00 Uhr

JOE JONES

Kunstverein Giannozzo 11.2.1990 - 2.3.1990
Öffnungszeiten Di - Fr 17.00 bis 19.00 Uhr
Der *Music Store* ist täglich von 10.00 bis 22.00 Uhr
von außen zu bedienen.
Eintritt frei

Joe Jones: The Music Store, Photo: René Block, Berlin

JOE JONES: The Music Store (1969-71/1989)

Die Straßenfront von *Giannozzo* wird wie der Original-*Music Store* in New York City von 1969 bis 1971 hergerichtet.
Die Eingangstür wird verschlossen sein. Die Musikinstrumente *Music Machines* im Schaufenster können durch Betätigung von sieben Klingelknöpfen von außen aktiviert werden.
Der Klang der *Music Machines* wird verstärkt über einen Lautsprecher über der Tür zu hören sein.

An der Tür sollte stehen:

MINI CONCERTS Day or Night
Push Bell Buttons to Play

Joe Jones

Samstag, 10.2.1990
Ausstellungseröffnung
18.00 Uhr

JOE JONES

MUSIC MACHINES

From the sixties until now

Eine retrospektive Ausstellung in der
daadgalerie 11.2.1990 - 25.3.1990
Täglich 12.30 bis 19.00 Uhr
Eintritt frei

Zu dieser Ausstellung erscheint ein Katalog

Photos: Wolfgang Träger, Köln; Wim Riemens, Middelburg

Zum Geleit

GISELHER SCHUBERT

Zum Kammerorchester im 20. Jahrhundert.

Formen und Bedeutungen.

Das Kammerorchester des 20. Jahrhunderts ist nicht bloß ein bestimmter Besetzungstyp zwischen den traditionellen Orchester-und Kammermusik-Formationen; es repräsentiert vielmehr als das „Kammerorchestrale“ eine musikalische „Denkform“, die sich von den Formen des „Sinfonischen“, „Konzertanten“ oder „Kammermusikalischen“ ebenso unterscheidet, wie sie unmittelbar intensiv an sie anknüpft. Freilich gibt es keinen unmißverständlich feststehenden, spezifischen Typus des „Kammerorchestralen“. Es kann nicht nur das „Sinfonische“, „Kammermusikalische“ oder „Konzertante“ aufgreifen, sondern es zählen zudem auch die außerordentliche Variabilität, das Unnormierte und Offene, die von den jeweiligen Besetzungen über die spezifische Instrumentationstechnik, die Satztechnik, das kompositorische Niveau bis hin zum ästhetischen Anspruch zu seiner Charakteristik. Seit das Kammerorchester der Moderne der Jahrhundertwende bei Schreker, Strauss oder Schönberg vor dem Hintergrund der zeitüblichen großen Orchesterbesetzungen das Besondere, Unverwechselbare, Überraschende darstellte, hat es solche Eigenschaften bis in die fünfziger Jahre hinein nachdrücklich intensiviert, als der Zwang zu immer Neuem die Musikentwicklung schlechthin beherrschte und die demonstrative Rückkehr zu bestimmten musikalischen Traditionen überraschte und verstörte.
Auf diese Weise hat das Kammerorchester nicht allein an fast allen musikalischen Entwicklungen dieses Jahrhunderts, an der Moderne, dem Expressionismus, dem Neoklassizismus, der Neuen Sachlichkeit, der seriellen Musik oder dem Neoexpressionismus unmittelbaren Anteil; es kann auch den Inbegriff einer musikalischen Entwicklung repräsentieren, in der das musikalisch „Besondere“ (die unabdingbare Originalität eines jeden Werkes) das musikalisch „Allgemeine“ (die jeweiligen werkkonstitutiven Traditionsbestände) aufzuzehren beginnt.

I.
ORCHESTER UND KAMMERORCHESTER

Das Kammerorchester unterscheidet sich vom Orchester - selbstverständlich - durch eine quantitative und qualitative Verkleinerung der Besetzung, die erst aus dem jeweiligen Zusammenhang heraus genauer interpretiert werden kann. Das Kammerorchester mit 36 Spielern, das Strauss in der *Ariadne auf Naxos* (1916) verlangt, ist nur ein Kammerorchester im Verhältnis zu seinen großen Orchesterbesetzungen. Die relativ kleinen Formationen des Kammerorchesters werden entweder durch solistische Besetzung zumindest einer Instrumentengruppe erzielt, die sogleich auch Reduzierung in den jeweils anderen Gruppen aus Proportionsgründen nach sich ziehen, oder aber durch die planvolle Aussparung bestimmter Instrumente und Instrumentengruppen. Das Kammerorchester kennt in der Regel weder eine klangliche „Mitte“ oder „Grundierung“, wie sie das „klassische“ Orchester in den Streichern besitzt, noch die klangliche Homogenität, Sonorität oder den Mischklang der großen Orchester seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Fehlende klangliche Grundierung und mangelnde Homogenität führen dann auch zu schwierigen Instrumentationsproblemen. Schreker etwa, der den im Kammerorchester sich wie von selbst aufdrängenden „reinen Ton“ des Soloinstrumentes unerträglich fand, steigert in seiner *Kammersymphonie* für 23 Soloinstrumente (1916) die

Klanglichkeit zu einer irisierenden Pracht, die von keinem Instrument dominiert wird; zudem färbt er den Tuttiklang durch Klavier, Celesta und Harfe außerordentlich charakteristisch ein. Solch ein Klangideal schließt zugleich eine Änderung der Schreibweise für Instrumente ein, die nun weniger orchestral, als vielmehr kammer-musikalisch-konzertant geführt werden, obwohl das Werk keinerlei kammermusikalische oder konzertante Züge trägt. Die vertrackten Instrumentationsprobleme im Kammerorchester der Moderne erhellen auch die Revisionen, die Schönberg nach zehn Proben an seiner *Kammersymphonie* op. 9 (1906) vornahm: Er konnte die Probleme der solistischen Besetzung, der Proportionen zwischen den Instrumenten und der Prägnanz der Klangfarbe erst in der Erprobung des Werkes in den Griff bekommen.
Die Reduzierung der Besetzung im Kammerorchester führten zu keiner Standardisierung. Sie hängen zudem nicht nur von den Intentionen der Komponisten ab, sondern können auch von äußeren, zufälligen Umständen bestimmt sein. Kammerorchestrale Besetzungen können von Volksmusikgruppierungen fremder Länder bis hin zum „Fernen Osten“ angeregt sein; sie ergeben sich auch aus finanziellen Erwägungen, die in die Werkplanung Eingang fanden, aus Vorlieben eines privaten Auftraggebers, auch Absichten von Komponisten, mit eingespielten kleinen Ensembles auf Tournée gehen zu können, aus frühen Problemen einer genuinen Musik für den Rundfunk, aus historisierenden Kompositionstendenzen. Lediglich innerhalb bestimmter musikalischer Schulen haben einige Besetzungen vorbildlich gewirkt, so die Kammerorchester aus Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 oder aus seinem *Pierrot lunaire* op. 21 (1912), die etwa Alban Berg und Hanns Eisler bewußt wieder verwandt haben. Strawinskys Kammerorchester aus *Die Geschichte vom Soldaten* (1918) kehrt, wenn auch abgeändert, grundsätzlich in Waltons *Façade* (1922) oder in Poulencs *Le bal masqué* (1932) wieder. Boulez' Besetzung zu *Le marteau sans maître* (1953-55) hat Instrumente wie das Vibraphon oder das Xylophon geradezu nobilitiert und in die Kammerorchester der fünfziger Jahre eingeführt. Wohl können auf diese Weise durch bestimmte Besetzungstypen zumindest latente Traditionen sanktioniert werden, doch nirgends verfestigen sich solche Traditionen zur Norm oder zum Kanon des Gebotenen und Notwendigen. Vielmehr erweisen solche besonderen Zusammenhänge, daß es keine Besetzungsnormen gibt.

KAMMERMUSIK UND KAMMERORCHESTER

Durch das Kriterium der Besetzung kann das „Kammerorchestrale“ vom „Kammermusikalischen“ hingegen nicht unterschieden werden. Einerseits können Kammermusikbesetzungen bis zum Nonett hinauf- und andererseits Kammerorchesterformationen bis zum Trio (z.B. Wolfgang Rihms *Chiffre IV* für Baßklarinette, Cello und Klavier, 1984) hinunterreichen. Die Unterscheidung zwischen „Kammerorchestral“ und „Kammermusikalisch“ kann sich vielmehr zumindest parallel an den traditionellen, standardisierten Kammermusikbesetzungen und den Arten der jeweiligen Werkgestalten orientieren: Regelmäßig schließt das „Kammermusikalische“ an die traditionellen Besetzungstypen von der Solo- oder Duosonate, dem Streichquartett, -quintett, -sextett, -oktett, über die verschiedenen Mischformen zwischen Klavier, Streicher und Bläser bis hin zum Nonett an oder folgt dort, wo eine neuartige Instrumentenzusammenstellung erprobt wird wie etwa in Schönbergs *Serenade* op. 24 für Klarinette, Baßklarinette, Mandoline, Gitarre, Geige, Bratsche, Cello und Bariton (1921/23) oder in seiner *Suite* op. 29 für Klavier, Klarinette in Es, Baßklarinette, Geige, Bratsche und Cello (1924-26), traditionellen Satztypen oder musikalischen Ausdrucksformen bis hin zur barocken Suite. Alle formalen Neuerungen in der Kammermusik bestätigen oder sanktionieren in der Regel eine traditionelle Disposition, auf die sie bezogen bleiben und die sie individualisieren. Demgegenüber ist die Besetzung des Kammerorchesters zumeist singulär, und oft wird sogar in jedem Werkteil eines vielgliedrigen Werkes ein spezifisches Kolorit

angestrebt. Mit dem spezifischen Kolorit eines Werkteiles kann sich auch die Satztechnik vielfältig differenzieren und völlig neuartige Formdispositionen fundieren. Das „Kammermusikalische“ hingegen kennt spezifische Satztypen, die oft sogar eine Gattung prägen; das „Kammerorchestrale“ wiederum ist satztechnisch oft aufgesplittert und bildet die vielfältigsten Satztypen vom Solo bis zum Tutti im Kontext eines Werkes aus. So undenkbar es wäre, einen Satz im Kontext eines Streichquartettes etwa als Geigenduo oder Bratschensolo auszuführen - Ausnahmen etwa bei Carter bestätigen die Regel -, so regelmäßig wird ein Kammerorchester im Zusammenhang eines Werkes in die unterschiedlichsten Formationen zergliedert.

TYPEN MUSIKALISCHER DENKFORMEN

Die Unterschiede zwischen den „kammerorchestralen“ und den „sinfonischen“, „konzertanten“ oder „kammermusikalischen“ Komponierhaltungen sind noch schwieriger zu erkennen und lassen sich fast nur als eine gewisse kompositorische Tendenz beschreiben. Vom „Sinfonischen“ unterscheidet sich das „Kammerorchestrale“ durch eine Tendenz zum „Kammermusikalischen“, d.h. zu relativ streng durchgestalteten Stimmen. Im „Sinfonischen“ werden etwa Steigerungsanlagen stets durch eine sukzessive klangliche Massierung ausinstrumentiert. In Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 steht solch eine Steigerungsanlage im dreifachen Kontrapunkt (vgl. Partitur ab Ziffer 27) und mit jeder Lagenänderung der Stimmen intensiviert sich der Prozeß der Steigerung. Oder im Kopfsatz aus Hindemiths *Kammermusik Nr. 5* (Bratschenkonzert, 1927) wird jeder melodische Ansatz in der Solobratsche immer in kanonischer Stimmführung von den jeweils begleitenden Instrumenten aufgegriffen und durchgeführt. Auf diese Weise kann das Verhältnis vom „Kammerorchestralen“ zum „Sinfonischen“, „Kammermusikalischen“ oder „Konzertanten“ immer nur als eine paradoxe kompositorische Tendenz bestimmt werden, die jeweils vom gewählten kompositorischen Ausgangspunkt abhängt: Dem „Sinfonischen“ kann das „Kammerorchestrale“ kammermusikalisch-konstruktive Züge geben, es satztechnisch festigen, dem „Kammermusikalischen“ wiederum einen sinfonischen Impetus verleihen, es vergröbern, fast schon monumentalisieren oder ins Virtuos-Konzertante überführen, das „Konzertante“ schließlich auf tendenziell alle Stimmen ausdehnen und übertragen und damit in der Massierung nivellieren. Doch geht das „Kammerorchestrale“ auch wieder über eine sinfonisch vergröberte Kammermusik mit virtuos-konzertanter Durchgestaltung der Stimmen hinaus: Aber dieser Sachverhalt läßt sich nur in seiner jeweiligen kompositionstechnisch-stilistischen Konkretion aufspüren und erkennen.

II.
MUSIKALISCHE MODERNE

Nach dem großen Sieg der Romantik beginnt die Zeit des Übergangs, deren Kinder wir heute sind, und die man als Moderne bezeichnet, heißt es 1918 bei Alfred Einstein, *was sie charakterisiert, sind zwei Dinge: die Gleichzeitigkeit der äußersten, sich ausschließenden Gegensätze und das allzugroße Erbe*. Diese *Gleichzeitigkeit* von sich *ausschließenden Gegensätzen* der musikalischen Moderne der Jahrhundertwende tritt besonders deutlich in der Wendung zum Kammerorchester bei Komponisten wie Strauss, Schreker oder dem frühen Schönberg hervor: Sie wenden sich vor dem Hintergrund des großen Orchesters mit seinem homogenen Mischklang fast gleichzeitig dem Kammerorchester zu und bemühen sich, den Mischklang, den das große Orchester ausbildete, unter den Bedingungen der kleinen Besetzungen zu verwirklichen. *Sich ausschließende Gegensätze* meint also nicht nur die paradoxe Gleichzeitigkeit von großem Orchester und Kammerorchester, sondern auch

kompositionstechnische Gegensätze wie homogener Mischklang und solistische Kammerorchesterbesetzung, die Strauss, Schreker oder Schönberg in Werken für Kammerorchester, Mahler hingegen in verschiedenen Werkteilen eines Werkes anstreben. Während das Zerbrechen und Auflösen des großen Orchesters in kleinere Ensembles in Sinfonien von Mahler - z.B. in den *Nachtmusiken* aus der 7. Sinfonie - kaum zu grundsätzlichen Instrumentationsproblemen führen, veranschaulicht ein Werk wie die schon genannte *Kammersymphonie* von Schreker die intrikaten satztechnischen Konsequenzen, die das Ideal des Mischklanges im Kammerorchester erzwingt. Die Kontinuität des Mischklanges artikuliert sich in diesem Werk in unaufhörlichen Figurationen in Flöte, Harfe, Celesta oder Klavier und Liegetönen im Harmonium, die das Werk klanglich grundieren. Die Funktion dieser Stimmen liegt in ihrer klanglichen Substanz, und in dem Maße, in dem Schreker primär den „Klang" komponiert, tritt in ihnen sogar die Substanz dieses Werkes nach außen. Entsprechend figurativ wirkt auch die Thematik des Werkes, die sich von den klanglich grundierenden Figurationen nur graduell durch eine größere Prägnanz unterscheidet. Fast ließe sich von wuchernden Figurationen sprechen, die momentan zu thematischen Gestalten gerinnen. Die Formgestalt stützt in ihrer Einsätzigkeit ebenfalls diese Kontinuität; mit dem Anspielen auf die Satzcharaktere der vierteiligen Sinfonie wird nur die musikalische Ausdrucksform individualisiert. Auch die Harmonik, die durch die Figurationen ausgespielt wird, dient weniger der Gliederung als dem Fluß der Musik, die charakteristischerweise auch kein einheitliches Grundtempo, sondern ein ausnotiertes „Vortragstempo" kennt, das sich, ständig ändernd, wie von selbst aus dem „sprechenden" Vortrag der Musik ergeben soll. An der Harmonik, Thematik, Formgestalt und dem Vortragstempo tritt demnach der Charakter einer Komposition hervor, die den flexiblen Mischklang ins Kammerorchester überträgt.

Demgegenüber ist das Kammerorchester, wie es in Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 vorliegt, völlig anders besetzt, obwohl es ebenfalls der „Gleichzeitigkeit" äußerster „Gegensätze" entstammt. Auch das Schönbergsche Werk kennt ein vereinheitlichendes Konstruktionsprinzip, das hier jedoch nicht im Mischklang, sondern satztechnisch im Intervall der Quarte liegt, das zentrale harmonische und melodische Ereignisse vereinheitlicht. In der Ableitung eines Stückes aus einem allgemeinen satztechnischen Konstruktionsprinzip schließt Schönberg eher an das „Kammermusikalische" an, dessen Besetzung die Einzelstimme durch den solistischen Vortrag mit Bedeutung auflädt und ihr als Stimme eine größere Präsenz gibt. Auf diesen Sachverhalt verweisen die schon angeführten Revisionen dieses Werkes, die Schönberg im Verlauf jener zehn berühmten Proben des Werkes im *Verein für musikalische Privataufführungen* 1918 vornahm, denen dann keine „definitive" Aufführung des Werkes folgte. Ursprünglich kannte das Werk noch ganz im Sinne des homogenen Mischklanges zahlreiche Instrumentenverdoppelungen und figurative Begleitsysteme, die dem Ensembleklang Sonorität gaben. Diese Verdoppelungen und Begleitsysteme strich Schönberg: Die Instrumentierung sollte nun das satztechnische Konstruktionsprinzip deutlich hervortreten lassen und zugleich das Werk als gesteigerte, „vergrößerte" Kammermusik klanglich einfärben.
Der Unterschied zwischen den Konzeptionen Schrekers und Schönbergs ist offenkundig: Während Schrekers Werk tendenziell nicht uminstrumentiert werden kann, ohne die musikalische Substanz zu zerstören - die Bearbeitung dieser Kammersymphonie *zum Konzertvortrag für das Klavier* von Ignaz Strasfogel entspringt nur dem Wunsch, von Schreker, der keine Originalwerke für Klavier schrieb, eine Klavierkomposition zur Verfügung zu haben - , ist Schönbergs *Kammersymphonie* vielfach bearbeitet worden, etwa für Klavier (Steuermann), für Klaviertrio (Webern) oder für Orchester (Schönberg, zwei Fassungen).

NEUE MUSIK UND INSTRUMENTALE SUBSTANZ

Zählt das Kammerorchester der Schönbergschen *Kammersymphonie* op. 9 noch zur Moderne, so fand Schönberg wenige Jahre später in Werken wie *Drei kleine Stücke für Kammerorchester* (1910), *Herzgewächse* op. 20 (1911) oder vor allem *Pierrot lunaire* op. 21 (1912) zum Typ des Kammerorchesters der „Neuen Musik". In diesen Werken sind Musik und Besetzung nicht mehr substituierbar. Besetzung und Satztechnik sind unmittelbar aufeinander bezogen, und in den 21 Nummern des *Pierrot lunaire* wird sogar charakteristischerweise keine Besetzung wiederholt. Das vollständige Ensemble bildet den Inbegriff musikalischer Möglichkeiten, die gleichsam unterschiedlich aktualisiert werden. Schönberg selbst schrieb über dieses Werk: *Die Klänge werden hier ein geradezu tierisch unmittelbarer Ausdruck sinnlicher und seelischer Bewegung. Fast als ob alles direkt übertragen wäre.* Strawinsky sprach von der *instrumentalen Substanz* dieses Werkes, die ihn faszinierte. Damit meinte er weniger die konkrete Instrumentierung als vielmehr grundsätzlicher den Inbegriff aller kompositorischen Maßnahmen, die einen Musiktyp von individueller Klanglichkeit ausbilden, dem auch die Thematik, Melodik, Rhythmik usw. dient.
Der Primat solcher „instrumentaler Substanz" kann als Inbegriff des „Kammerorchestralen" der „Neuen Musik" gelten. Wenn Strawinsky in den *Drei japanischen Liedern* (1913) oder Ravel in den Mallarmé-Liedern (1913) an Schönbergs *Pierrot lunaire* nach eigenen Eingeständnissen unmittelbar angeschlossen haben, so haben sie nicht besondere kompositionstechnische Aspekte aufgegriffen, sondern eben den Primat solcher „instrumentalen Substanz", den sie selbstverständlich unter den Bedingungen ihrer Musiksprache ausbildeten: eine Musik, in der alle kompositorischen Maßnahmen von der Satzstruktur bis hin zur Besetzung einen ganz unverwechselbaren, unübertragbaren, individuellen Klangcharakter ausprägen.

NEOKLASSIZISMUS UND STILISIERUNG

Den Unterschied zwischen dem „Kammerorchestralen" der Neuen Musik und des Neoklassizismus erschließt ein Vergleich zwischen Strawinskys *Drei japanischen Liedern* und *Die Geschichte vom Soldaten*. Die Besetzung der Lieder ist irreduzibel, die von *Die Geschichte vom Soldaten* hingegen läßt sich mit Geige, Kontrabaß, Klarinette, Fagott, Piston, Posaune und Schlagzeug als ein „ausgetrocknetes" „klassisches" Orchester verstehen, das gewissermaßen ins Extreme zerfallen ist. Strawinsky erneuert das „klassische" Orchester gleichsam als ein „entzaubertes", das seine „Geheimnisse" nüchtern preisgibt. Er legt die Mechanik des Orchesters und des Instrumentierens frei: Jede Stimme erhält als Baßstimme, als Mittelstimme, als konzertierende Stimme, als Gegenstimme oder als Füllstimme usw. eine traditionelle Bedeutung, die als solche stilisiert hervortritt, aber in den veränderten musikalischen Verhältnissen ihren ursprünglichen Sinn verloren hat. Diesem Sachverhalt entspricht Strawinskys Vorschrift, das Orchester deutlich sichtbar zu plazieren. Das Musikmachen wird als solches ausgestellt und es wird vorgeführt, wie tendenziell eine jede Stimme ihre musikalische Bedeutung vorführt und damit verfremdet.
Diese Schärfe des Stilisierens und Verfremdens mildert Strawinsky in den nachfolgenden Werken wesentlich ab; und die Komponisten, die an das Kammerorchester von *Die Geschichte vom Soldaten* anschlossen, haben seinen Sinn ins grob Parodistische umgebogen. In solchen Werken wie *Façade* von Walton oder *Le bal masqué* von Poulenc erscheint das Kammerorchester als Vehikel eines turbulenten, übermütigen Musizierens. Extreme instrumentatorische Wirkungen dienen durchweg parodistischen Tendenzen, die sich selbst

genügen oder die Wirkung der deklamierten (Walton) oder gesungenen (Poulenc) Worte steigern: Es sind Gesten des Übertreibens, der Pointierung, des Übermutes, des Leichtsinns.

Neue Sachlichkeit

Das Kammerorchester der Moderne repräsentiert das vorherrschende Ideal des großen sonoren Orchesters gleichsam in seinem „Anderssein"; die Neue Musik des expressionistischen Schönberg bildet die „instrumentale Substanz" des Kammerorchesters aus; der neoklassizistische Strawinsky stilisiert das klassische Orchester im Kammerorchester. In der Neuen Sachlichkeit der zwanziger Jahre ist das Kammerorchester Ausdruck und Inbegriff der „Überwindung" der „Weltanschauungsmusik" der Moderne. Dabei kann das Kammerorchester in ganz unterschiedlichen ästhetischen Zusammenhängen stehen: Milhaud läßt sich u.a. von Formationen außereuropäischer anregen, Hindemith greift über Formen der Unterhaltungsmusik bis auf vorklassische „Gebrauchsmusik" zurück und Weill oder Eisler knüpfen an Unterhaltungs-, Rundfunk- oder Filmmusik an.
Das Kammerorchester, wie Milhaud es etwa in seinem Ballett *La création du monde* op. 81a (1923) entwickelt, steht zunächst in jener Tradition französischer Musik für Kammerorchester seit etwa der Jahrhundertwende, sie sich auf „exotische" Musik beziehen will. Freilich knüpft Milhaud weniger direkt an eine bestimmte existierende Kammerorchesterformation an, als daß er vielmehr eine exotisch-archaische Wirkung evozieren will: durch einen reichen Schlagzeugpart, durch die schlagzeugartige Behandlung des Klaviers oder durch melodieführende Instrumente wie das Saxophon oder den Kontrabaß. Milhaud spielt hier auf den „Jazz" an, den er während seiner USA-Reisen begeistert aufgenommen hatte.
Eine Kammerorchesterbesetzung, die sich an den Besetzungen der Unterhaltungsmusik der Zeit orientiert, liegt erstmals in einem Werk von Hindemith vor, dem er den polemischen Werktitel *Kammermusik Nr. 1* op. 24a (1921) gab. Hindemith hatte in Kurkapellen, in Operetten-, Film- und Unterhaltungsorchestern mitgespielt, und etwas aus dieser Sphäre überträgt er in diese „Kammermusik": in den Schlagzeugpart oder in die melodieführende Trompete, die im Schlußsatz sogar einen damals bekannten Foxtrott anstimmt. Das wurde als Vulgarisierung von Kunstmusik empfunden und erbittert bekämpft: *Es hebt da ein Zischen und Brodeln, ein Reißen, Stoßen und Drängen an, Gekreische und Schreien dringen an unser Ohr, man sieht sinnlich verzerrte, gemeine Gesichter, hört Peitschen und Schlagen, Lachen und Schreien, Gestöhn und Jauchzen, Pfeifen und Johlen, in laszivster Art mengen sich Paare auf buchstäbliche Foxtrottmelodien, barbarische Laute halb vertierter, im Taumel sich ergehender Menschen machen sich Luft, zum Schluß ein langer, alles durchdringender Pfiff, wohl ein Warnungspfiff, im Nu ist dann das Stück zu Ende. Es ist die lasterhafteste, frivolste und dabei gegenständlichste Musik, die man sich denken kann...*
Hindemith hat freilich alsbald nach sanktionierten historischen Anknüpfungspunkten gesucht und sie in der „Gebrauchsmusik" des Barock gefunden. Ein Werk wie sein *Rag Time (wohltemperiert)* (1921) verknüpft programmatisch Bach mit moderner Tanzmusik. Seine Reihe der *Kammermusiken Nr. 2-7* - hier handelt es sich um Solokonzerte für Klavier, Cello, Geige, Bratsche, Viola d'amore und Orgel mit jeweils äußerst unterschiedlichen Kammerorchesterbegleitungen - haben die Zeitgenossen sogar mit der Reihe der *Brandenburgischen Konzerte* Bachs verglichen. Freilich ähneln diese Werkreihen nur in der Gattung des Konzertes und den jeweils wechselnden Besetzungen. Eine neobarocke Stilkopie liefert Hindemith keinesfalls; zudem komponiert er nicht in, sondern mit dem barocken Stil. Hindemith erzielte mit diesen „Kammermusiken" große Erfolge: Sie galten als die paradigmatische neue Musik der zwanziger Jahre in Deutschland. Die Gattung dieser konzertanten Kammermusiken wurde auf den Donaueschinger Kammermusiktagen für neue

Musik 1925 in den Mittelpunkt der Diskussion gerückt; der Schott-Verlag veranstaltete im selben Jahr ein Preisausschreiben über „Kammerkonzerte“. Als einer der Preisrichter fungierte Hindemith; seinem Gutachten lassen sich zumindest indirekt seine Kriterien eines „richtigen“ Kammerorchesters entnehmen:
Der Begriff „Solokonzert“ ist fast nirgends richtig erfaßt. Wohl wird mit Soloinstrumenten gearbeitet, aber sie konzertieren nicht. Bei anderen ist das geforderte „Kammerorchester“ lediglich ein reduziertes großes Orchester, das (nach Art etwa des Ariadne-Orchesters) sich darauf beschränkt, mit zusammengeschrumpften Mitteln ähnliches Getön zu machen wie bisher die größeren Musikmengen. Dieses Kammerorchester hat meines Erachtens nichts mit dem richtigen Kammerorchester zu tun, in dem nur wenige Instrumente von ganz bestimmtem (durch das Stück bestimmten) Charakter beschäftigt sind und mit dem wirklich kammermusikalisch gearbeitet wird. Das Kammerorchester umschließt demnach bei Hindemith die Kriterien der solistischen Besetzung, der individuellen, vom Charakter des zu schreibenden Stückes abhängige Instrumentenwahl, der individuellen „linearen“ Stimmführung und des konzertanten spieltechnischen Anspruchs.
Hindemiths Oeuvre kennt nicht nur diesen Typ des Kammerorchesters. Unter dem Primat der „Gebrauchsmusik“ Ende der zwanziger Jahre ging er dazu über, kleine Besetzungen dem Zweck zuzuordnen, dem einen bestimmte Musik dienen sollte. So entwickelt er nicht nur Besetzungstypen, die den Möglichkeiten damaliger Musikübertragung des Rundfunks entgegenkommen sollten und die experimentell etwa an der Rundfunk-Versuchsstelle der Berliner Musikhochschule ermittelt wurden, sondern er geht auch dazu über, Partituren nur in den Gerüststimmen zu notieren und die instrumentale Zuordnung dieser Stimmen den Interpreten zu überlassen. Hier lösen sich Besetzungsfragen im Kontext einer Zweckgebundenheit von Musik auf.
Ein Komponist wie Weill hat - mit wenigen Ausnahmen - nur einen der Hindemithschen Kammerorchestertypen aufgegriffen: denjenigen, der sich auf die Unterhaltungsmusik zurückbezieht. Vom Milhaudschen Typ des Kammerorchesters in *La création du monde* unterscheidet sich der Weillsche vor allem durch eine größere Nähe zu den genuinen Unterhaltungsorchestern jener Zeit; anders als Milhaud geht es Weill aber nicht um Archaik oder Ursprünglichkeit, sondern um einen gleichzeitige Nähe und Distanz zum musikalischen Alltag: Nähe im musikalischen Tonfall, Distanz in der Verfremdung durch den Kontext. Eislers Werk wiederum kennt nicht nur das Kammerorchester des *Pierrot lunaire* seines Lehrers Schönberg, das er in einer sein Werk grell erhellenden Unentschlossenheit sowohl parodiert (*Palmström* op. 5, 1924) als auch als Hommage an Schönberg (*Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* op. 70, 1941) verwendet, sondern auch die Kammerorchester vor allem der Filmmusik. Überhaupt bestätigen die Arbeiten aus der Schönberg-Schule, daß das Kammerorchester den Hauptstrom der musikalischen Entwicklung in den zwanziger Jahren trägt. Bergs *Kammerkonzert für Klavier und Violine mit Begleitung von 13 Bläsern* (1923-25) nähert sich sogar überraschenderweise einem „sachlichen“ musikalischen Tonfall; selbst Webern schreibt seine *Symphonie* op. 21 (1927/28) oder sein *Konzert für neun Instrumente* op. 24 (1931-34) für Kammerorchester.

„Außenseiter“

Das „Kammerorchestrale“ prägt sogar noch das Oeuvre der sogenannten Außenseiter wie Charles Ives oder Edgar Varèse, die erst seit denn fünfziger Jahren allmählich in den Mittelpunkt einer kompositorischen Rezeption rückten. Vor allem Ives entwickelte eine unerschöpfliche Fülle verschiedenartiger kammerorchestraler Formationen, die wohl kaum kommensurabel erscheinen. hinter denen jedoch stets dieselbe kompositorische Grundhaltung

steht. Ives greift zunächst die authentischen Besetzungen von Ragtime- und Theaterorchestern in den USA der Jahrhundertwende auf und legt sogar im Sinne der damaligen „offenen" Aufführungspraxis die Instrumentierung nur in den Umrissen fest. Weiter stützt er sich auf Besetzungen der Volksmusik seiner ländlichen Heimat Neuengland. Darüber hinaus werden viele Besetzungen von Werkideen vermittelt, die unmittelbar an das anknüpfen, was Ives politisch, ästhetisch oder philosophisch erwog. In solchen Werken sucht Ives ein möglichst einfaches, ja drastisches Äquivalent für seine oft intrikaten Konzeptionen. In *From the Steeples and the Mountains* für Trompeten, Posaunen und 32 Glocken (1901?) notiert Ives unter die Schlußtakte des Stückes: *From the Steeples - the Bells! - then the Rocks on the Mountains begin to shout!* Die Glocken der Kirchtürme beginnen zu läuten, und ihr Läuten erweckt die felsige Bergwelt, die in den Stimmen von Trompeten und Posaunen antwortet. Oder die *Tone Roads No 1* (1911) evozieren das Bild von Dorfversammlungen, zu denen die Alten über rauhe Wege herbeifuhren, um ohne Furcht offen ihre Meinung vorzutragen. Das musikalische Äquivalent dieses Bildes ist ein in allen Stimmen völlig individualisierter musikalischer Satz, der in den drei letzten Noten homorhythmisch vereinheitlicht wird. Die gewählte Besetzung mit Flöte, Klarinette, Fagott, Geige, Bratsche, Cello und Kontrabaß dient ganz der Charakteristik der einzelnen extrem verselbständigten Stimmen. Auf diese Weise sind die Kammerorchesterformationen bei Ives stets Vehikel mitunter drastischer Werkideen.
Wie Ives findet auch Varèse zu sehr unterschiedlichen Kammerorchesterbesetzungen: doch anders als bei Ives sind sie kaum als plastische, sinnfällige Äquivalente einer Werkidee zu verstehen, auf die der jeweilige Werktitel oder die Kommentare in den Werken verweisen. Varèse' Werktitel wie *Octandre* (1924), *Intégrales* (1925) oder *Ionisation* (1931/32) vermitteln etwas vom ebenso präzisen wie geheimnisvoll-technizistischen Habitus dieser Werke für Kammerorchester. Die Formationen, die Varèse konzipiert und die schon in ihren bloßen Besetzungen etwa mit 2 kleinen Flöten, 2 Klarinetten (in Es und B), Oboe, Horn, 2 Trompeten (in D und C), Tenor-, Baß- und Kontrabaßposaune sowie Schlagzeug (*Intégrales*) rätselhaft unproportioniert wirken, erscheinen als Inbegriffe exakt kalkulierter klanglicher „Aggregate", deren internes Funktionieren und deren inneren Sinn wir umsomehr bewundern, je weniger uns das klangliche Geschehen unmittelbar verständlich wird. Die „instrumentale Substanz" dieser Werke strahlt mit den seltsam-konstruierten, hart konturierten Kammerorchesterbesetzungen eine Aura von wahrhaftiger Sachlichkeit jenseits aller Neuen Sachlichkeit aus.

Tradition und serielle Musik

Die erste große Zeit des kammerorchestralen Denkens dieses Jahrhunderts ging mit den zwanziger Jahren zu Ende. Die dreißiger und vierziger Jahre als eine Zeit der musikalischen Restauration kehrte zu den traditionellen Orchesterbesetzungen zurück. Diese Entwicklung tritt besonders deutlich im Hindemithschen Komponieren hervor. Er löst die Reihe seiner *Kammermusiken* 1930 mit einer Reihe von *Konzertmusiken* ab, die sein sukzessives Einarbeiten in die großen Besetzungen veranschaulicht. Im *Philharmonischen Konzert* kehrt er 1932 zur traditionellen Orchesterbesetzung zurück, doch vermeidet er noch die üblichen Tuttiwirkungen. Jede Variation dieser *Variationen für Orchester* arbeitet er instrumentenspezifisch aus und kommt auf diese Weise in den meisten Variationen mit Kammerorchesterbesetzungen aus (die zweite Variation ist sogar weitgehend ein Trio für 2 Oboen und Englischhorn). Freilich erstrebt nun Hindemith weniger eine kammermusikalisch-konzertante Durcharbeitung des Satzes, als eher auch dort konzertant-sinfonische al-fresco-Wirkungen, wo nur wenige Instrumente spielen. Mit der *Mathis-Sinfonie* (1934) sind dann mit der traditionellen Orchesterbesetzung der traditionelle Habitus der Musik und die Gattung der Sinfonie restauriert.
Solche Tendenzen prägen ausnahmslos alle musikalischen Schulen; charakteristischerweise

erkennt 1941 ein Komponist wie Aaron Copland in der Sinfonik von Schostakowitsch die entscheidende, vorbildliche Entwicklung in der Musik seit 1930. Erst nach der Auflösung dieses musikalischen „Populismus“, wie es vor allem die amerikanischen Komponisten nannten, rückte Ende der vierziger Jahre bei einer jungen Komponistengeneration das „Kammerorchestrale“ wieder in den Mittelpunkt der kompositorischen Bemühungen. Das Kammerorchester, zu dem so unterschiedliche Komponisten wie Henze, Boulez oder Stockhausen in jenen Jahren fanden, erweist sich als ebenso neuartig wie auf vertrackte Weise traditionell.
Unmittelbar traditionell wirkt das Kammerorchester, das Henze in *Apollo und Hyazinthus* (1948), dem entscheidenden Werk seiner musikalischen Selbstfindung, verlangt. Mit Flöte, Klarinette, Fagott, Horn, solistischem Streichquartett, Cembalo und Altstimme bezieht es sich unmittelbar auf das Kammerorchester der zwanziger Jahre zurück, doch steht es zugleich im Kontext unterschiedlicher Gattungen wie der sinfonischen Dichtung, des Kammerkonzertes und der Kantate. Solch einem Eklektizismus der Gattungen entspricht die Kompositionstechnik, die etwa Zwölftontechnik, „tonale“ Akkordtypen oder Stimmenführung mit Dreiklangsbrechungen, welche die melodischen Ansätze in allen Stimmen intensiv vereinheitlichen, bedenkenlos mischt, ohne daß der Eindruck des Beliebigen oder Zufälligen entsteht. Henze greift umso selbstverständlicher das traditionelle Kammerorchester auf, als er ihm mit ungewöhnlicher Souveränität einen unverkennbar persönlichen Ausdruck geben kann.

Dagegen sind die Kammerorchesterbesetzungen, zu denen Boulez gegen Ende der vierziger Jahre fand, völlig anders begründet. In der Ausarbeitung einer Musik nach „Reihen“, die Boulez vorschwebte, mußte aus Gründen der „Reinheit“ der Kompositionstechnik auch die Dimension der Klangfarbe, also die Besetzung, reihenmäßigen Verfahren unterworfen werden. Das erste Ensemble-Werk, das aus solchen „seriellen“ kompositionstechnischen Erwägungen hervorging, war Boulez' *Polyphonie X* (1951) für 17 Soloinstrumente. Die Ausdehnung des seriellen Kompositionsprinzips auf die Besetzung erwies sich freilich als prekär, ja als praktisch undurchführbar. Boulez führt nun die Instanz der „musikalischen Wirklichkeit“ ein, vor der sich eine Kompositionstechnik auszuweisen habe und erkennt, daß die reihenmäßige Ausarbeitung von Klangfarben in kammerorchestralen Werken sinnlos sei. Mit dem Kriterium der „sinnvollen“ und „sinnlosen“ Schreibweise für Instrumente dringt denn auch Traditionelles in die Werkkonzeption von Boulez ein. Und das Kammerorchester von „Le marteau sans maître“, das dann aus solcher Kritik des Serialismus unmittelbar hervorgegangen ist, gestaltet Boulez ausdrücklich auch aus musikhistorischen Erwägungen. Das Ensemble mit Flöte, Vibraphon, Xylophon, Gitarre, Bratsche und Schlaginstrumenten bezieht Boulez zugleich auf Schönbergs *Pierrot lunaire*, auf Debussys Sonate für Flöte, Bratsche und Harfe und auf „exotische“ Musik aus dem „fernen Osten“. Darüber hinaus geht es ihm um ein Kontinuum möglichst unterschiedlicher Klangfarben, auf das er selbst hinweist: *Die Verbindung zwischen Stimme und Flöte ist klar: menschlicher Atem und rein monodische Ausdrucksfähigkeit. Flöte und Bratsche sind durch die Monodie miteinander verbunden, wenn man die Bratsche arco spielt. Werden ihre Saiten gezupft, so nähert sie sich der Gitarre, einem Instrument mit ebenfalls gezupften Saiten, aber längerer Nachhallzeit. Was nun wiederum die Nachhallzeit betrifft, besteht eine Beziehung zwischen Gitarre und Vibraphon, dessen Klangcharakter auf der lange nachhallenden Vibration von angeschlagenen Metallplatten beruht. Doch können die Vibraphon-Platten auch ohne Nachhall angeschlagen werden: dann treten sie in direkte Nachbarschaft zu den Xylophonstäben. So bildet sich eine Kette von Instrument zu Instrument, und immer dient ein gemeinsames Charakteristikum als Bindeglied. Das eigentliche Schlagzeug wurde hier mit Absicht nicht erwähnt, denn es spielt seine Rolle „am Rand“ der anderen Instrumente*. Die Besetzung von „Le marteau sans maître“ ist demnach sowohl „historisch“ als

auch kompositionstechnisch-instrumentatorisch außerordentlich intensiv durchkonstruiert; freilich ist es eine Konstruktion, welche die grundsätzlich serielle Kompositionstechnik ebenso „traditionell“ ergänzt wie aufbricht.
In einer ähnlichen Problematik stehen Stockhausens frühe Werke; doch seine Lösungen fallen grundsätzlicher und umfassender aus. Einerseits hält Stockhausen an der Idee integralen seriellen Komponierens fest und versucht - vergeblich - in elektronischen Werken die Klangfarbe reihenmäßig zu ordnen. Andererseits erkannte er rasch, daß Instrumentalfarben kaum reihenmäßig zu ordnen wären und er entwickelte serielle Werkideen, deren klanglich-instrumentale Realisierung in bestimmten kammerorchestralen Formationen ausschließlich nach pragmatischen Überlegungen vorgenommen wird. Es sind Formationen, in denen bestimmte Werkideen möglichst verlustfrei, einfach, angemessen und doch klanglich neuartig verwirklicht werden können. Der Arbeit *Kontrapunkte* (1952/53), der Stockhausen die bedeutungsvolle *Nr. 1* seines Oeuvres zuerkennt, liegt die Idee zugrunde, *... daß in einer vielfältigen Klangwelt mit individuellen Tönen und Zeitverhältnissen die Gegensätze so gelöst werden sollen, daß ein Zustand erreicht wird, in dem nur noch ein Einheitliches, Unverändertes hörbar ist.* Diese serielle Werkidee einer Vermittlung von antagonistischen Prinzipien (Vielfalt - Einheit) gestaltet Stockhausen denkbar einfach, indem er im Verlauf des Stückes ein Ensemble von 10 Instrumenten (Flöte, Klarinette, Baßklarinette, Fagott, Trompete, Posaune, Klavier, Harfe, Geige, Cello) auf ein einziges Instrument (Klavier) verringert. Auf diese Weise vermag die Werkidee in der allmählichen Reduzierung des Ensembles und damit der Klangfarben geradezu drastisch hervorzutreten.

Tradition und Traditionen

Die kammerorchestralen Besetzungen, die in *Le marteau sans maître* die serielle Musik mit der „musikalischen Wirklichkeit“ gleichsam „versöhnen“ oder die aus seriellen Werkideen pragmatisch abgeleitet werden, haben die Musik der fünfziger und sechziger Jahre weithin beherrscht, und diese Zeit hat als die zweite große Zeit des kammerorchestralen Komponierens in diesem Jahrhundert zu gelten. Keiner der Komponisten, die sich der damaligen Avantgarde zugehörig fühlten oder die, wie etwa der späte Strawinsky, Anschluß an sie suchten, komponierte für traditionelle Formationen. Vor dieser vorherrschenden Tradition des Traditionslosen wurde die Rückkehr zu traditionellen Gattungen und Besetzungen, wie sie sich seit den siebziger Jahren abzuzeichnen begann, zunächst als eine neuerliche avantgardistische Provokation mißverstanden. Freilich hat sich diese provokatorische Wirkung, die im bewußten Traditionsanschluß oder der (relativen) Einfachheit der Musik lag, rasch verflüchtigt, und in dem Maße, in dem diese Werke durch ihren Kunstcharakter überzeugen konnten, wurden neue kompositorische Zusammenhänge aufgespürt und herausgestellt, hinter denen die serielle Musik als ein mitunter verstiegener „Stilwille“ rasch verblaßte. In den Kammerorchestern der siebziger und achtziger Jahre bekundet sich kaum mehr ein „Zug der Zeit“ oder der Primat einer Kompositionstechnik, sondern sie artikulieren in einer Situation, in der es nur noch Traditionen, aber nicht mehr die Tradition zu geben scheint, nachgerade etwas persönliches, ja Privates. Manfred Trojahn etwa spielt in seinem Liederzyklus *Lieder auf der Flucht* (1989) für Bariton, Gitarre und 13 Instrumente (Flöte, Oboe, Klarinette, Baßklarinette, Fagott, Horn, 2 Geigen, 2 Bratschen, 2 Celli, Kontrabaß) nach Gedichten von Ingeborg Bachmann unverkennbar auf Henzes *Kammermusik 1958* für Tenor, Gitarre und 8 Instrumente an und bekennt sich indirekt zu einer musikalischen Tradition und einem Komponieren, denen es weniger um die Erfüllung einer Tendenz, um absolute Modernität, als vielmehr um Authentizität des musikalischen Ausdrucks geht. Wolfgang Rihm hingegen schließt mit den verschiedenen Kammerorchesterbesetzungen aus seinem Chiffren-Zyklus (sieben Teile, 1982-85) deutlich an

Faktur und Besetzung des Varèseschen Kammerorchesters an. Doch vermag Rihm, die geheimnisvoll-technizistische Aura des Varèseschen Klanges aufzubrechen und in spontanen, subjektiv durchpulsten musikalischen Ausdruck zu verwandeln, der unmittelbar aus der „instrumentalen Substanz“ hervortritt.

III.

In die konstitutiven Momente einer Gattung als einer musikalischen „Denkform“ mit ihren besonderen Besetzungstypen sind immer auch außermusikalische, soziologische Momente eingeflossen. Zur Sinfonik Beethovens gehören die *gesellschaftsbildenden* und *gesellschaftsbindenden* Momente, die Paul Bekker erkannte und beschrieb und die sich in der Geschichte der Sinfonie nach Beethoven in Partikularformen auflösten und schließlich verfielen. Schon in der Sinfonik von Brahms spricht sich kein *kollektives Subjekt* mehr aus: Seine Sinfonien geraten vielmehr zu paradoxen öffentlichen Monologen. Dieser Auflösung des *gesellschaftsbildenden* Moments in der Sinfonik entspricht die Tendenz zum „Kammerorchestralen“ seit der Moderne der Jahrhundertwende, die zuerst in Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 kulminiert. Das *künstlerische Subjekt* dieses Werkes sieht sich, so Reinhold Brinkmann, nicht mehr in der Lage, die Wirklichkeit als Einheit zu erfahren; es ist allein das isolierte, abgesonderte Subjekt, welches die künstlerische Produktion, soweit sie Wahrhaftigkeit erstrebt, noch fundieren kann.
Dieser musiksoziologische Gehalt des „Kammerorchestralen“ fand in der Schönberg-Schule eine Zeit lang einen besonderen institutionellen Rahmen: den *Verein für musikalische Privataufführungen*, der auch zahlreiche Orchesterwerke in Bearbeitungen für Kammerorchester aufführen ließ. Indem dieser Verein auch noch die Darbietung von Musik aus allen traditionellen Einbindungen in die Institutionen des Musiklebens - die fast nur noch als Störung empfunden werden - löst, entspricht er vollkommen jener auf das isolierte Subjekt gestellten, wahrhaft autonomen künstlerischen Produktion des musikalischen Expressionismus.
Paul Hindemith verfolgt als Protagonist kammerorchestralen Komponierens in den zwanziger Jahren mit seiner *Gemeinschaft für Musik* charakteristischerweise ebenfalls eine institutionelle Erneuerung des Musiklebens, in deren Mittelpunkt das Aufführen zumeist kammerorchestraler Werke stand. Es heißt bei Hindemith: *Wir sind überzeugt, dass das Konzert in seiner heutigen Form eine Einrichtung ist, die bekämpft werden muß und wollen versuchen, die fast verloren gegangene Gemeinschaft zwischen Ausführenden und Hörern wieder herzustellen.* Auch Hindemith ist in den zwanziger Jahren von der künstlerischen Sinnlosigkeit der Institution des öffentlichen Konzertes überzeugt, doch möchte er offensichtlich etwas von der *gesellschaftsbildenden* Kraft der Sinfonik retten: Er möchte im „Kammerorchestralen“ etwas von dieser Kraft - und sei es nur im musikalischen Bild des Eingedenkens und Erinnerns - zurückgewinnen und festhalten, die sich im „Sinfonischen“ aufgelöst hat und welche Kammermusik nie erstrebte.
Die seriellen Musiker hingegen lassen sich in ihren poetologischen Erwägungen kaum auf musiksoziologische Fragen ein, sondern sie beschränken sich in der Regel auf rigide musiktheoretische Ausführungen. Immerhin vertritt Boulez 1949 die Überzeugung: *... es ist unmöglich, den Bereich des Kollektiven ... der Musik von neuem zu integrieren, denn es wäre zumindest unlogisch, den gewaltigen Individualismus außer acht zu lassen.* Freilich haben diese Komponisten den *gewaltigen Individualismus*, der keinesfalls mit dem *isolierten Subjekt* des Schönbergschen Expressionismus verwechselt werden darf, mit einer Vergleichgültigung ihres Komponierens erkauft. Auch nach bald vierzig Jahren fanden ihre kammerorchestralen Arbeiten allenfalls Rückhalt in Institutionen wie Universitäten, Musikhochschulen und

Rundfunkanstalten, die kaum das Musikleben repräsentieren, und bleiben auf eine geradezu verhängnisvolle Weise auf private Initiativen angewiesen: Über den Kreis engster Spezialveranstaltungen sind sie kaum hinausgedrungen. Ob es der jüngeren Komponistengeneration seitdem gelingen kann, einer zeitgenössischen Musik etwas von wahrer gesellschaftlicher Repräsentanz - in welchem Sinne auch immer - zurückzugeben, muß sich erst noch erweisen.

Programm

Sonntag, 21.1.1990
Kammermusiksaal der Philharmonie
20.00 Uhr

BRUNO MADERNA

Musica su due dimensioni

LUIGI NONO

Tre Voci B

BRIAN FERNEYHOUGH

Mnemosyne

***

LUIGI NONO

Das atmende Klarsein

Roberto Fabbriciani (Flöten)
Solistenchor Freiburg
Monika Wiech, Barbara Kupfer, Viola von Lewinski, Birgitta Schork, Susanne Broda, Barbara Rupp, Thomas Gremmelspacher, Klaus Dürr, Winfried Toll, Matthias Schadock, Alexis Wagner, Ulrich Rausch
André Richard (Leitung)

Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung
des SWF, Freiburg (Live-Elektronische Realisation)

Hans Peter Haller (Klangregie)
Rudolf Strauß, Bernd Noll (Tontechnik)

Koproduktion der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks e.V. mit INVENTIONEN '90

BRUNO MADERNA: Musica su due dimensioni (1952/63)
für Flöte und Tonband

Zum ersten Male kombinierte *Musica su due dimensioni* Musik, die mit elektroakustischen Mitteln bearbeitet worden war, mit Musik, die von einem realen Interpreten gespielt wurde. Maderna schrieb:

> *Die Synthese zweier existierender Möglichkeiten - zweier Möglichkeiten, die ich „Dimensionen" nenne - scheint mir in dem Augenblick besonders fruchtbar, da der Interpret durch die Interpretation auf dem Magnetband - entweder vom Komponisten selber realisiert oder doch wenigstens kontrolliert - in sehr viel engeren Kontakt mit den Vorstellungen des Komponisten kommt (in der Tat: er liest nicht nur eine Partitur, er hört gleichzeitig das, was dem Komponisten vorschwebte). Auf der anderen Seit muß der Komponist dieses Synthese selber zustandebringen, wenn er eine ebenso komplexe musikalische Form, in der die Live-Interpretation mit der auf dem Band fixierten fusioniert, schaffen will.*

LUIGI NONO: Tre Voci B (Il Maestro del Gioco X / XI / XII) (1984/1985)
für Chor und Live-Elektronik (Teil 7 aus der Oper *Prometeo*)

Analog zum vorangehenden Satz (*Terza*, *Quarta*, *Quinta Isola*) mit Ausschnitten aus drei verschiedenen, einander folgenden Inseln, werden hier Fragmente aus den drei letzten Gedichten Walter Benjamins verwendet. Den drei Tempi (Viertel = 30, 60, 120) entsprechen drei dynamische Ebenen (*ppp, p, fff*), denen wiederum drei verschiedene Bewegungen des Klangs im Raum zugeordnet sind (statisch, etwas bewegt, sehr bewegt).
Tre voci B verweist auf das *Interludio primo* zurück: dreimal wird dessen Satz von der „schwachen Kraft" zitiert (die ausreicht, um eine Epoche in die Luft zu sprengen): Höre sie!

Jürg Stenzl

Texte: *„Der Meister des Spiels"* X, XI, XII

(Anmerkung der Redaktion: Bei der *Der Meister des Spiels* betitelten Textzusammenstellung handelt es sich um von Massimo Cacciari kompilierte Bruchstücke aus Walter Benjamins letzter Schrift (bei der es sich nicht um Gedichte handelt) *Über den Begriff der Geschichte* (Walter Benjamin *Gesammelte Schriften* hrsg. v. Rolf Tiedemann und Herrmann Schweppenhäuser, Bd. I.2. Frankfurt: 1980. S. 691-704). Bei dem gewöhnlicherweise - und auch hier - mitgeteilten deutschen Text handelt es sich um eine Übersetzung aus dem Italienischen, wahrscheinlich also um Cacciaris Übersetzung der Vorlage Benjamins. Dadurch würden sich die Verschiebungen gegenüber dem Original Benjamins erklären.)

Höre
X In der Wüste
Lobe die Erde

XI Die Schwache Kraft
Ist uns gegeben

XII Aber
Sie genügt
Um eine Epoche herauszusprengen
Aus dem Lauf der Geschichte

XI In die Stille zu setzen
Im Augenblick
Die leere Dauer

X Im Dauern
Höre diesen Augenblick
In der Abwesenheit das Haus
Dem Gedanken ist nicht nur gegeben
Von den Ideen zu sprechen
Eine schwache Kraft ist den Gedanken gegeben:
Stillsetzung

XI Ein Werk
Aus der Bewegung der Werke
Glückliche Augenblicke

X Aus der Stille Kristall machen
Erfüllt von Ereignissen

XI Fürchterliche
Sagt das geheime Einverständnis

XV Aber
Es genügt um herauszusprengen
Ein Leben
Aus einer Epoche
Ein Gesicht
Aus der Trauer der Eltern
Ein geheimer Hauch
Ein tiefes Verständnis

XI Sagt das geheime Einverständnis
Diese schwache Kraft

XII Höre sie
Höre sie

BRIAN FERNEYHOUGH: Mnemosyne (1986)
für Bassflöte und Zuspielband

Das Schlußstück des Zyklus *Carceri d'Invenzione* ist gleichzeitig das langsamste und harmonisch klarste. Wie der Titel - Mnemosyne: die griechische Göttin der Erinnerung - indirekt andeutet, werden die in den meisten der sechs vorangegangenen Kompositionen abgewandelten Akkordmuster hier ein weiteres Mal aufgefächert - nicht so sehr als gleichberechtigte Partner des Solisten, sondern als allgegenwärtiger Hintergrund, der dazu dient, frühere „harmonische Räume" erneut ins Spiel zu bringen oder auszuweiten; außerdem, um eine diskrete, aber ständig präsente Reihe von Zentraltönen bereitzustellen, um die der Solist eine begrenzte Zahl von Intervallketten flicht, welche mit strengen Binnenbezügen ausgestattet und ebenfalls aus den acht Initial-Akkorden abgeleitet sind. Je reicher die Klanglichkeit des Hintergrunds wird -

sie steigert sich von vier bis auf acht Stimmen -, desto größer wird auch der Spielraum für die Flexibilität der melodischen Variationsmöglichkeiten. Da jedoch im Schlußteil der Komposition die Anzahl der abgeleiteten Intervalle sich allmählich reduziert, finden sich die Klangstellen der Bassflöte zunehmende „eingekreist", „gefangengesetzt", und zwar innerhalb der Grenzen, die durch die Tonband-Materialien gezogen sind, bis am Ende der Prozeß unweigerlich zum „Fade-Out" führt.

Gleich anderen Werken des Zyklus beruht auch *Mnemosyne* auf der vielschichtigen Wechselwirkung verschiedener metrischer und zeitlicher Strukturen, wobei die „Metronom-Funktion" vom Tonbandmaterial übernommen wird, das aber ausschließlich die Taktschwerpunkte betont. Im Gegensatz zu *Carceri II* wurde bei *Mnemosyne* die Tonbandpartie früher realisiert als die Solostimme, die folglich strukturell von der formalen Anordnung abhängt, welche das Band exponiert.[1]

Brian Ferneyhough (aus dem Englischen von Josef Häusler)

LUIGI NONO: Das atmende Klarsein (1980/81)
für Bassflöte, kleinen Chor und Live-Elektronik

auf altgriechische Texte und Fragmente der *Duineser Elegien* von Rainer Maria Rilke, zusammengestellt von Massimo Cacciari

...nicht allein der transformierte Klang als einzig wahrnehmbares Phänomen (oder das erarbeitete Ergebnis auf Band festgehalten), sondern der „lebendig-natürliche" Klang des Chores und der Bassflöte und, im selben Augenblick (nicht in zeitlicher oder visuelle Abfolge) seine Veränderung, sein Entstehen, sei es als kompositorisches Spektrum, sei es als räumliche Dynamik:

Phantastische Mannigfaltigkeit und Vielfalt des Klanges, im selben Augenblick, anders nämlich als jene der Gedanken und Empfindungen, die der Kreativität.
Wenn wir Musil gut zuhören *...Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, ... muß es auch Möglichkeitssinn geben*.
Es ist die Wirklichkeit, welche die Möglichkeiten weckt... Trotzdem es in der Summe oder im Durchschnitt immer die gleichen Möglichkeiten bleiben, die sich wiederholen, so lange bis ein Mensch kommt, dem eine wirkliche Sache nicht mehr bedeutet als eine gedachte. Er ist es, der den neuen Möglichkeiten erst ihren Sinn und ihre Bestimmung gibt, und er erweckt sie. [2]

Für mich ist dieser „Mensch" die phantastische Ausweitung, die möglich ist durch das unentbehrliche und geduldige Experimentalstudio in Freiburg, in den faszinierenden Schwingungen des Schwarzwaldes, durch die überraschenden Neuerungen Fabbricianis (auch er „vertieft" im Studio in Freiburg, und ich „vertieft" in seine Meisterschaft), durch die hingebungsvolle Sehnsucht der reinen Stimmen des Chores (Fragmente orphischen Gesanges und aus Rilke) zwischen Vergangenheit und Zukunft.

1 Realisation des Zuspielbandes im Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung
2 Aus: Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek 1978, S. 16f.

Die verschiedenen Momente des Studiums mit dem Klavier Pollinis, den Schlagzeugern der Scala und des Comunale, dem LaSalle-Quartett, sind mir natürliches Bedürfnis und Notwendigkeit für „das atmende Klarsein“, in mir ausgelöst, um die „mögliche Wirklichkeit“ eines Prometheus des Cacciari zu phantasieren.

Luigi Nono (Deutsche Übersetzung: Christine Stengel)

Im Text werden Worte aus den *Duineser Elegien* Rilkes und aus alten orphischen Blättern zusammengefügt.
„Nach spätem Gewitter“, „Aus Dunkel“ steigt auf, erhebt sich (erschafft sich wieder?) das Offenbare, das Entschleierte in der blendenden Manie seiner Farben, im klaren Licht seines Atems (ein buntes Offenbares, das atmende Klarsein). Klarheit, die Farben und Atem hat - daher nicht einfaches Licht, welches blind macht und der Nacht gleichkäme. Glücklich, wer diese Schönheit sieht in der Welt, sprach noch Menander.
Zu den Behausungen des Hades gehen, heißt den Ort suchen, wo die Quelle der Mnemosyne entspringt. Von der erhabenen orphischen Göttin sagt Giorgio Colli: *Die pessimistische Erkenntnis der Scheinhaftigkeit der Welt, die uns umgibt, findet eine theoretische Kompensation in ihrer Deutung als Spur, Reflex, Ausdruck, Erinnerung eines früheren göttlichen Lebens, unveränderlich, der Zeit entzogen, die Mnemosyne uns wiedererlangen läßt.*
Eben dieser losgelöste Beginn kann von neuem während unseres Lebens ergriffen werden, wenn es uns gelingt, die Vereinzelung zu durchbrechen: zu so viel befähigt uns Mnemosyne während unseres Lebens. Nicht Ekstase noch Trost für sein Scheitern. Dieses Leben schenkt uns Mnemosyne als göttliches Leben. Dieses wird dem Engel in seinen schillernden Farben erzählt (ein buntes Offenbares). Dann sind wir den Göttern Brüder, wenn auch unglückliche Brüder.
In diesem Sinne brechen wir aus „ins Freie“, ins Offenbare, wenn wir aus der Quelle der Mnemosyne trinken. Das „Freie“ ist hier nicht Befreiung von der Welt, sondern Befreiung der Welt vom Blick, der sie zur Bedeutungslosigkeit bloßen Geschehens verdammt, des Moments, der auf den Moment folgt. Moment kommt von movere - d.h. bewegen - und auch die Quelle der Mnemosyne bewegt, fließt. Aber sie fließt „ins Freie“: sie ist nicht immergleiche Wiederholung, sondern Wieder-Erschaffung. Es ist ein Fest, kein festgelegter Ritus. Dieses Freie, dieses Offenbare ist ein Ort, ein Platz (Es wäre ein Platz), ein Platz für uns (die Liebenden), um dort „Türme“ zu errichten, um „Lust“ zu empfinden.
Lust, die du empfindest, wenn du sprichst, wenn du siehst, wenn du hinhörst. Allein schauend kannst du sie nicht empfinden (eidénai - Idee: unser Erkennen ist verurteilt zum Allein-schauend-Erkennen). Wir müssen versuchen zu sprechen und wissen hinzuhören. Ich bin verbrannt vor Durst - daher möchte ich aus der Quelle trinken: „bevor“ ich sie sehe - erkenne. Ich „höre“ auf ihr Kommen („Es kommt einer der Boten / Er trägt ruhmreiche Früchte“) - daher kann es geschehen, daß sie kommt. Wenn man in der Dimension des Hörens und des Versuchs zu sprechen nicht verbleibt, gerade wenn die Angst zerstört, auf dem Grunde der Behausungen des Hades (kai aollymai), wird man das Offenbare nicht sehen können (ein reines Fruchtland - ein Ort, rein fähig, jene Früchte zu tragen), wird nun nicht an der kühlen Quelle der Mnemosyne trinken können - aber an jener, gefrorenen des Vergessens, die das Leben verleugnet.
Aber wie bricht das Zeitlose in die Zeit ein? Wie entzieht sich das Leben dem puren Negativen, dem Nihilismus der Dauer, wo es keine Vergangenheit gibt, keine Zukunft, und die Gegenwart, kaum gedacht, schon vergangen ist? Ich brenne vor Durst: In der distensio desertica der Zeit der Dauer, des Unwiederholbaren, der Vergänglichkeit, die Tod auf Tod und Katastrophe auf Katastrophe häuft. Aber weil ich eben vor Durst brenne, neige ich mich zur Quelle. Neigen: neigen hin zu, Hinneigung, ich höre hin. Dieselbe Erfahrung der distensio desertica der Zeit läßt uns alle zum Hinhören auf eine zeitlose Dimension der Zeit neigen. Es gibt ein Nunc der Schöpfung, das auf geheimnisvolle Weise

dem der göttlichen Gewalt ähnlich ist: ein Augenblick der Schöpfung, unfaßbar, ein unvorhergesehenes Unterdessen (zwischen zwei Weilen), welches einzufangen dem Nicht-Mehr und dem Noch-Nicht mißlingt, welches die Dauer bricht, welches Ausnahme ist in Bezug auf ihre Norm. Dieses Nunc führt „ins Freie“: durch seine enge Pforte, fast unsichtbar, unfaßbar, gelangen wir „ins Freie“. Es findet sich überall, überall kann es sich offenbaren. Es ereignet sich nicht am Ende im eschatologischen Sinne. oder es ist ein immerwährend mögliches Ende. Es liegt nicht bei uns, es hervorzubringen - aber es liegt bei uns, es hingeneigt zu erwarten: schauend-sprechend-hinhörend.
Der Augenblick, das Nunc instantis der Schöpfung, das bewirkt, daß etwas ganz einfach sei, daß wir seien, als ob uns eine gegenwärtige Gegenwart gehörte, wird begrüßt (Chaire, chaire, chaire) wie das pathema, die vollkommene Erfahrung, die sich erleiden läßt. Sie transzendiert nicht, sublimiert nicht - sie ist „voll Dasein“ und lebt in der Wärme seines Südens (in seinem fühlenden Süden). Der unermeßliche Augenblick rettet die Schöpfung, verleugnet sie nicht. In ihm sagt man schließlich, daß es „Hiersein ist viel“, daß es Existenz gibt. Mnemosyne erneuert unermüdlich die Erinnerung daran.
Also Worte über die Zeit. Nicht eine unbewegliche Zeit der Anfänge. Nicht einmal die Zeit des Erzählens, der Erzählung. Nicht die lineare Zeit der unwiederholbaren Dauer. Nicht einmal die zyklische Zeit. Eine Zeit, die sich im unvorhergesehenen Unterdessen des Augenblicks erneuert, durch nicht wiederkehrende Feste. Zeit, tempus, von témnein, d.h. schneiden-zerschneiden-entscheiden. Aber Augenblicke, die zeitlos, in der Zeit sind, voll von ihrem Dasein: Krisen (Krinein: unterscheiden, auch entscheiden) der Zeit, die zur Zeit gehören, die uns nicht von ihr befreien in der unbeweglichen Stunde des Äußeren, sondern die uns in ihr jedesmal neu erschaffen. Also kein Nacheinander in diesen Worten, sondern Gleichzeitigkeit dieser Bedeutung: Nichtrückführbarkeit unserer Zeit auf eine einzige dieser Aporien. Das pathema erleiden heißt vielleicht für uns zu versuchen, auf diese Aporien zusammen zu hören: das was zusammen mit dem dauert, was sich wiederholt, das, was sich wiederholt zusammen mit dem Hereinbrechen des Nunc - das Verbleiben in der Dauer zusammen mit dem Willen, „ins Freie“ auszubrechen. Eine Zeit, in der die verschiedenen Zeiten zusammenfallen könnten, und gerade deshalb könnte man schließlich die unendliche Verschiedenheit zusammen sehen-sprechen-hören.
Dies endlich klar sagen zu können, wie „Klarsein“, mit heller Stimme... Jeden Weg durchlaufen zu können, wissend, daß es keine „Auswege“ gibt, ohne Sehnsucht, ohne Trost - aber jeden Weg...

Massimo Cacciari (Deutsche Übersetzung: Christine Stengel)

Montag, 22.1.1990
Akademie der Künste
19.00 Uhr

JOHANNES BAUER
GEORG KATZER
HANNO REMPEL

ad hoc

LUTZ GLANDIEN

Es lebe

KLAUS MARTIN KOPITZ

Mein Leben in der Wüste

***

HELMUT ZAPF

Wandlungen II

HERMANN KELLER
JÜRGEN KUPKE

Ex Tempore XI

Studio für elektroakustische Musik
der Akademie der Künste der DDR

Johannes Bauer (Posaune)
Georg Katzer (Computer, Live-Elektronik)
Hermann Keller (Klavier, Synthesizer)
Jürgen Kupke (Klarinette)
Klaus Martin Kopitz (Klavier)
Georg Morawietz (Klangregie)
Hanno Rempel (Klavier)
Michael Vogt (Tuba)

Das Studio für elektroakustische Musik der Akademie der Künste der DDR

...In unserem Lande galt in den fünfziger Jahren die „Elektronische Musik", wie sie in Köln, Paris, Mailand, New York entstand, als konsequentester Auswuchs esoterisch-formalistischer, inhumaner Kunst. Eine gewisse Berechtigung billigte man elektroakustischen Klängen im Trick- und Kriminalfilm oder Hörspiel zu. Selbst Hanns Eisler, der soviel elektroakustische Erfahrungen in amerikanischen Filmstudios gesammelt hatte, leugnete zwar nie die Notwendigkeit von Laborversuchen, lehnte aber die kompositorischen Ergebnisse westeuropäischer Studios, etwa Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1955/56), brüsk ab. In einem der letzten Gespräche mit Hans Bunge, am 5.7.1962, in dem Eisler u.a. auf die Bedeutung von Kybernetik und Computertechnik zu sprechen kam, gibt es dagegen erstaunliche Sätze: *Wir werden Maschinen haben, die Symphonien komponieren können... Auch unsere klassenbedingt notwendigen Positionen der letzten vierzig, fünfzig Jahre - wenn Sie wollen auch der sozialistische Realismus -werden ihre Korrekturen erfahren. Nicht durch theoretische Diskussionen, sondern durch reale Fakten... Trotz aller dummen Experimente im Westen halte ich diese Experimente mit elektronischer Musik für nützlich. Ich nehme an, daß die mechanische Wiedergabe sich durchsetzten wird, daß auch die wissenschaftliche elektronische Technik in der Musik eine enorme Rolle spielen wird, daß der schwitzende Posaunist Müller durch eine Maschine ersetzt werden wird - und auch vor allem der Dirigent. Das halte ich für einen enormen Fortschritt.*[3] Was den Verbreitungsgrad elektronischer Medien betrifft, gerade auch bei der Musikvermittlung, urteilte Eisler sehr weitblickend. Auch Posaunenklänge sind tatsächlich durch digitale Computersynthese täuschend echt imitierbar. Trotzdem wird es den Posaunisten weiterhin geben, und ein Ende der Dirigenten ist weder abzusehen, noch wünschenswert.

Ungeachtet der damaligen kulturpolitischen Ablehnung elektroakustischer Musik begann 1957 ein Techniker, Diplomingenieur Gerhard Steinke, am Rundfunk- und Fernsehtechnischen Zentralamt (RFZ) der Deutschen Post in Adlershof mit Studien zur elektronischen Klangerzeugung und publizierte 1958/59 erste Überlegungen zur Einrichtung eines Experimentalstudios. 1960 konstruierten Ingenieure des RFZ unter Steinkes Leitung einen Klang- und Geräuscherzeuger, „Subharchord", der auf ähnlichen Prinzipien beruhte wie Oskar Salas Mixturtrautonium. 1962 war ein erstes funktionstüchtiges Labormuster fertiggestellt. Filmmusiken entstanden (Hohensee, Wehding u.a.). 1963 stellten die Adlershofer Techniker die Arbeitsergebnisse der Öffentlichkeit vor. Anwesend waren auch Mitglieder der Sektion Musik der Akademie der Künste, von denen besonders Paul Dessau, die Arbeit des Adlershofer Studios tatkräftig unterstützte. Das „Subharchord" entwickelten Steinke und seine Mitarbeiter ständig weiter. 1965 stellten sie es erstmals auf der Leipziger Messe vor. Es entsprach damals dem Welthöchststand und fand Auftraggeber aus mehreren Ländern. Mitte der sechziger Jahre projektierten Steinke und seine Ingenieure ein Experimentalstudio für den Rundfunk der DDR. 1967 mußten die Arbeiten abgebrochen und die fertiggestellten Geräte unter Verlust verkauft werden. Der Rundfunk konnte keine Räumlichkeiten zur Verfügung stellen, für das Studio geplante Baukapazitäten wurden anderweitig vergeben. 1970 mußte die Adlershofer Arbeitsgruppe auch die Fertigung des „Subharchords" abbrechen. Das Experimentalstudio im RFZ stellte seine Arbeit gänzlich ein. Immerhin realisierten Komponisten der DDR (auch ein Komponist aus den USA, Frederic Rzewski) im Zeitraum von 1962 bis 1969 etwa einhundert elektroakustische Produktionen. Einige Akademiemitglieder nutzten das Adlershofer Studio ebenfalls, u.a. Kurt Schwaen und Siegfried Matthus. Die künstlerisch überzeugendsten Arbeiten dieses ersten Experimentalstudios in der DDR sind wohl Siegfried Matthus' *Galilei*-Kantate nach Brecht und Bernd Wefelmeyers *Protest* (beides 1966).

[3] Hanns Eisler, *Musik und Politik, Schriften. Addenda*, Textkritische Ausgabe von Günther Mayer, Leipzig 1983, S. 313

Zwischen den Mitgliedern der Sektion Musik und dem Adlershofer Studio gab es rege Kontakte. Steinke hielt Mitte der sechziger Jahre mehrere Vorträge über elektroakustische Musik in der Akademie. Höhepunkt wurde eine Veranstaltung am 24. Oktober 1964 im überfüllten Plenarsaal am Robert-Koch-Platz; eine der ersten öffentlichen Möglichkeiten in der Hauptstadt, sich über die Geschichte und die damals aktuellen Tendenzen der elektroakustischen Musik zu informieren. Gerhard Steinke stellte Klangbeispiele der 20er Jahre vor („Termenvox“ und Mixturtrautonium), die Klangerzeugungsmöglichkeiten von Tongeneratoren der 50er und 60er Jahre sowie einige Werke, die in den Studios von Köln und Mailand entstanden waren (Stockhausens *Studie 2* und *Gesang der Jünglinge*, Luigi Nonos *La fabbrica illuminata*). Außerdem erklangen Ausschnitte aus Kompositionen, die mit Hilfe des „Subharchords“ im RFZ-Studio Adlershof realisiert wurden, darunter Bernd Wefelmeyers *Studie für elektronische Klänge und eine Altstimme*. Wefelmeyer war Meisterschüler der Akademie.
Im zweiten Teil des Abends wurden vier Kompositionen vorgestellt, die besonders Kombinationsmöglichkeiten traditioneller Instrumente mit elektroakustischen Klängen demonstrierten: Ein Satz aus Joachim Thurms *Moments Musicaux für Subharchords und sinfonische Instrumente*, Henk Badings *Capriccio für Violine und zwei Tonspuren*, Andrzej Dobrowolskis *Musik für Oboe und Tonband* sowie die schon erwähnte *Galilei* - Musik von Siegfried Matthus für Singstimme, fünf Instrumente und elektronische Klänge nach Worten von Brecht. Den vorgestellten Werken folgte eine lebhafte, zum Teil recht kontroverse Diskussion. Gerhard Steinke unterstützte dann auch in den siebziger Jahren die Sektion Musik bei mehreren leider gescheiterten Bemühungen, damals erneut die Gründung eines arbeitsfähigen Studios für elektroakustische Musik durchzusetzen. Auch Luigi Nono, seit 1966 Korrespondierendes Mitglied der Akademie, half mit Vorträgen und mit Aufführungen seiner politisch akzentuierten elektroakustischen Kompositionen - darunter *La fabbrica illuminata* - in der DDR kulturpolitische Ressentiments gegenüber jener Art Musik abzubauen. Die Akademie der Künste beteiligte sich im Oktober 1967 mit einer Lesung mehrerer Mitglieder an der internationalen Ringuraufführung der *Ermittlung* von Peter Weiss, zu der Luigi Nono eine Tonbandmusik komponiert hatte. Aus diesem Anlaß besuchte der italienische Komponist die DDR und berichtete in einer Sitzung der Sektion Musik über Methoden und ästhetische Prinzipien elektroakustischer Musik. In den siebziger Jahren stellte Nono mehrfach elektroakustische Werke in der Komischen Oper, in der Staatsoper, in der Akademie der Künste und im Komponistenverband zur Diskussion.

1973 und 1975 lud unsere Sektion Musik Vertreter von Musikinstitutionen und Medien ein, um über die Gründung eines elektroakustischen Studios zu beraten. Nunmehr herrschte unter den Beteiligten Einigkeit, daß ein solches Studio dringend notwendig sei. Die Versuche scheiterten aber an der Klärung von Standort und Finanzierung. Vorgesehen waren u.a. Rundfunk, Schauspielhaus, Deutscher Dom, Palast der Republik, Neues Gewandhaus, Akademie-Neubau. Da alle unsere Standortvorschläge sich als nicht realisierbar erwiesen, ergriff das Präsidium der Akademie unter Konrad Wolf die Initiative (1979 und 1982) und beschloß, im Gebäude in der Hermann-Matern-Straße ein Studio einzurichten. Nach einer Konzeption von Georg Katzer, Expertisen von Ralf Hoyer und Bernhard Hamm sollte das dort vorhandene Umschnittstudio schrittweise zu einem Experimentalstudio erweitert werden. Der Ausbau, an dessen technischer Ausführung Toningenieur Georg Morawietz und Tontechniker Uwe Ziegenhagen großen Anteil hatten, verzögerte sich, da die Finanzierung umfangreicher Valutamittel für eine 16-Spur-Tonbandmaschine, als Herzstück des Studios, noch einige Zeit ungeklärt blieb. Unterdessen richtete Georg Katzer Schulungs-Seminare zu Geschichte, Ästhetik und Technologie elektroakustischer Musik ein, die zwischen 1981 und 1983 monatlich stattfanden und an denen nicht nur Meisterschüler der Akademie teilnahmen, sondern auch andere interessierte Komponisten, Tonmeister und Musikwissenschaftler. Seit Januar

1986 war das Studio der Akademie arbeitsfähig, am 4. Juli 1986 wurde es der Öffentlichkeit vorgestellt und Georg Katzer zum Künstlerischen Leiter berufen. Die Berufung Georg Katzers ist ein Glücksfall für die Studioarbeit: Er bringt eine reiche Erfahrung herkömmlichen Komponierens ein und damit strenge ästhetische Maßstäbe (wie sie zur Zeit in manchem technisch besser ausgerüsteten ausländischen Studio nicht immer gegeben scheinen).Andererseits ist er wohl derjenige unter den DDR-Komponisten, der sich seit mehr als 15 Jahren am intensivsten mit Fragen der Elektroakustik bis hin zur Computerprogrammierung befaßt hat. Viele seiner elektroakustischen Kompositionen und Hörstücke haben hohe internationale Anerkennung gefunden. Seine Arbeit in Studios wie Belgrad, Bratislava, Budapest, Bourges, Freiburg im Breisgau und im Großstudio Stockholm kommen dem Akademiestudio zunutze, ermöglichten, daß nicht immer gänzlich von vorn begonnen werden mußte. Zudem ist Katzer seinen jungen Kollegen ein Mentor von seltener Einfühlsamkeit und Kameradschaftlichkeit.

In den ersten Jahren nach der Gründung des Akademie-Studios war noch keine kontinuierliche Arbeit möglich. Es entstanden acht elektroakustische Kompositionen. Ab Februar 1988 konnten sich die Kollegen Morawietz und Ziegenhagen ganz auf die Arbeit im Studio konzentrieren. Die Produktion stieg sprunghaft an. Bis Juni 1989 wurden 30 Bänder realisiert - Zuspielbänder für Soloinstrumente, Kammerensembles bzw. Orchester, „reine“ Tonband-Kompositionen, Theatermusiken, Video-, Dokumentar-und Spielfilmmusiken. Außerdem ermöglichten die Mitarbeiter des Studios Live-Elektronik-Aufführungen in- und außerhalb der Akademie - in der Reihe „Kontakte“, der „Werkstatt Junge Kunst“ oder zuletzt bei der Uraufführung des Netzwerk-Projektes „Mein Leben in der Wüste“ von Klaus Martin Kopitz zur XII. Musik-Biennale Berlin. Von den Komponisten der älteren und mittleren Generation arbeiteten bisher im Studio der Akademie Harald Lorscheider, Georg Katzer (*Dialog imaginär II*, Filmmusik zu *Der Mann an der Rampe* von Scheumann Heynowski), Herrmann Keller, Lothar Voigtländer und Ruth Zechlin (Fernsehfilm-Musik *Visionen zu Lilo Herrmann*). Besonders starkes Interesse an der Realisation elektroakustischer Kompositionen hatten Komponisten der jungen Generation, die meisten davon ehemalige Meisterschüler der Akademie - Lutz Glandien, Ralf Hoyer, Klaus Martin Kopitz, Robert Linke und Helmut Zapf. Die Mehrzahl der im Studio produzierten Bänder ist der „ernsten“ Musik zuzurechnen. Im Zusammenhang mit der „Werkstatt Junge Kunst II“ wurde auch der Berliner Amateur-Band *Expander des Fortschritts* die Aufzeichnung einiger Titel ermöglicht, und im November 1988 bereitete die Gruppe *Cassiber* (BRD/Großbritannien) - Heiner Goebbels, Christoph Anders und Chris Cutler - eine für den Herbst 1989 geplante Tournee durch die DDR im Studio der Akademie vor. Goebbels, Anders und Cutler sind aufrechte, linke Demokraten, die sich zur Tradition Brechts und Eislers bekennen - auch zu Heiner Müller - und wohl mit den intelligentesten Avantgarde-Rock in Westeuropa spielen. - Das Akademie-Studio ist also keinesweg eine weltfremde Enklave esoterischer Elektroakustiker, schon der beträchtliche Teil „angewandter“ Kompositionen für Theater, Film, Ausstellungen (darunter eine Raum-Musik für das Heinrich-Schütz-Haus in Bad Köstritz) deutet auf einen vielfältigen und recht lebendigen Kontakt zum Kunstalltag.
Viele für das Konzertleben gedachte Zuspielbänder und Tonbandmusiken haben schnellere und häufigere Verbreitung gefunden, als wir anfangs zu hoffen wagten. Arbeiten aus dem Akademie-Studio erklangen auf der schon erwähnten Musik-Biennale im Zeiss-Großplanetarium, bei den DDR-Musiktagen und den 1. und 2. Werkstatt-Tagen für elektroakustische Musik 1988 und 1989, zu den Dresdner Tagen für zeitgenössische Musik, zum Geraer Ferienkurs 1987, aber auch in verschiedenen Konzert-Reihen mit neuer Musik und Jazz sowie in Jugendclubs. In der Reihe „Musik - 20. Jahrhundert“ widmete Radio DDR II Anfang Februar 1989 der Arbeit des Studios für elektroakustische Musik der Akademie eine ausführliche Sendung. Die Zusammenarbeit mit dem Rundfunk soll in Zukunft noch intensiver werden. Inzwischen gibt es auch erste internationale Erfolge. Der Schwedische Rundfunk sendete mehrere Stücke aus unserem Studio. Georg

Katzer stellte auf Konzert- und Vortragsreisen in Westberlin, München, Wien, Paris, zum „Steirischen Herbst" in Graz sowie in Wroclaw Kompositionen aus dem Akademie-Studio vor. Nach Auskunft Georg Katzers waren die ausländischen Fachleute nicht nur überrascht, daß es nunmehr auch in der DDR öffentliche elektroakustische Studios gibt, sondern auch von der Qualität der Kompositionen einiger junger Komponisten, wie Helmut Zapfs *Wandlungen II* für Posaune und Tonband oder Lutz Glandiens Tape music *Cut*, die einen internationalen Kompositionspreis beim WDR Köln erhielt.

Studioarbeit ist Teamarbeit. Die wichtigsten Partner sind Komponist und Toningenieur(-regisseur), die in oft wochenlanger, konzentrierter Arbeit aufeinander angewiesen sind. Von ihrer Kreativität, ihrem Zusammenspiel, ihrer gegenseitigen Einfühlsamkeit hängt in hohem Maß die technische und künstlerische Qualität des Werks ab. Dabei ist auch Geduld und Beharrlichkeit vonnöten, denn elektroakustische Kompositionen sind kaum vorher gänzlich im Kopf erdenkbar, vieles ergibt sich erst beim Klangexperiment an den Geräten. Struktur und Dramaturgie des Werkes müssen ständig neu überdacht werden. In einer elektroakustischen Komposition steckt oft ein ähnliches Maß an Detailarbeit wie in einer Sinfonie. Ist die eigentliche Produktion die Hauptaufgabe des Studios, so umfaßt sie doch weit mehr. In der Akademie ist sie abteilungsübergreifend. Der Abteilung Film-, Ton- und Videotechnik obliegt die technische Ausführung der Produktion, die Detailplanung der Arbeit, die Wartung, Reparatur und Neubeschaffung von Geräten sowie die technische Durchführung von Seminaren und öffentlichen Veranstaltungen, auch tontechnische und computertechnische Lehrtätigkeit für Meisterschüler. Die Auswahl der Komponisten, die im Studio arbeiten, liegt in der Verantwortung der Sektion Musik und des von ihr beauftragten Künstlerischen Leiters des Studios, ebenso die Vergabe von Kompositionsaufträgen. Für die Meisterschülerausbildung, die Konzipierung und Organisation von Fachseminaren, der Reihen „Elektroakustische Musik im Gespräch" und „Kontakte", die wissenschaftliche Arbeit zu Fragen der Elektroakustik, Arbeitsbeziehungen zu in- und ausländischen Partnern, die fachliche Öffentlichkeitsarbeit u.a. sind vorwiegend Sektion und Wissenschaftliche Abteilung Musik zuständig. Um die so unterschiedlichen Arbeiten und Verantwortungsbereiche zu koordinieren, wurde an der Akademie eine ständige Arbeitsgruppe aus Leitern und Mitarbeitern der Wissenschaftlichen Abteilung Musik und der Abteilung Film-, Ton- und Videotechnik gebildet, die unter Vorsitz von Georg Katzer einmal im Monat tagt und an der oft auch der sich für das Studio sehr engagierende Stellvertretende Generaldirektor und Direktor für Öffentlichkeitsarbeit Dr. Gerd Dardas teilnimmt. In dieser Arbeitsgruppe entstand in vielen Diskussionen auch das Statut des elektroakustischen Studios, wobei zahlreiche urheberrechtliche Fragen zu klären waren. Im Statut sind fünf Arbeitsschwerpunkte des Studios festgeschrieben: Bandproduktion und Realisierung von Live-Elektronik, Aus- und Weiterbildung von Meisterschülern auf dem Gebiet der Elektroakustik, Vermittlung und Popularisierung elektroakustischer Musik in Veranstaltungen und Medien, wissenschaftliche Arbeit zum Einfluß der wissenschaftlich-technischen Schaffensprozesse sowie, in begrenztem Umfang, Geräteerweiterungen und Entwicklung eigener Software. Für eine Realisierung der zuletzt genannten Aufgabe haben sich die Voraussetzungen durch die Einstellung des Akustikers und Computerspezialisten Hans Dorn verbessert.
Die Chance des Akademie-Studios besteht nicht darin, den technologischen Vorsprung der mit Großrechnern ausgerüsteten renommierten Studios der Welt einzuholen, sondern darin, mit bescheideneren Mitteln intensiv und klug zu arbeiten, die technologischen Nachteile durch mehr Sorgfalt auf kompositorische Strukturen und sinnträchtige Dramaturgien der Stücke wettzumachen. Das ist das Konzept Georg Katzers. Die Anfänge sind ermutigend. Unsere Arbeit findet mehr Zuspruch, als wir zunächst erwarten konnten. Die 1980 von Georg Katzer begründeten Werkstatt-Veranstaltungen „Kontakte", in denen wir auch Syntheseversuche elektroakustischer Musik mit Film, Video, Tanz, bildender Kunst u.a. vorstellen, besuchen zwischen 300 und 400 interessierte, meist junge Leute. Auch bei einem Fachvortrag des Münchner Pioniers der Elektroakustik und Multi-

Media-Kunst Josef Anton Riedl im Februar diesen Jahres war der Konrad-Wolf-Saal überraschend voll besetzt. Für Arbeit, die meist im Verborgenen stattfindet, im Studio unterm Dach der Hermann-Matern-Straße 58/60, ist solche Resonanz wichtig.
In summa: Busoni würde staunen, wenn er heute Leiter einer Meisterklasse an der Akademie wäre, seine Forderung nach *tonlicher Unbegrenztheit* hat die Technik inzwischen ermöglicht. Nun warten wir auf weitere Talente, die mit solch phantastischen Mitteln überzeugende Kunstwerke schaffen.

Manfred Machlitt

Aus: Manfred Machlitt „...zur hindernislosen Technik, zur tonlichen Unbegrenztheit" Eine Skizze zu Traditionsbezügen, Entstehung und Arbeit des Studios für elektroakustische Musik der Akademie der Künste der DDR, in: *Mitteilungen*, hrsg. vom Präsidium der Akademie der Künste der DDR, 27.Jg., Nr. 4 (Juli / August 1989), S. 7-9.

JOHANNES BAUER, GEORG KATZER, HANNO REMPEL: ad hoc

Trio für Posaune, Klavier, Computer und Live-Elektronik

Durch die Arbeit mit dem Rechner - zunächst bei der Komposition - bin ich zur Entwicklung auch von Improvisationsmodellen gekommen. Resultat meiner Bemühung war ein Programm, daß es mir erlaubt, einen Rechner als Steuerung für einen Synthesizer einzusetzen. Da die Verarbeitung der eingegebenen Daten in Echtzeit erfolgt, läßt dieses System auch Improvisation zu. Gemeinsam mit Posaune und Klavier ergibt sich ein Trio, für dessen ad hoc-Spiel das „Ensemble", das Gemeinsame, unabdingbare Voraussetzung ist.

Georg Katzer

LUTZ GLANDIEN: Es lebe (1989)

für Tuba und Tonband

Aus Arbeitsnotizen

...erste Überlegungen meinerseits gehen dahin, eine Komposition zu schaffen, die jeglichen Beiwerkcharakter des Zuspielbandes zum Solisten strikt vermeidet. Anzustreben ist eine Komposition, in der das Tonband eine Art imaginäres Orchester oder eine strukturbildend durchorganisierte Umwelt verkörpert.
Ergebnis einer solchen Arbeit, die sich vorrangig auf MIDI-Steuerung von Tuba-Samples stützt, könnte ein Konzert für Tuba und Orchester mit elektroakustischen Mitteln sein...

Lutz Glandien

KLAUS MARTIN KOPITZ: Mein Leben in der Wüste (1986/89)

Für Klavier, Synthesizer, Live-Elektronik und Tonband

Als ich mit dem Schluß des Stückes beschäftigt war, hatte ich Probleme mit meinem Vorstellungsvermögen. Die Frage war: wie klingt die Überlagerung von drei autonomen Ebenen? Zufällig las ich in diesen Tagen mehrfach Pressemeldungen vom ständigen Anwachsen der Wüstengebiete. Ich dachte: wenn das so weitergeht, werden wir irgendwann alle in der Wüste leben. Es hatte eigentlich nichts mit dem Stück zu tun, aber dieses Bild von der Wüste, einer Wüste in Berlin, dem vielen Sand etc. tauchte schließlich immer öfter auf, immer wenn ich mich an die Arbeit setzte. Inzwischen glaube ich, daß es ein Sinnbild ist. Die Wüste als etwas, das wir uns nur schwer vorstellen können, und das sich trotzdem ereignen kann.

Klaus Martin Kopitz

HELMUT ZAPF: Wandlungen II (1986)

Für Posaune und Tonband

Wandlungen II für Tonband (Zuspielband) und Posaune solo ist meine zweite elektronische Komposition: Während der Geraer Ferienkurse für zeitgenössische Musik 1986 realisierte ich im Studio bei Lothar Voigtländer (Berlin/Ost) die Studie *Wandlung* als reine Tonbandmusik, hergestellt aus Klangmaterial einer Posaune.

Nach dem Abschluß dieser Arbeiten entschied ich mich, aus dem Ausgangsmaterial im damals neuerrichteten Studio der Akademie der Künste der DDR eine Fassung als Zuspielband für einen live-spielenden Posaunisten zu erarbeiten. Gemeinsam mit dem Tonmeister Georg Morawietz entstand diese erste elektroakustische Komposition des Studios der Akademie.
Mein Bestreben bei dieser Arbeit war es, das musikalische Material so zu bearbeiten und zu ordnen, daß beim Zusammenspiel ein ständiges klangliches Verschmelzen zwischen live-spielendem Posaunisten und dem Zuspielband stattfinden kann. Es kommt zu immer neuen „Wandlungen“ zwischen diesen beiden „Partnern“ (Ebenen).

Helmut Zapf

HERMANN KELLER, JÜRGEN KUPKE: Ex tempore XI

Improvisation für Klarinette, Präpariertes Klavier und Tonband

Dienstag, 23.1.1990
Akademie der Künste
20.00 Uhr

WITOLD LUTOSLAWSKI

Mini Overture

ROBERT HALL LEWIS

Combinazione V

HANS WERNER HENZE

Fragmente einer Show

LEONARD SALZEDO

Capriccio

***

GERALD HUMEL

Sinfonia avanti il lieto fine (UA)

MAURICIO KAGEL

Mirum

MILAN SLAVICKY

Artikulationen

Aeolus-Ensemble
Wolfgang Bauer (Trompete), David Crist (Trompete), Paul Sharp (Horn), Hubert Mayer (Posaune), Markus Theinert (Tuba)

Alejandro Vila (Dirigent für *Fragmente einer Show*)

WITOLD LUTOSLAWSKI: Mini Overture (1982)

Die *Mini Overture* entstand aus Anlaß des 50. Geburtstages der Gattin von Philip Jones, dem Leiter des *Philip Jones Brass Ensembles* und wurde im März 1982 in Luzern uraufgeführt.

HANS WERNER HENZE: Fragmente einer Show (1971)

Fragmente einer Show heißt eine Komposition für Blechbläserquintett (Horn, 2 Trompeten, Posaune und Tenortuba), die sich aus Episoden aus Henzes dramatischer Kantate *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer* zusammensetzt. Sie entstand 1971 als ein Auftragswerk für die EBU (European Broadcasting Union).
Wie einige andere Werke aus jener Schaffensphase Henzes ist auch *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer* in seiner Intention politisch. Der Text stammt von Gaston Salvatore, mit dem Henze bereits anläßlich seiner Komposition *Versuch über Schweine* zusammengearbeitet hatte. Der „langwierige Weg", auf den den Titel sich bezieht, ist eine imaginäre Reise eines „linken Bourgeois" zur „Wohnung der Natascha Ungeheuer". Natascha ist die „Sirene einer falschen Utopie", die ihm eine Zuflucht verspricht, die ihm einerseits erlaubt, seine nobles revolutionäres Gewissen rein zu erhalten, ohne daß er andererseits aktiv am Klassenkampf teilnehmen müßte. Auf dem Weg jedoch schwankt er zwischen seiner bürgerlichen Existenz und den revolutionären Idealen, die er anstrebt, und schließlich gibt er sein Ziel auf - die Wohnung der Natascha Ungeheuer.

Die Kantate selber ist mit einem Bariton-Solisten und verschiedenen Instrumentalgruppen besetzt: ein Klavierquintett, eine kleine Jazz-Combo, ein Blechbläserquintett (aus dessen Musik die *Fragmente einer Show* stammen), einer Hammondorgel, Schlagzeug (das auch Teile eines Autowracks umfaßt) und ein Stereo-Tonband. Jede Gruppe hat ihre eigene musikalische und politische Funktion - in der Aufführung sind die Blechbläser in korrekter „bürgerlicher" Manier gekleidet, tragen dabei aber Sturzhelme oder schnittige Barette; eine Ausnahme macht der Tuba-Spieler, der an einem bestimmten Punkt der Handlung einen Zylinder aufsetzt. Die Blechbläsermusik weist das typische volksmusikalische Blasmusik-Idiom auf, das die einsamen und verzweifelten Gedanken des Sänger-Darstellers mit Hohn und Verachtung belegt.

David Stevens

LEONARD SALZEDO: Capriccio (1977)

Dieses Werk wurde im Februar 1977 beendet; es besteht aus einem Satz von etwa 13 Minuten Länge. Drei Abschnitte sind zu unterscheiden. Der erste, *Allegro assai moderato*, ist im Charakter rhythmusbetont und stellt ein Zwischenspiel zwischen zwei kurzen Motiven dar. Das folgende *Andante* beginnt mit einem Tuba-Solo. Die Stimmung ist zunächst ruhig und kontemplativ, wird aber immer bewegter, um nach einer etwas schnelleren Passage zu der Ruhe des Anfangs zurückzukehren. Sie führt zum Schlußabschnitt, der nach kurzem Zögern zum *Presto* beschleunigt. Dessen Hauptmotiv benutzt eine der Skalen arabischer Musik. Vor dem abschließenden Höhepunkt tritt jedes Instrument noch mit einem kurzen, rhythmischen Solo hervor.

GERALD HUMEL: Sinfonia avanti il lieto fine (1989) (UA)

Erster Teil
Zweiter Teil
Nachtrag

Auf Anregung des Aeolus-Ensembles und des Blechbläserquintetts der Komischen Oper habe ich *Sinfonia avanti il lieto fine* im Januar / Februar 1989 komponiert. Ich nahm mir vor, ein Werk größeren Ausmaßes als es normalerweise für diese Kombination üblich ist, zu schreiben. Die Anregung für den Titel stammt aus zwei Quellen. Einmal beschäftigte ich mich ernsthaft mit Alter Musik und habe mit dem Stück etwas Ähnliches im Sinn, wie die Barock-Komponisten mit der Verwendung der Sinfonia in ihren Opern. Zweitens entspricht eine *Sinfonia avanti il lieto fine* - Sinfonie vor dem glücklichen Ende - genau dem, was die politische Lage des heutigen Tages offenbart.

MAURICIO KAGEL: Mirum für Tuba (1965)

(Aus den Vorbemerkungen in der Partitur, die sich übrigens auf das *Tuba mirum* aus dem Mozart Requiem bezieht:)

Der Ausführende spielt im Sitzen. Falls ein Notenpult notwendig ist, müßte es so aufgestellt werden, daß weder Gesicht noch Instrument verdeckt sind...

Für die Niederschrift der Partitur wurden kurze Notensysteme bevorzugt, welche untereinander in zwei Kolumnen pro Seite angeordnet sind.

Diese Notationsform entspricht der grundsätzlichen Phrasierung des Stückes: ein durch häufig wiederkehrende Pausen durchsetzter Notentext, der dem Interpreten die Möglichkeit gibt, die syntaktische, punktierende Funktion eines klanglosen Ereignisses mit Überlegung darzustellen.

Die Länge der Pausen-„Takte“ ist ad libitum...Es soll vor allem vermieden werden, daß sich im Laufe der Einstudierung eine Standard-Zeit für die Gestaltung der Pausen bildet, welche die Gefahr einer spannungslosen „Nicht“-Pause birgt. Deshalb müßte der Spieler mit äußerst kurzen und auch extrem langen Dauern ständig experimentieren. Die Übersetzung des lateinischen Textes soll in die jeweilige Sprache des Landes erfolgen, wo die Aufführung stattfindet...

Mauricio Kagel

Mittwoch, 24.1.1990
Akademie der Künste
20.00 Uhr

TOMASZ SIKORSKI

Diario 87

MAGDALENA DŁUGOSZ

Mictlan II

BARBARA ZAWADZKA

Greya

***

RYSZARD SZEREMETA (UA)

Entering 1990

ANNA ZAWADZKA

Girare

WŁODZIMIERZ KOTOŃSKI

Antiphonae

Produktionen des Experimentalstudios des Polnischen Rundfunks, Warschau

Janusz Pater (Akkordeon), Jan Pilch (Schlagzeug)

Tonmeister: Edward Kulka

TOMASZ SIKORSKI: Diario 87 (1987)

Tomasz Sikorskis Musik ist ebenso charakteristisch wie schwer zu analysieren, schwerer noch nachzuempfinden ohne sich dabei dem Vorwurf des Plagiates auszusetzen. Jenseits der benennbaren technischen Aspekte wird ihr spezifischer Charakter durch Phänome generellerer Natur bestimmt: Das Verhältnis von Raum und Zeit, die Gesetze des Hörens und Fühlens der Zeit, der „innere Rhythmus" des Hörers, die literarischen Texte und deren verborgene Bedeutungen. Sikorskis Musik ist nicht literarisch, aber doch in hohem Maße symbolisch; im Laufe seiner Entwicklung hat der Komponist die literarischen und und philosophischen Quellen, auf die sich dieser Symbolismus stützt, offenbart. Diese Quellen umschreiben eine ganz spezifischen Kreis: Kierkegaard und Schopenhauer, Kafka und Joyce, Beckett und - seit neuem - Borges: allgemeiner gesagt: den Künstler interessieren die menschliche Existenz und ihre Bedingungen, Pessimisten und desillusionierte Moralisten. Manchmal erscheinen Texte beinahe unbearbeitet in Sikorskis Kompositionen, manchmal tauchen sie nur im Titel oder einer Widmung auf. Von der Außenseite der Musik bieten sich größere Schwierigkeiten hinsichtlich der Unterscheidung von Komponisten der minimal-music, mit denen er daher auch oft verglichen wird. Jene aber, hauptsächlich Amerikaner, vermeiden - überschwemmt von der urbanen Tristesse und dem zivilisatorischen Lärm - Philosophie oder streben nach einem pantheistischen Nirvana. Tomasz Sikorski aber war ein Europäer mit seinen existentiellen Ängsten, Phopien, Obsessionen und Wahnvorstellungen. Erinnern wir uns daran, daß Freud daß Phänomen der steigernden Wiederholung bei Opfern des Ersten Weltkrieges entdeckte, jenen, die *vom Tode infiziert waren* ...

Rafa_ Augustyn

MAGDALENE DŁUGOSZ: Mictlan II (1987)
für Akkordeon, Yamaha SPX90 und Tonband

Mictlan I wurde sowohl mit Materialen, die auf dem Buchla-Synthesizer im Analogstudio des Institutes für elektroakustische Musik in Stockholm hergestellt wurden, als auch mit Klängen aus einem PPG Computersystem realisiert. Eine zweite Version dieses Musikstückes (*Mictlan II*) wurde für Akkordeon und Tonband komponiert. *Mictlan I* entstand 1987. Tonmeister war Barbara Loco-Makowska.

BARBARA ZAWADZKA: Greya (1987)

Greya - ein Musikstück, dessen Titel Assoziationen an die Farbe Grau weckt - besteht aus einer Aufeinanderfolge von fünf musikalischen Ereignissen. Jedes dieser Ereignisse, die durch eine Art inneres Drängen gekennzeichnet sind, stellt eine Exploration dar, die durch die Farbe Grau angeregt worden ist. Das unendliche Spiel der Klänge, Farben und Formen tastet die Tragfähigkeit, die Möglichkeiten und die Bedeutungen des jeweiligen Materiales ab, dadurch werden wir mit unserer eigenen Vorstellungskraft in diese „Reise nach Innen" einbezogen.
Das Stück wurde 1987 von Ewa Guziołek realisiert. Neben Instrumentalklängen und Geräuschen nach Art der musique concrète fällt der menschlichen Stimme eine besondere Rolle zu. Die elektronischen Klänge wurden auf einem DX/-Synthesizer mit Hilfe eines Computers (CX5M und Macintosh) komponiert. Das Stück wurde am 15 April 1988 in Posen, im Rahmen des Festivals der Neuen Musik, uraufgeführt.

RYSZARD SZEREMETA: Entering 1990 (1989)

Der Einfluss Józef Patkowskis auf mich ist deutlich: *Ich möchte, daß Du Dich wieder einmal in reiner Elektronik versuchst*, sagte er mir, als ich 1989 von einer Tournee mit dem Crossner-Ensemble durch Schweden zurückkehrte.
Eine schwierige Aufgabe: Etwas Neues mußte rechtzeitig für die INVENTIONEN'90 geschaffen werden. Dabei erinnerte ich mich meines Studiums der elektronischen Musik bei Patkowski in den siebziger Jahren: *benütze die gewählten Mittel nur ganz vorsichtig (lieber zu wenige als zu viele), und versuche, Dir in jeder Komposition eine neue Mikrowelt zu erschließen,*
Hier ist meine Antwort darauf, die von einigen Erfahrungen mit der FM-Klangsynthese und dem Zusammenwirken eines Computer-MIDI gesteuerten Aufnahme und Mischsystemes ausgeht.
Das Stück wurde im Januar 1990 von Krysztof Szlifirski und mir realisiert.

ANNA ZAWADZKA: Girare (1985)
für Tonband und Schlagzeug

Das Musikstück wurde in zwei Versionen komponiert: die eine für Tonband und Schlagzeug, die andere für Tonband und Orchester. Das Klangmaterial stellt Wirbeltanzbewegungen dar, die beim Drehen der Maracas entstehen können, wenn sie senkrecht gehalten werden. Das Ergebnis ist ein Kontinuum, dessen subtile Störungen, die durch das Abschatten oder Abfallen der Kerne oder Sandkörner von der Drehachse verursacht werden (daher der Titel *Girare* - von italienisch „drehen“). In der Schlagzeugpartie durchläuft die Idee des Kontinuums eine graduelle Entwicklung. Das Stück wurde von Ewa Guziołek realisiert.

WŁODZIMIERZ KOTOŃSKI: Antiphonae (1989)

Antiphonae ist ein Stück für einen imaginären Chor, oder genauer: für zwei imaginäre Chöre, die in einem fiktiven Raum verteilt sind. Es ist aber kein von einer menschlichen Stimme gesungener Ton zu hören. Das gesamte Klangmaterial ist synthetisch. Es wurde mit dem CHANT-Programm in der VAX des EMS-Studios in Stockholm gewonnen. Dieses Primärmaterial, ein neunstimmiger Choral von 1'46" Dauer, wurde dann im Warschauer Studio mit verschiedenen digitalen Mitteln weiter bearbeitet und in spezifischer Weise zerlegt. So kam ich zu immer „elektronischeren“ Klängen. Das Stück ist ein Kompositionsauftrag des polnischen Rundfunks.

Mittwoch, 24.1.1990
Akademie der Künste
22.00 Uhr

MARTIN DASKE

Foliant 18/19 (1988), für Klavier UA

Foliant 14 (1988), für Posaune UA

Foliant 25 (1989, für Baßklarinette UA

Foliant 2b (1989), für 2 Gitarre

Foliant 9/10 (19987) für 2 Gitarren

Foliant 06 (1987) für Keyboard

Thomas Wiedermann (Posaune)
Marie Goyette (Klavier)
Andreas Salm (Baßklarinette)
Gunter Schneider (Gitarre)
Martin Daske (Keyboard)

Salzburger Gitarrenduo
Klaus Jäckle
Wolfgang Seierl

Konzert in der Ausstellung FOLIANTEN

MARTIN DASKE: Folianten

Da der Auslöser zur Entwicklung einer musikalischen Form oft im visuellen Erleben liegt, ergab sich die Notwendigkeit für eine Notation, durch die das Ineinandergreifen und gegenseitige Beeinflussen dieser beiden sensorischen Bereiche ausgedrückt werden konnte. Dies führte uns zu dem Konzept einer dreidimensionalen Notation und der Erfindung der *Folianten*. Ein *Foliant* ist ein Kammermusikwerk, komponiert für ein bestimmtes Instrument und - im Idealfall - für einen bestimmten Interpreten. Jeder *Foliant* ist ein Unikat. Die Anzahl ist auf einhundert verschiedene Exemplare limitiert. Der Grundaufbau besteht aus einer runden Scheibe, auf der bestimmte Konstruktionen vor dem Hintergrund einer Rückwand, die das Notensystem induziert, arrangiert sind. Die einzelnen Elemente dieser Konstruktionen lassen sich als Noten (in Dauer und Tonhöhe variierend), als Klangfarbe, Artikulation und Ausdruck decodieren. Entsprechend dem Umblättern von Seiten kann die Scheibe gedreht und auf eine andere Position eingestellt werden - der jeweiligen Interpretation entsprechend. Dies ermöglicht eine vollkommen neue Ansicht und natürlich auch neue Konstellationen der bereits bekannten Faktur.

Die endgültige musikalische Version entsteht in Zusammenarbeit von Interpret und Komponist. Das klangliche Resultat hat zwei Aspekte: einen geschlossenen, streng definierten (durch die Konstruktion) und einen offenen, flexiblen (durch die Wahl, Kombination, und Dauer jeder Position).

Ein *Foliant* soll Ausdruck der gegenseitigen Beeinflussung akustischer und visueller Formen und Farben sein - als Anregung nicht zur Improvisation, sondern vielmehr zur selbständigen Gestaltung dieser Komposition in all ihren Aspekten- auch den räumlichen.

Martin Daske / Farah Syed

MARTIN DASKE: Folianten

Die *Folianten* sind eine Erweiterung der „graphischen Notation“ wie sie in den 50er Jahren entstanden ist (Beispiele finden sich in den Arbeiten von Earle Brown, Sylvano Bussotti, Cornelius Cardew): eine Erweiterung in die 3. Dimension mit einer verstärkten Verwendung von Farbe und einem vielseitigen Gebrauch von beweglichen transparenten Materialien (John Cage hat solche Materialien bereits 1958 in *Variations II* eingeführt). Eben diese Dreidimensionalität und die Beweglichkeit sind das Entscheidende. Erstere, da sie es in diesen Werken ermöglicht, im Prinzip unabhängig von jeglichen Gedanken an bekannte musikalische Notation zu bestehen (Zeichen und Bilder auf einer Fläche, die zueinander in Beziehung gebracht werden durch vertikale und horizontale Koordination). Zweite, da sie erlaubt, ein plastisches Konzept auf Musikalisches anzuwenden (hinsichtlich der Notation).

Ungeachtet ihrer Präsenz und Eigenständigkeit als visuelle und plastische Objekte beinhalten diese Werke in ihrer Bildsprache viel Musikalisches. Sie verkörpern Teile von Musikinstrumenten, verdeutlicht durch die Benennung bestimmter Instrumente. Sie sind elegante Darstellungen musikalischen Materials. Und sie sind auch für einen musikalischen Gebrauch bestimmt, d.h. um Musik zu machen. Als solche werfen sie im Hinblick auf die Beziehung von Notation und Aufführungspraxis interessante Fragen auf.

Wie läßt sich z.B. die räumliche Tiefe der *Folianten* (die hinzugefügte Dimension) in

musikalische Wendungen umsetzen? Wörtlich verstanden (also etwa durch die Plazierung der Klänge auf dem Klangkörper?) oder bildlich (etwa durch eine variable Klangdichte)? Oder: Wie ist die Beziehung zwischen dem zeitgebundenen, linearen Charakter eines Klanges zum Raum? In welchem Sinne bestimmt eine visuell konzipierte Struktur eine akustisch konzipierte? Wenn eine ausgezeichnete musikalische Arbeit schon auf eine graphisch unschöne Weise notiert sein kann, welche musikalische Funktion hätte dann eine anregende und ansprechende Art der Notation? Was ist die Beziehung zwischen der Dauerhaftigkeit eines Objektes und der Flüchtigkeit von Musik? Können die musikalischen Implikationen (etwa die Beweglichkeit und Zartheit von Bewegung in Zeit) dieser Werke ihnen so etwas wie eine musikalische Seele verleihen, sie sozusagen entstarren, ent-dinglichen? Die Geschichte der Notation begann als ein der Musikpraxis folgendes Niederschreiben, als Lehrbeispiel und Gedächtnisstütze und diente als Bezeichner und Erfinder einer bestimmten Art von Geschichte.

Die *Folianten* sind, paradoxerweise, sowohl Vorwegnahme von Notation als auch Rückführung auf eine ursprüngliche musikalische Praxis, gewissermaßen losgelöst von der Geschichte.

Christian Wolff

Donnerstag, 25.1.1990
Akademie der Künste
20.00 Uhr

FREDERIC RZEWSKI

Lost and found

HANS JOACHIM HESPOS

Ohrenatmer

MAURICIO KAGEL

Pas de cinq

FREDERIC RZEWSKI

Force

Ensemble L'ART POUR L'ART
Norma Enns (Sopran)
Jörg Gillner (Schauspieler)
Carin Abicht (Schauspielerin)
Hanns-Wilhelm Goetzke (Klarinetten/Saxophone)
Stefan Schäfer (Kontrabaß)
Astrid Schmeling (Flöten)
Michael Schröder (Gitarre/Zither)
Matthias Kaul (Schlagzeug)

FREDERIC RZEWSKI: Lost and found (1985)

Im Herbst 1984 wurde in New York City ein Denkmal für die im Vietnamkrieg getöteten amerikanischen Soldaten errichtet. An den Seiten des Monuments wurden Texte eingraviert, die einige dieser Soldaten geschrieben hatten. Einer davon ist ein Auszug aus einem Brief, den Lieutenant Marion Lee (Spandy) Kempner aus Galveston, Texas, am 7. August 1966 seinen Eltern schrieb. Er lautet wie folgt:

> *Ich habe gerade eine Stunde über Hinterhalte gegeben. Man hat mich wegen meines Charmes, meiner Intelligenz und messianischen Persönlichkeit ausgewählt und nebenbei, weil ich außer dem Captain der einzige Abiturient in der ganzen Kompanie bin und deshalb alle Bücher habe. So habe ich also vor einem Meer von jungen und verblüfften Gesichtern eine brillante Abhandlung über schöne Kunst und das noch schönere Ziel gegeben, wie man aus einem Versteck heraus ahnungslosen und möglicherweise unschuldigen Menschen schwere Verletzungen beibringen könne. Als ich fertig war, erschollen Bravo- und Zugabe-Rufe usw., Blumen wurden geworfen und ich wurde von meinen Zuhörern zu meinem Zelt getragen. Ich glaube bemerkt zu haben, daß mein Sergeant meine Leute in Form gebracht hat und sie jetzt ohne Fragen parieren, wie oben bewiesen wurde.*

Der Text wurde am 1. Oktober 1984 in der *New York Times* abgedruckt, wo ich ihn gefunden habe. Er schien mir auf eigenartige Weise bewegend. Ich schnitt ihn aus und hob ihn auf -mit dem Gedanken, daß ich ihn vielleicht für irgend etwas gebrauchen könnte, ohne schon zu wissen, wozu.

Etwa zu dieser Zeit bat mich der Schlagzeuger Jan Williams, über ein Stück nachzudenken, das er mit auf seine Tournee nehmen könne und das ein Minimum an Ausrüstung erfordere. Eines späten Abends im Jahr 1985 kam mir die Idee zu einem Stück, in dem der Schlagzeuger nur auf seinem eigenen Körper spielen sollte, während er den Brief aus Vietnam rezitierte. Ich schrieb es in ein paar Stunden. Es war keine originelle Idee. Obwohl ich damals nicht daran dachte, erkannte ich später, daß mich wohl eine Aufführung von Vinko Globokars *Laboratorium* (wo dieselbe Technik Verwendung findet) beeinflußt haben mußte, deren Zeuge ich in Toronto gewesen war. Doch vielleicht datiert die Idee, auf dem menschlichen Körper, sei er nun tot oder lebendig, zu spielen, vom Anfang der Musik überhaupt.

Frederic Rzewski

HANS JOACHIM HESPOS: Ohrenatmer (1981)

ein szenisches ereignis
text aus: „Aufstand der Dinge“ von erhart kästner
entstand 1981 im auftrag für das Musiktheater im Revier gelsenkirchen
für stimme, klarinette, kontrabass, der taube trommler (ein akteur)

zur szene
die musiker - mit unkenntlich gemachtem gesicht - sind aneinander umschnürt festgebunden; sie sind in ihren spielbewegungen behindert.

spieldauer: 21 minuten.

hespos

aus erhart kästner: *Aufstand der Dinge*

...zur zeit werden nicht mehr viele verstehen, was gemeint ist...
wenig aussicht. wenig raum für die vorstellung, die verachteten dinge könnten sich eines tages erheben, rote garden bilden und ihre unterdrücker umbringen...

die dinge, die austraten, die genug hatten, ihr nicht-einverstanden erklärten. ihren mutwillen, ihren abscheu, ihre empörung, ihre wut, ihre drohung; zuweilen auch etwas von den humoren, von denen man sagt, daß sie auf dem weg zum galgen vorkommen.

modern...neuzeit...die bedenkenlose verfügung über die dinge, ihre totale ausspähung, verrechnung, überlistung, verformung, überanstrengung, ausbeutung.
dinge im notstand, dinge um existenz ringend, zuckend, beschwörend, beschworen; auch freche worte rufend wie die kinder vor dem hexenhaus, bevor sie wegrennen...man müßte ja taub sein, wenn man den notschrei nicht hörte.
der mensch, es sollte eine zeitlang damit aufgehört werden: der mensch zu sagen.

dinge nur zögernd gerufen... - das wunderbare drängen der dinge aus sich...welche stille, wüstenweite...œil de silence...
eine welt ohne menschen, eine welt, die ohne uns auskommt.
und alles wird von den dingen selber gesagt, nicht von den menschen über die dinge...aber wir wußten nicht, daß sie das alles wüßten.

aufstand der dinge.
die dinge verrätseln sich, das unaufgeklärte, das schwer verständliche ist ihre zuflucht.
in der totalen weltausrechnung, so will es ihnen vorkommen: es ist nur noch das rätsel, das rat gibt.

(mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp-Verlages, Frankfurt)

MAURICIO KAGEL: Pas de cinq (1965)

Eine Wandelszene für 5 Darsteller

1 Die Partien der fünf Darsteller - A, B, C, D und E - sind entweder von männlichen oder weiblichen Schauspielern zu besetzen.
Alle Mitwirkenden sollen mit Spazierstock - eventuell Regenschirm - auftreten. Die Kostümierung kann einheitlich sein.

2 Die Darsteller gehen auf Bahnen. die die Form eines regelmäßigen Fünfecks bilden, dessen Winkel zusätzlich verbunden sind.
Die Mindestlänge einer äußeren Bahn dürfte etwa 5 m, die maximale Breite jeder Bahn etwa 1 m betragen.

2.1 Das Fünfeck kann dem Zuschauerraum beliebig zugewandt werden.

2.2 Alle Bahnen werden mittels Gerüsten wie Schrägen oder Rampen verschiedener Fallwinkel sowie durch kurze Treppenpodeste möglichst unterschiedlich gestaltet. (die Praktikabeln sollen beim Gehen der Darsteller wenig Nebengeräusche verursachen.)

2.3 Die Bahnen sind mit verschiedensten Materialien belegt -z.B. Metall-, Plastik- und Holzplatten, Jute-, Stoff- und Linoleumläufer. Eine regelmäßige Verteilung der Beläge ist zu vermeiden.

3 Die Darsteller gehen in bestimmtem Tempo, den rhythmischen Modellen für Schritt- und Stockanschlag folgend. Durch die unregelmäßige Beschaffenheit und das An- und Absteigen der Bahnen werden die Rhythmen dynamisch moduliert und ihre Ausführungen ungenau.
Da die Länge der Schritte nicht vorgeschrieben ist, können z.B. zwei Mitwirkende im gleichen Tempo ungleich lange Strecken zurücklegen.

3.1 Es wurde in der Partitur vermieden, die Tempi der Schritte metronomisch festzulegen. Die verschiedenen Geschwindigkeiten des Gehens sollen erst nach Errichtung der definitiven Topologie und Länge der Bahnen bestimmt werden.

Folgende metronomische Werte könnten den Tempi approximativ entsprechen: Grave 1 (Einheit) = MM 36, Molto lento 1 = MM 42, Lento 1 = MM 50, Andante 1 = MM 60, Moderato 1 = MM 72, Allegro 1 = MM 84, Vivo 1 = MM 104, Presto 1 = MM 120, Prestissimo 1 = MM 144.

3.2 Wenn durch die Bühnenmaße oder den Auf- und Abbau des Gerüstes eine bestimmte Höhe oder Topologie des Fünfecks erforderlich sind, wäre u.U. eine Veränderung der „Choreographie“ nötig (z.B.: auch außerhalb der Bahnen, auf der Stelle, rückwärts usw. gehen). Werden solche Umstellungen vorgenommen, bleiben die rhythmischen Modelle jedoch verbindlich.

3.3 Die Rhythmen sollen auf ebenem Boden von einem Korrepetitor einstudiert werden. Erst dann kann der Regisseur mit der eigentlichen Inszenierung des Stückes beginnen, unter Berücksichtigung folgender Aufgaben:
a)jeder Schauspieler soll im Verlauf der Vorstellung mehrere „Rollen“ verkörpern;
b) zwischen den Darstellern sind dramaturgische Beziehungen herzustellen.
Es muß vor allem vermieden werden, daß die fünf Mitwirkenden sich nur wie Schlafwandler oder Puppen verhalten, ohne Notiz voneinander zu nehmen. Durch Blicke, plötzliches Wenden, krumme Körperhaltung, unfaire Anwendung des Stockes, galante Gesten, Verstrickungen von Beinen mit Händen und Stöcken usw. soll der Eindruck entstehen, daß in dieser Wandelszene die gleichzeitige Darstellung mehrerer Handlungen stattfindet. Ein akrobatisches Agieren ist besonders zu fördern; das jeweilige Tempo des Schreitens sowie die Stockanschläge dürfen jedoch nicht beeinträchtigt werden.

3.4 Außer den fünf Stöcken können auch andere Requisiten einbezogen werden, wie z.B. dunkle Brillen, Lampen, Stühle, Bücher, Spiegel, Zigarren, Schnüre usw.

4 Schritte und Stockanschläge sind die einzigen hörbaren Ereignisse; die Darsteller agieren stumm. Die Lautstärke des Stockanschlags ist selten fixiert. Es wäre denkbar, Mikrophone oder Kontaktmikrophone unter dem Fünfeckgerüst anzubringen, um die Geräusche durch Lautsprecher zusätzlich wiederzugeben. Drahtlose Mikrophone könnten auch am Körper der Darsteller (z.B. Brustkorb, Hals, Handgelenk) befestigt werden, um alle Nebengeräusche zu verstärken. Die Lautsprecher zur Übertragung dieser Geräusche sollten dem Zuschauer unsichtbar sein.

4.1 Eine rein instrumentale Fassung für fünf Schlagzeugspieler (ohne Darsteller) könnte mit den rhythmischen Modellen ausgearbeitet werden. Die Instrumente - deren Anzahl und Wahl beliebig ist - sollten so aufgestellt sein, daß die Spieler auf der Bühne gehen müssen. Melodie-Instrumente sind nicht zu verwenden.

5 Die Beleuchtung - einfarbiges, hartes Licht - ist auf die Bahnen zu konzentrieren.

Keine Verfolgungsscheinwerfer einbeziehen. Beleuchtungsveränderungen wären nur durch langsame, kaum wahrnehmbare Übergänge möglich.
Vor Beginn des Stückes ist der Vorhang geschlossen und die Darsteller stehen im Dunkeln. Nach dem Öffnen des Vorhangs erfolgt die volle Beleuchtung in einem Zuge, ohne Anschwellen. Das Spiel wird nach Pausentakt 24 mit einem plötzlichen cut-off (kein Einbeziehen des Lichts!) beendet. Der Vorhang bleibt offen.

6 Verschiedene Fassungen des Stückes könnten am gleichen Abend - aber nicht hintereinander - gespielt werden.

7 Die Zuschauer können an jedem beliebigen Punkt außerhalb oder innerhalb der Spielfläche plaziert werden, z.B. in ansteigenden Sitzreihen rings um die Darsteller, in Halbkreisform, auf der Bühne sowie im Saal oder - eventuell auf Drehstühlen - zwischen den Bahnen.

Mauricio Kagel

FREDERIC RZEWSKI: Force (1985)

Der Text ist aus der *Ilias*, Buch XXI, Zeilen 74-85 und 106-112.
Die Situation ist folgende:

> Achilles, der Grieche, hat Lykaon, den Trojaner, gefangengenommen. Wir wissen, daß das Opfer verdammt ist. Nichtsdestotrotz bittet er um sein Leben, mit dem Argument, daß es sich für einen zivilisierten Griechen nicht geziemt, einen Barbaren zu töten, den er einst als Sklaven hielt und, den er die Wertbegriff der Zivilisation lehrte (das Brot backen). Unsinn, antwortet der Sieger: Wie Du weißt, müssen wir alle sterben, ich selbst später; also hör' auf zu jammern!

Dies ist eins von einer Reihe von Werken, in denen ich versucht habe, Brechts Idee der „Misuk“ zu entwickeln (eine Art von Anti-Musik, zwar nirgendwo definiert von Brecht, jedoch von Eisler in dessen aufgenommenen Unterhaltungen erwähnt). In diesen Stücken ist „Misuk“ eine organisierte, halb-musikalische Tätigkeit, irgendwo zwischen Musik und Theater, aber nicht wirklich zu einer dieser Kategorien gehörig. Nach einer längeren Periode, in der ich mich nun hauptsächlich mit Realismus und der Erweiterung traditioneller Formen beschäftigt hatte, wollte ich mich noch einmal meiner Bindung an den Experimentalismus und die anderen Tradition der „Avant-garde“ versichern. ich wollte einige der vitalen Fäden der 60er, die ich liegengelassen fühlte, wieder aufgreifen - diese einfachen, transparenten Ideen, die z.B. in einigen von Cage's radikaleren Experimenten auftauchen und die Arbeit der Gruppe *Fluxus* und des *Scratch-Orchestra's* beeinflußten.
Zur gleichen Zeit war ich empfänglich für den Einfluß gewisser Strömungen der Mitt-Achtziger; namentlich des Theaters von Heiner Müller und einiger britischer und deutscher experimenteller Rockmusikgruppen. Die zündende Inspiration zu diesem Werk war das Wiederlesen des Essays von Simone Weill *Die Ilias: das Gedicht der Gewalt*. Weill behauptet, daß der eigentliche Held der homerischen Epik nicht Achilles oder irgendein anderer Charakter sei, sondern die Gewalt selbst, jene anonyme Gewalt, die über Griechen und Trojaner gleichermaßen dahinstürmt, mit der Unvermeidbarkeit einer Naturkatastrophe, gewaltiger als das, was Menschen hervorbringen können und worüber selbst die Götter, obgleich sie bis zu einem gewissen Grad damit spielen können, keine wirkliche Kontrolle haben.
Die mythische Ansicht von Gewalt, als einer omnipotenten, übernatürlichen Macht, gegen

die Widerstand zwecklos ist, und an die periodische Opfer gegeben werden müssen als Preis fürs weitere Überleben, hat immer noch Macht über die Menschheit und hat sich nicht substantiell seit der Antike geändert; und sie mag an der Wurzel dessen liegen, was wir „Zivilisation“ nennen. Einige von uns protestieren gegen die Bombe; die meisten akzeptieren sie. Das tägliche Abschlachten von Menschen in anderen Teilen des Planeten, präsentiert in Fernsehbildern in unseren Wohnzimmern, hängt auf fremde Weise durchaus mit unserem privilegierten Status von bequemen Beobachtern zusammen. Die physische Distanz von menschlichem Leiden, permanent rückversichert, daß es tatsächlich irgendwo draußen passiert, ist die Basis für die heuchlerische Befriedigung, die das Theater bietet: „Er leidet, ich nicht. Ich mag morgen leiden, aber heute ist es jemand anderes.“ Mein Ziel beim Schreiben dieses Stückes war, eine Hörerschaft - in Echtzeit, in fühlbarer Form -mit der Wirklichkeit dieser transhistorischen Verehrung der Gewalt, an der wir alle teilhaben, zu konfrontieren. Um die uranfängliche Tötungsszene irgendwie präsent zu machen, benutzte ich den Kunstgriff, den Text in Fragmente zu teilen, die in 10-Sekunden-Intervallen abgegeben werden. Gleichzeitig habe ich das brutale Ende der Geschichte ausgespart. Das Ergebnis ist eine Zeitlupen-Sequenz, in der, in der Vorstellung des Zuschauers, Achill Lyakon viele Male tötet, aber in der Lyakon auch stets um sein Leben fleht.
Das „offene Ende“ - Schluß - das Stück hört einfach auf - ist die Erlösung von einem Alptraum. Eine Umkehrung des historischen Zyklus' der Rache ist möglich, wenn wir die schreckliche mythische Logik der Unvermeidbarkeit durchbrechen, die beide Protagonisten ebenso in ihrem Griff hat wie die Zuschauer.

Frederic Rzewski

Freitag, 26.1.1990
Akademie der Künste
20.00 Uhr

IANNIS XENAKIS
Morsima - Amorsima

PAUL MEFANO
Involutive

GRIFFITH ROSE
Cinq Chemins

RENAUD FRANÇOIS
Reflets II

THIERRY BLONDEAU
Invention

PHILIP HAIM
Numen

PIERRE BOULEZ
Dérives

Ensemble 2e2m Expressions Musiques
Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Perkussion, Violine, Violoncello, Kontrabaß

Mit Unterstützung des Institut Français de Berlin

IANNIS XENAKIS: Morsima - Amorsima (ST/4-1,030762) (1962)
für Violine, Violoncello, Kontrabaß und Klavier

Wie der zweite Teil des Titels der Komposition *ST/4-1,030762* andeutet, handelt es sich um „stochastische" Musik, wobei vielleicht schon das Wort „Komposition" in diesem Zusammenhang etwas problematisch ist. Als einen Schlußpunkt seiner seit den fünfziger Jahren angestellten Überlegungen zur „stochastischen" Musik hat Xenakis in den frühen sechziger Jahren an einem Computerprogramm gearbeitet, daß seine Vorstellungen automatisch umsetzen sollte. Xenakis hatte das Programm in FORTRAN für einen IBM 7090-Rechner geschrieben und übertrug die von der Maschine jeweils errechneten Ergebnisse dann in eine für den Musiker lesbare Partitur. Das erste dieser Stücke war *ST/10-1,080262* für zehn Instrumente, das Xenakis dann auch in das Streichquartett *ST/4* umgearbeitet hat. Das Programm, das schrittweise mittels Zufallsalgorithmen einem zuerst abstrakten Ereignis ein Instrument, eine Tonhöhe, eine Tondauer usw. zuweist, ist für alle stochastischen Kompositionen dasselbe. Jeweils variiert sind die Eingangsparameter wie Klangfarbe, Ereignisdichte, Instrumentenzahl und -art etc. Durch den mehrstufigen Zufallsalgorithmus und die differierenden Eingangsparameter bedingt wird so jeder Programmdurchlauf zu einem anderen „Stück" führen. *ST/4* deutet an, daß es sich um eine stochastische Komposition für 4 Instrumente handelt, *1,030762* weist darauf hin, daß es sich um den ersten Programmdurchlauf vom 3.7.1962 handelt, durch den das Stück zustande kam.

PAUL MEFANO: Involutive (1958)
für Klarinette in Es (oder B)

Dieses Stück für Klarinette, 1958 geschrieben, wurde 1982 im Haus des Französischen Rundfunks von Alain Damien erstmals aufgeführt.

GRIFFITH ROSE: Cinq Chemins

Diese fünf Stücke für Flöte, Oboe und Geige habe ich nach Texten von Jules Beaucarne komponiert. Diese Gedichte sind seiner verstorbenen Frau gewidmet. Der Titel der Sammlung heißt *Neuf Chemins de Non-retour* (etwa: „Neun Wege der Nicht-Wiederkehr"). Für die fünf Sätze, die ich ausgewählte, habe ich die folgenden Überschriften gewählt: *Traum*, *Der Name*, *Morgenrot*, *Das Lachen* und *Galaxien*.

RENAUD FRANÇOIS: Reflets II
für Flöte, Horn, Klavier, Schlagzeug und Kontrabaß

„reflet" bedeutet Schimmer, Lichtreflex, Glanz. Vier Sätze, deren erster eine glänzende, virtuose Ouvertüre für Klavier ist, die dann auch von den übrigen Instrumenten unterstützt wird. Das Klavier zieht sich einem Leitfaden gleich durch alle vier Sätze, obwohl es allmählich in den Hintergrund tritt und nur einen Schimmer („reflet") hinterläßt: vergängliche Stimmungen, Farben, Landschaften.

PIERRE BOULEZ: dérive I (1984)

Le dessin arabesque *est le plus idéal de tous*.
Charles Baudelaire

.. mais à en montrer un fragment
d'exécuté, *à en faire* scintiller *par une place* l'authenticité glorieuse, *en indiquant le reste tout entier ...*
Stéphane Mallarmé

... l'un par les lignes d'intégration et de territorialisation qui arrêtent les flux(...); l'autre par les lignes de fuite *qui suivent* des flux décodés et déterritorialisés(...) ...
Gilles Deleuze/Félix Guattari

I.

dérive I für Flöte, Klarinette, Geige, Cello, Vibraphon und Klavier wurde 1984 fertiggestellt. Das Stück ist Sir William Glock zugeeignet und zwar, wie die Widmung in der Partitur andeutet, aus Anlaß seines Rücktritts als künstlerischer Leiter des Bath Festival. Glock war es, der Pierre Boulez 1964 erstmals für Konzerte mit dem *BBC Symphony Orchestra* verpflichtete und der ihn später schließlich als Chefdirigenten für das Orchester gewinnen konnte. Am 31.1.1985 wurde *dérive I* in London von der *London Sinfonietta* unter der Leitung von Oliver Knussen uraufgeführt.
Obwohl zu einem bestimmten äußeren Anlaß komponiert, ist das Stück dennoch kein Gelegenheitswerk. Es handelt sich um eine „dérivation", ein Derivat, d.h. durch Ableitung aus anderem Material Geformtes. Andere *dérives* sollen folgen - eine Art musikalisches Tagebuch bildend -, so als Nummer II ein Stück völlig anderen, ja gegensätzlichen Charakters, welches sich auf Anschauungsmaterial bezieht, das der Komponist in seinen Vorträgen am Collège de France verwendet hat. *dérive I* seinerseits liegt das Material von *Messagesquisse*, einem Werk für sieben Violoncelli aus dem Jahre 1976, zugrunde, das ebenfalls, wie Susan Bradshaw nachgewiesen hat, in *Répons* (1981/...) zur Entfaltung kommt.
Boulez hat einmal von seinen Werken gesagt, sie seien, ganz gleichgültig wie ihre Besetzung aussehe, im Grunde nichts anderes als die verschiedenen Gesichter eines einzigen zentralen Werkes, eines zentralen Konzepts. Tatsächlich sind viele Kompositionen von Boulez miteinander „materialverwandt", wie Robert Piencikowski herausgefunden hat. So etwa herrschen Beziehungen zwischen *Oubli signal lapidé, Marteau sans Maître* und *Cummings* ist der Dichter, zwischen Strophes und der Bühnenmusik zu *L'Orestie* zu Teilen von *Pli selon pli*, zwischen *„...explosante-fixe..."* und *Rituel*, einem Werk, zu dem seinerseits die Bühnenmusik zu *Ainsi parla Zarathoustra* in Beziehung steht, *Figures-Doubles-Prismes* greift zurück auf Teile der *Troisième Sonate, éclat/multiples* wächst aus der Urfassung von *don*, der *Dialogue de l'ombre double* aus *Domaines*, um einige Beispiele zu geben. Die einzelnen Werke sind die Außenseite eines Labyrinthes, dessen unterirdischen, oftmals verborgenen Gänge sie miteinander verbindet. Die Grenze zwischen „Werk" und „Material" wird fließend, ein Material ist ganz verschiedener Entwicklungen fähig, auch kann es auf dem Weg vom „Material" zum „Werk" unendlich viele Stufen und vor allem verschiedene Richtungen der Ausarbeitung geben. Dieser „Mobilität" im Großen, - nach außen sichtbare Seite sind die verschiedenen Fassungen vieler Werke des Komponisten - die eine unendlich große Menge von „dérivations" zuließe, entspricht im Kleinen ein Musikdenken, das sich, wie Boulez es einmal formuliert

hat, in einer Welt bewegt, die feste Objekte aus Mengen von wahrscheinlichen Objekten entwickelt. ...*„Un livre ne commence, ni ne finit."*...
Wie Mallarmé unterscheidet zwischen „déploiement", Auseinanderfalten, dem Gang vom Buch zum Album, und „reploiement", Zusammenfalten, dem umgekehrten vom Album zum Buch, so gibt es im Schaffen von Boulez auf der einen Seite die Entwicklung eines größeren Werkes durch „prolifération", Wucherung eines Ausgangsmaterials, um eine dem Komponisten liebgewordene Metapher für diesen Vorgang zu verwenden, auf der anderen die „dérivation", die Ableitung oder Abzweigung eines kleineren Werkes aus dem Kontext eines größeren, das dann sehr wohl seinerseits zu wuchern beginnen kann. Die Beziehung von *Messagesquisse, Répons* und *dérive I* läßt sich durch beide Formen der Zusammengehörigkeit beschreiben: „reploiement" im ersteren, „déploiement" im zweiten Falle.

II.

dérive I liegt eine Folge von sechs Hexachorden zugrunde, die die vertikale Anordnung von sechs durch zyklische Permutation einer Sechstonreihe gewonnenen Tonvorräten darstellt. Bei dieser Sechstonreihe handelt es sich um eine musikalische Umschrift des Namens Paul Sachers, von Boulez für *Messagesquisse* vorgenommen, einem Werk, welches er anläßlich des 70. Geburtstages Sachers komponiert hat und bei dem es sich, wie der doppeldeutige Titel andeutet, einerseits um eine Geburtstagsbotschaft handelt, andererseits um eine Skizze, die als Ausgangspunkt für spätere Werke dienen kann.
Die aus dem Namen Sacher abgeleitete Reihe lautet:

S A C H E R
es a c h e ré=d

Durch zyklische Permutation der Intervalle dieser Folge (s. Bsp. 1a) ergeben sich fünf weitere Sechstonreihen anderen Tonhöhen- aber gleichen Intervallvorrats:

I) 4+ 3- 2- 4 2+ (2-)

II) 3- 2- 4 2+ 2- (4+)

III) 2- 4 2+ 2- 4+ (3-)
usf.

Auf diese Reihen greift Boulez in *dérive I* zurück, ordnet sie in der Vertikalen an (in Hexachord V ändert er gis in a), jedem Ton innerhalb jedes der sechs Hexachorde eine fixe Oktavlage zuteilend, von der, bis auf wenige Takte, im Verlauf der Komposition nicht abgewichen wird (s. Bsp. 1b). Durch diese Verfahrensweise bekommt jedoch das Material von *Messagesquisse* einen anderen Sinn, da durch die vertikale Anordnung die verschiedenen Tonhöhenvorräte bedeutsam werden, vom den horizontal angeordneten Sechstonreihen gemeinsamen Intervallvorrat jedoch abgewichen wird.
dérive I besteht aus zwei etwa gleichlangen Teilen sowie einer Coda, die, auf äußerst subtile Weise auf den ersten zurückdeutend, das Werk abschließt (A T. 1-26, B T. 27-44 und C T. 45-54). Gegenstand der Ausarbeitung ist die Auskomponierung und klangliche Differenzierung der sechs dem Werk zugrundeliegenden Hexachorde. Die Teile A und B sind von ihrer Verlaufsform her ähnlich gestaltet, sie entfalten sich, diese Akkorde zunächst ganz einfach hinstellend, in geradezu vegetabilischem Wuchern zu immer größerer Dichte, um dann, wenn die Struktur ihren größten „Sättigungsgrad" erreicht hat, abzubrechen. Michel Foucault hätte auch über die

Musik von Boulez sprechen können, als er von der Sprache Raymond Roussels sagte, von einem einfachen Knoten ausgehend, entferne sie sich, unablässig weitere Gestalten hervorbringend, von sich selbst durch Vergrößerung der Entfernung, labyrinthisches Wachstum von ähnlichen und unterschiedlichen Gängen. In beiden Teilen des Werkes finden sich keine geprägten Gestalten, - im ersten Teil (s. Bsp. 2), darin in gewisser Weise *Rituel* ähnlich, Vorschläge, die an Länge und Ambitus immer mehr zunehmen, im zweiten (s. Bsp. 3) zunächst Einzeltöne, zum Teil mit kurzen Vorschlägen versehen, dann allmähliche Verdichtung zu linienartigen Spielfiguren, die den Klang kontinuierlich innerlich reicher bewegt erscheinen lassen -sondern die Musik verfestigt sich gerade nicht, das was Gestalt annehmen könnte, vervielfältigt sich in statu nascendi, ändert fortwährend seinen Aggregatzustand, will nichts anderes sein, als zirkulierendes asignifikantes Aufblinken in einem unablässig weiter„driftenden" Klangplasma. Das Ohr, dem sich keine festen Anhaltspunkte in dem immer dichter werdenden Stimmengewebe bieten, verliert sich in der zunehmenden Überfülle der Ereignisse und richtet so seine Aufmerksamkeit auf Momente des Erklingenden, die es in anderer Musik vielleicht als eher sekundär einzustufen gewohnt ist.
Der Vorgang der Belebung des Klanges als solcher wird zum Inhalt der Musik. Hierbei gewinnt die feinsinnige Ausnutzung der „Interferenz" der verschiedenen Eigenschaften des einzelnen Tons sowie der ihn hervorbringenden Instrumente, von Dynamik, Register, Farbe und Dauer vorrangige Bedeutung. Das Kontinuum von der Durchdringung des Einzeltons mit Bewegung durch Flatterzunge, Tremolo bzw. Triller, bis hin zur „Anreicherung" mit Klangwirkungen durch mehr oder weniger ausgedehnte Vor- und Nachschläge, Arpeggien, Spielfiguren und Melismen wird angestrebt.
In diesem Zusammenhang erscheint es nicht uninteressant, einen Blick auf die merkwürdige, scheinbar geradezu „falsche" Notierungsweise der Tondauern im ersten Teil der Komposition zu werfen. Dazu eine Vorbemerkung. Der Komponist unterscheidet in seinem theoretischen Hauptwerk *Musikdenken heute* zwischen *temps lisse*, glatter Zeit und *temps strié*, eingekerbter Zeit oder, wie er auch sagt, zwischen amorpher Zeit, in der es keinerlei Form von Pulsschlag gibt, sondern lediglich Zeitfelder von mehr oder weniger hohem Ausfüllungsgrad und eben pulsierender Zeit, in der sich die Strukturen auf einen mehr oder weniger gleichmäßigen Pulsschlag beziehen. *dérive I* beruht ausschließlich auf ersterem Typus der Zeitgestaltung, dem temps lisse. In Takt 7 der Komposition (s. Bsp. 2) sehen wir, um auf die Notierungsweise zurückzukommen, wie Notenwerte, die rein numerisch gesehen den gleichen Ort im für das ganze Stück vorgezeichneten 4/4-Takt einnehmen, nicht untereinander notiert sind, wie zu erwarten wäre. So müßten die d2 in Flöten-, Geigen- und Vibraphonstimme auf dem zweiten Viertel des Taktes oder die Viertelnoten der Geige, des Cellos und des Klaviers auf dem vierten Viertel desselben Taktes (in Bsp. 2 durch Pfeile gekennzeichnet) untereinander stehen. Die Ursache hierfür liegt in der Anweisung des Komponisten, alle Vorschlagsnoten seien durchweg *sur* le temps, also mit dem Schlag zu beginnen. Daher werden eben auch die Anfänge derselben genau übereinander notiert, was natürlich durch deren unterschiedliche Anzahl in den verschiedenen Instrumenten zu einer Verschiebung des tatsächlichen Erklingens der Zieltöne führt. Diese wird aber gerade durch die Art der Notierung in Widerspruch zu den für die Zieltöne angegebenen Dauernwerte nur approximativ wiedergegeben. Dieser Widerspruch löst sich auf, wenn man die Taktvorzeichnung als eine schlagtechnische Notationsweise versteht. Es könnte von der Fixierung eines minimalen ad libitums bei der Ausführung der Vorschlagsnoten gesprochen werden. Gerade die durch die unterschiedliche Länge der Vorschläge bewirkte winzige Unregelmäßigkeit, die Asynchronie in der Ausführung des Details bei gleichbleibendem zeitlichen Rahmen ist es, die der Komponist auf irgendeine Art schriftlich zu fixieren sucht und die durch eine auf diese Weise bei der Aufführung

erzeugte „Spannung des letzten Augenblicks“, wie er es einmal nannte, zu einer außerordentlichen Belebung des Klanges beiträgt. Es handelt sich um eine vereinfachte Form der Darstellung eines aleatorischen Moments, das schon in *Pli selon Pli*, in ganz besonderer Weise aber in *éclat* eine große Rolle spielt, und welches natürlich nur innerhalb der *temps lisse* möglich und sinnvoll ist. Hier mag der Komponist Anregungen, die er durch seine Beschäftigung mit außereuropäischer, insbesondere mit japanischer Musik empfangen hat, verarbeitet haben. In einem im Jahre 1980 im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel gehaltenen Vortrag sprach er bezüglich des der abendländischen Musikauffassung entgegengesetzten Form- und Zeitbegriffs in der japanischen Musik von *Variation vor einem fixen Hintergrund, einer winzigen Entwicklung innerhalb eines statischen Komplexes*. Die Verwandtschaft der Gesichtspunkte ist zu offensichtlich, als daß sie noch erläutert zu werden bräuchte.

III.

Schon als Neunzehnjähriger lernte Boulez außereuropäische Musik kennen und ist bis heute von ihr fasziniert. Ihr Einfluß auf den Komponisten ist bereits bemerkbar in Werken der 40er Jahre, in der *Sonatine* oder der Kantate *Le visage nuptial* etwa, gewinnt aber in seinem weiteren Schaffen immer mehr an Bedeutung. In der Entstehungszeit des Mallarmé-Portraits *Pli selon Pli* Ende der 50er bis Anfang der 60er Jahre verstärkt sich eine Tendenz, die gleichwohl schon im *Marteau sans maître* deutlich angelegt ist, hin zu, wie es Rudolf v. Ficker bezeichnet hat, primären Klangwirkungen, einer ursprünglichen „Klangmusik“. Alles horizontale Geschehen ist Konsequenz präformierter vertikaler Klangobjekte, einer Reihung lockerer Klänge, deren einer nicht notwendig auf den anderen folgen muß, die mithin nicht Resultat einer zwingenden Klangfortschreitung ist. Kompositionstechnisches Korrelat hierzu ist das von Boulez als Frequenzmultiplikation bezeichnete Verfahren. Im Zusammenhang mit Werken wie *Pli selon Pli* und *éclat/multiples* sprach der Komponist denn auch von Verlagerungen im klanglichen Plasma in verschiedene Richtungen.
Die *dérive I* wie bereits erwähnt als Material zugrundeliegenden sechs Hexachorde werden zunächst in der Abfolge von I bis VI, zwischen den sechs Instrumenten heterophon aufgefächert, exponiert, im weiteren Verlauf des Werkes jedoch von dieser Reihenfolge abweichend verwandt, so daß etwa Registerwechsel verstärkt herausgearbeitet werden können, wie er sich beispielsweise durch eine Gegenüberstellung von V und II ergäbe. In den beiden Teilen des Stücks beginnt dann sogleich eine Art „Vermischungsprozeß“. Die Töne der einzelnen Akkorde überlagern sich allmählich. Dabei handelt es sich um einen stets fortschreitenden Vorgang, der zunächst in Form von „Vorwegnahmen“ und „Echos“ zu Überschneidungen einzelner oder mehrerer Töne führt, bis es schließlich, jeweils gegen Ende der beiden Teile A und B zum simultanen Erklingen zweier Hexachorde, zu regelrechten Akkordmischungen also, kommt (Bsp. 3 zeigt diesen Fall gegen Ende von B, wo in Takt 41 eine Mischung von I und IV vorliegt). Der Ausfüllungsgrad, der sich nach dem Verhältnis von Dichte zu amorpher Zeit, *temps lisse*, bestimmt, wird auf diese Weise gerade nicht durch den Tonvorrat der einzelnen Hexachorde bestimmt, also lediglich durch die klangliche Differenzierung von Objekten konstanter Dichte durch heterophone Verteilung innerhalb der einzelnen Zeitfelder, sondern die tatsächliche vertikale Dichte des Tonsatzes ist variabel bezüglich ihres Tonhöhenvorrats.
In Takt 6 und 7 des Stücks (s. Bsp. 2) werden zunächst die Töne des Hexachords VI im Klavier eingeführt. Gleichzeitig spielen Klarinette, Violine und Cello jedoch auch noch, als „Nachhall“ gleichsam, einzelne Töne der kurz zuvor erklungenen Hexachorde IV und V (in Bsp. 2 sind die jeweils „akkordfremden“ Töne eingekreist

und ihre Zugehörigkeit zu einem der sechs Hexachorde bezeichnet). Im weiteren Verlauf der beiden Takte kommt es zu einer sukzessiven Überlagerung von VI durch III. Die Dichte von VI verringert sich in der Klavierstimme kontinuierlich von 6 über 5,4,3 und 2 auf 1, während die anderen Instrumente nach und nach Töne aus III „ins Spiel bringen". Dies geschieht anfangs nur zaghaft in der Vorschlagsfigur des Vibraphons auf der dritten Schlagzeit in Takt 6, während es dann wiederum sukzessiv in Flöte, Vibraphon, Violine und schließlich in der Klarinette zu einer regelrechten Polbildung auf d2, dem höchsten Ton von III, kommt. Endlich werden dann auf der vierten Schlagzeit von Takt 7 alle Töne von III im Klavier gespielt. Nun allerdings klingen zwei Töne aus VI als „Echo" nach.
Das, was der Komponist mit dem von ihm in *Musikdenken heute* entwickelten Begriffspaar *real* und *virtuell* für die Horizontale zu beschreiben sucht, läßt sich auf das hier kompositorisch Realisierte für die Vertikale übertragen: Objekte einer Struktur sind nach der Definition von Boulez dann virtuell, wenn diese Struktur weniger Prägnanz besitzt als andere Strukturen, in denen das Objekt gleichfalls erscheint; in der Struktur mit der stärksten Prägnanz hingegen ist dieses Objekt real. So wären die einzelnen Töne innerhalb des heterophonen Geflechts um so realer, je stärker der Hexachord, dem sie zugehören, in diesem dominiert, umgekehrt dagegen um so virtueller, je geringer seine Dominanz. Wenn es sich darum handelt, so erklärt Boulez in *Musikdenken heute*, Strukturen zum Verschwinden zu bringen, ihnen jede genaue Begrenzung zu nehmen, sie von einer Ebene auf die andere hinüberwechseln zu lassen, gewinne das Begriffspaar *real/virtuell* seine Bedeutsamkeit. Das Ergebnis solcher Verfahrensweise ist eine musikalische Struktur, die ständig oszilliert zwischen Latenz und Präsenz der sie konstituierenden Objekte.

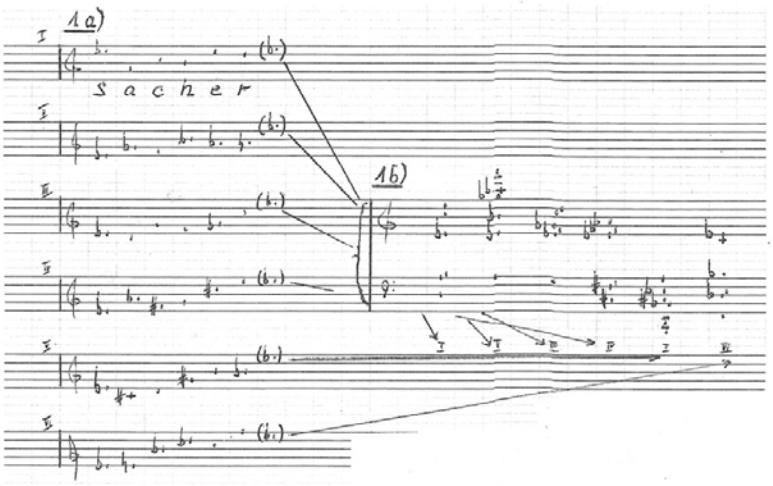
IV.

Solchen Vorstellungen wird auch die Behandlung der Instrumente dienstbar gemacht. Die Auswahl von gerade sechs Instrumenten dürfte kein Zufall sein: die Zahl sechs entspricht dem Tonhöhenmaterial bestehend aus sechs Sechstonreihen bzw. sechs Hexachorden. Mit den mit *dérive I* materialverwandten Werken, das sei nur nebenbei erwähnt, verhält es sich ähnlich: *Messagesquisse* verlangt sechs Celli und ein Solocello, Répons sechs Solisten, Kammerensemble, Tonbänder und Live-Elektronik. Holz, Streicher und die Gruppe der Kurztoninstrumente, die clavier-Gruppe, sind in *dérive I* mit je zwei Instrumenten vertreten: Flöte/Klarinette in a, Violine/Cello, Vibraphon/Klavier. Das Vibraphon hatte auf Boulez 1945 bei der Uraufführung der *Trois Petites Liturgies*, bei der er zugegen war, einen so starken Eindruck gemacht, daß er dieses Instrument seither immer wieder verwendet hat, so etwa im *Marteau sans maître*, in *Pli selon Pli* oder in *éclat/multiples*. Es stellt für ihn einen Ersatz für die von ihm so bewunderte Klangwelt der balinesischen Gamelangs dar. Das Klavier verwendet der Komponist in *dérive I* auf besondere Art und Weise als eine Art Hallraum. Ein Cluster wird für die Dauer des ganzen Stücks stumm niedergedrückt belassen, so daß die Saiten durch Resonanz mitschwingen können, ein Verfahren, das bereits in der *Troisième Sonate* und in der *Deuxième Improvisation* angewandt wird.
In der Behandlung der Instrumente ist prinzipiell Mischklang angestrebt, gelegentlich jedoch wird die individuelle Farbe eines Instruments durch das Zusammenwirken von bestimmten Eigenschaften der Struktur des Tonsatzes hervorgehoben, der immer schon von den Charakteristika der Instrumente her gedacht ist, so das Kompositions- und Instrumentationsvorgang gar nicht voneinander zu trennen sind.
In Takt 7 (Bsp. 2) ist zu beobachten, auf welche Weise die Organisation der Tonhöhenstruktur, das Überblenden des Hexachords VI durch III, wie es bereits beschrieben wurde, und die der Klangfarbe zusammenwirken. Nach erstem kurzen

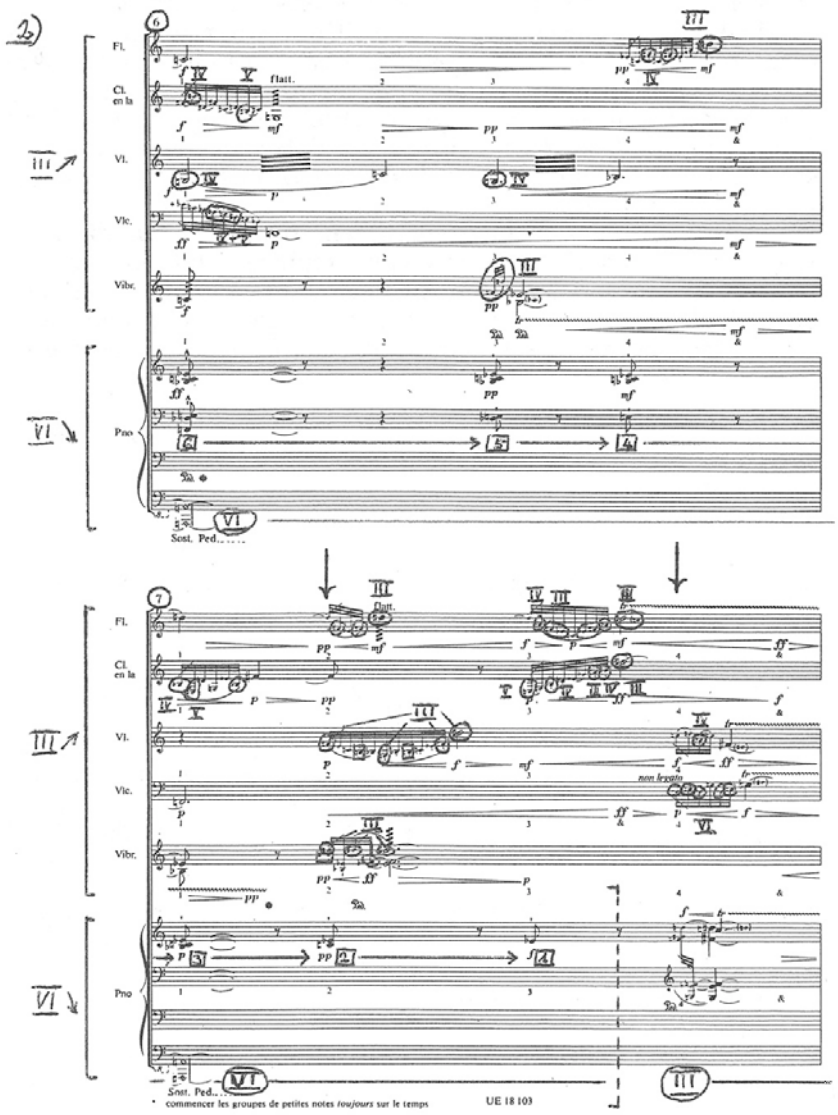
Aufblinken des höchsten Tones von III, d2, in der Vorschlagsfigur des Vibraphon auf der dritten Schlagzeit in Takt 6, wird der Ton von der Flöte als gehaltener Ton am Ende desselben Taktes im Mezzoforte in das Klanggeschehen eingeführt. Er mischt sich aber zunächst mit dem Klang von Klarinette, Geige, Cello und Vibraphon, die ebenfalls mezzoforte spielen, um zu Beginn von Takt 7 nach einem Diminuendo der anderen Instrumente leicht hervorzutreten. Dann kommt es zu einer Polarisierung auf diesem Ton durch sukzessive Unisonobildung. Simultan mit einem wiederum von der Flöte mezzoforte mit Flatterzunge gespielten d2 erklingt der Ton im Fortissimo mit Vibrato in hoher Geschwindigkeit gespielt im Vibraphon, sodaß ein stark geräuschhaltiger Mischklang entsteht. Bei einem Decrescendo des Vibraphon, einem gleichzeitigen Crescendo der Flöte setzt die Geige mit ihrem d2 im Forte ein. In der zweiten Hälfte der dritten Schlagzeit bringen die Klarinette im Fortissimo und wiederum die Flöte, trillernd, mezzoforte den Ton, getrübt durch F im Cello, dem tiefsten Ton von VI, ebenfalls im Fortissimo. Auf der vierten Schlagzeit, dem Zeitpunkt der endgültigen „Einblendung“ des lange vorbereiteten Hexachords III, zu dem nunmehr alle dessen Töne, die abgesehen von d2 bisher nur in den Vorschlägen aufgetaucht sind, als gehaltene Töne erklingen, treten zunächst Geige und Cello fortissimo bzw. forte hervor, geben dann aber durch ein gemeinsames Diminuendo Raum für einen sich zum Fortissimo steigernden Triller der Flöte auf d2, verdoppelt durch das diesen Ton im Forte ebenfalls trillernd spielende Klavier.
Der Auf- und Abbau des Geräuschgehaltes des Klanges, das mehr oder weniger starke Heraustreten individueller Farben entsprechen einer mehr oder weniger starken Trübung der Tonhöhenstruktur. Das farbliche Hervortreten der Streicher gefolgt von der Flöte gegen Ende von Takt 7 koinzidiert mit dem endgültigen Eintritt von III. Schärfe und Unschärfe der individuellen Klangfarbe wirken auf subtile Weise zusammen mit „Realität“ und „Virtualität“ der Tonhöhenstruktur, verschiedene Grade von „Lesbarkeit“ werden unendlich differenziert.
Unsere Zivilisation habe immer, so führte Boulez in seinem bereits erwähnten Basler Vortrag in Zusammenhang mit den Einflüssen außereuropäischer Musikkulturen auf sein eigenes musikalisches Denken aus, in der *expression plurivalente*, der vieldeutigen Ausdrucksweise, eine Störung der logischen und nützlichen Kommunikation gesehen. Den asiatischen und afrikanischen Kulturen hingegen sei eine *alternance entre clarté et opacité* du message, ein ständiger Wechsel zwischen ungetrübter Helligkeit und Undurchsichtigkeit der Botschaft, den auch er in seiner Musik anstrebe, vertraut, die unserem Kulturkreis lange fremd geblieben sie.
Was hören wir, was können wir hören? Bedenken wir die Lehren, die wir aus *Crise de vers* von Stéphane Mallarmé ziehen können, diesem passionierten Antirhetoriker, dem alles Eindeutige verhaßt war, und fragen wir uns ebenso, was er den Leser wissen läßt, wenn er schreibt: *Je dis: une fleur! (...)* l'absente *de tous bouquets*.

Thomas Bösche

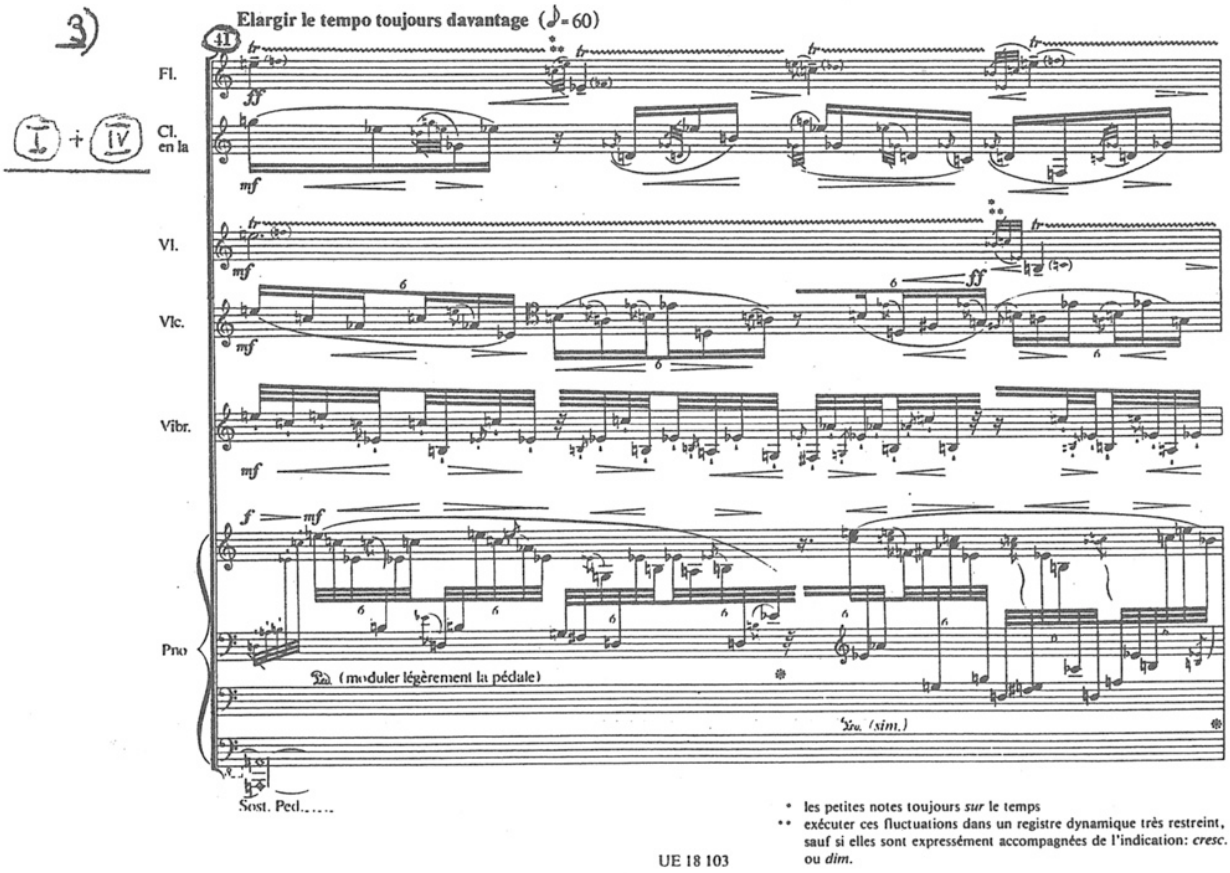
Notenbeispiel 1:



Notenbeispiel 2:



Notenbeispiel 3:



PHILIPPE HAIM: Numen

„Numen“ bedeutet Umwandlung von Energie. Die andauernde Transformation eines musikalischen Materials führt dazu, daß die Ergebnisse immer unterschiedlich sind, ohne dabei aber einander zu widersprechen. Die Folgerungen aus diesen Ergebnissen sind qualitativer und quantitativer Art. Daraus folgt eine Evolution der Materialeigenschaften sowie eine Änderung in der Anzahl seiner Konstituentien. Das rührt daher, daß ein einzelnes musikalisches Objekt diesem Prozeß mit Hilfe der verschiedenartigen Transformationen und der besonderen Eigenschaften dieser jeweiligen Evolution unterworfen wird. Vom Alten zum Neuen existiert eine ewige Bewegung, eine Variation setzt sich in einem einzigen Zustand fort. Die Idee einer unendlich unvollendeten Bewegung, das *Numen* ...

Philippe Haim

Samstag, 27.1.1990
Akademie der Künste
20.00 Uhr

ANDRE JOLIVET
Incantation

JACQUES CHARPENTIER
Suite Karnatique

ALAIN LOUVIER
Raga

ANTOINE TISNE
Vide

***

FRANÇOIS BOUSCH (UA)
Cristal

OLIVIER MESSIAEN
Fête des belles eaux

DARIUS MILHAUD
Suite

ROGER TESSIER
Hexade

BERNARD PARMEGIANI
Outremer

Jeanne Loriod (Ondes Martenot)

Samstag, 27.1.1990
Akademie der Künste
21.30 Uhr

OSKAR SALA

Fantasie - Suite in drei Sätzen (EA)

PAUL HINDEMITH

7 Triostücke

Langsames Stück und Rondo

MANFRED DURNIOK
Zeichnungen von Oswin (mit der Musik von Sala)

OSKAR SALA

Tanzstücke für Mixturtrautonium
und elektronisches Orchester

Oskar Sala (Mixturtrautonium)

OSKAR SALA: Fantasie - Suite in drei Sätzen (1988/89)
für Mixturtrautonium live

...Inzwischen gibt es ein neues „Mixturtrautonium nach Oskar Sala“, so benannt und konstruiert von 3 Professoren der Fachhochschule der Deutschen Bundespost in Berlin, Hans-Jörg Borowicz, Dietmar Rudolph und Helmut Zahn, mit ihren Schülern, und last not least, der Werkstatt der Fachhochschule. Die Professoren wurden durch die Akademie-Veranstaltung 1980 zum Besuch meines Studios angeregt und schlugen danach spontan eine moderne mikroelektronische Nachbildung meines Instruments vor. Das Ergebnis: an die Stelle der alten Röhrentechnik meines Instruments trat die Mikroelektronik mit verblüffendem Erfolg. Was in der Röhrentechnik zur subharmonischen Klangkultur nur mit einer Kunstschaltung gelang (die sogar in den USA ein Patent erhielt), gelingt in der Mikroelektronik mit geradezu „natürlicher“ Präzision, mit der Stabilität von mechanischen Klangerzeugern und tolerant anscheinend gegenüber jeder Abweichung von der subharmonischen Reihe, wobei die wählbaren Abweichungen voll in die Subharmonik integriert werden. Dieser Effekt - der z.B. aus der Moll-Akkordik der subharmonischen Reihe eine Dur-Charakteristik machen kann - war in der Röhrentechnik schon vorhanden, aber von einer Kongruenz der Röhrencharakteristiken abhängig und daher besonders diffizil einzustellen.
Das neue Instrument hat auch bewiesen, daß die Manualkonstruktion mit der 2-Saiten-Pedaltechnik vorzüglich nachkonstruiert werden kann - im einzelnen sogar austauschbar, wobei eine zunächst nicht geplante zusätzliche Übernahme des Toneinsatz-bestimmenden Flüssigkeitswiderstands vom Röhren-Mixturtrautonium noch den letzten Schliff gab.
Mit diesem Instrument ist wieder ein Live-Spiel möglich geworden. Bereits in der Uraufführung am 18.8.1988 in der Kongreßhalle im Rahmen der Werkstattreihe Berlin E 88 wurde das neue Instrument, verbunden mit anderen bekannten Elektronikwundern - Delay, Reverb, Frequenzumsetzung (ein Zusatzgerät des Röhreninstruments) - vorgeführt. Für diese Kombination wurde auch meine *Fantasie - Suite für Mixturtrautonium solo* komponiert.

Oskar Sala

PAUL HINDEMITH: Sieben Stücke für Trautonium (1930)

PAUL HINDEMITH: Langsames Stück und Rondo (1935)

Im eigenhändigen Werkverzeichnis Hindemiths finden sich drei Eintragungen, die Kompositionen für das Trautonium betreffen. Die erste, aus dem Jahre 1930:

> *Sieben Stücke (3-stimmig) für Trautonium 1930 für „Neue Musik Berlin 1930“ geschrieben; und auf Dr. Trautweins elektr. Instrumenten aufgeführt. Stimmen (Partitur von Oskar Sala hektographiert).*

Die zweite Eintragung stammt aus dem Jahre 1931:

> *Konzertstück für ein Trautonium mit Begleitung des Streichorchesters 29/30 Juni 1931. Für Münchener Rundfunktagung geschrieben. Partitur, Solostimme.*

Die dritte Eintragung dann aus dem Jahr 1935:

> *Anfang August. Langsames Stück und Rondo für Trautonium. Für Sala geschrieben. Interessante Aufgabe, da das Trautonium neuerdings vierstimmig behandelt werden kann, jedoch nur so, dass je zwei Stimmen gekoppelt werden mit den Tönen 2, 3, 4 oder 5 der Untertonreihe (oktav, Duodezime, zweite Oktav und Terz unter dieser) wodurch zwar starke*

Beschränkungen fürs Setzen, aber durch das Durcheinanderlaufen beider Kopplungsreihen (die unabhängig und verschieden voneinander laufen können) seltsame Möglichkeiten sich ergeben.

Aus späterer Zeit liegen keine weiteren Eintragungen vor.

Sonntag, 28.1.1990
Akademie der Künste
21.00 Uhr

MIA ZABELKA

DRAHTVENUSKÖRPER (UA)

Mia Zabelka (Violine, ALUARstrings, Stimme, Telephone, Sampling Keyboard, Cassetten- und Tonbandmaschinerie, Konzept, Komposition)
Gunter Schneider (Gitarre, Telephone)
Sven Åke Johansson (Schlagwerk)
Erich Mandl (Projektionen)

Elektroakustische Bearbeitung im Elektronischen Studio der TU Berlin
Thomas Seelig, Golo Föllmer (Tontechnik)

MIA ZABELKA: Drahtvenuskörper (1989)

ein Hörwerk für Violine, Gitarre, ALUARstrings, Schlagwerk, Telephone, Anrufbeantworter, Bildraum-Prozesse, Elektronik, Sprach- und Tonspur nach einem Textszenario von Friederike Mayröcker und Mia Zabelka.
Peter Fitz, Charlotte Kerr, Friederike Mayröcker (Tonbandstimmen)
In dem Textszenario von Friederike Mayröcker und Mia Zabelka finden sich Songs von Erich Mandl und Textstellen von Walter Abish, Konrad Bayer, Jorge Luis Borges, Douglas Davis, Claes Oldenburg, Platon und Wolf Vostell.

EIN FERNES ATEMHOLEN

Julian Schönfeld im Gespräch mit Mia Zabelka und Erich Mandl

Julian Schönfeld: *DRAHTVENUSKÖRPER* ist eine Performance über Nähe und Ferne, über die technologische Überwindung von Distanz; und Sie legen dieser Performance die Story von der Überwindung der Distanzen durch einen Telephonanrufbeantworter zugrunde. Warum gerade ein Telephonanrufbeantworter?

M.Z.: Weil das Telephon die technologische Verbindung zwischen Ohr und Mund ist. Somit wird der Telephon-Automat zum magischen Mittelpunkt eines Gespräches zwischen zwei Personen.

E.M.: ...dadurch konnten wir zusammen mit Nähe und Ferne den Aspekt der Erotik aktualisieren.

M.Z.: Erotik ist für mich jener Aspekt, der Polarisierungen schafft, Erotik ist jene Kraft, die Verhältnisse der Anziehung oder des Abstoßens zwischen den Dingen schafft. Das Stück zeigt unsere Auseinandersetzung mit Sexualität und Existenz.

E.M.: Erotik also als eine Art Magnetismus.

M.Z.: Ja, aber eine Art menschlicher Magnetismus. Ein Magnetismus, der sich im menschlichen Körper ereignet; ein neurochemischer Magnetismus, der mit Gefühlen, Empfindungen, Wahrnehmungen und Erfahrungen einhergeht.

J.S.: Sexus und Eros sind also wesentliche Themen in *DRAHTVENUSKÖRPER*...

M.Z.: Wir behandeln sie im Rahmen der Metapher des Schattens und des Doppelgängers.

J.S.: Das Schattenthema hat eine sehr weit zurückreichende Geschichte. Sie haben ein Zitat aus Platons *Staat* gewählt? Warum gerade Platon?

E.M.: Wir haben zu diesem Zitat einen Songtext gemacht. Auch der gesprochene Text von Friederike Mayröcker dreht sich eigentlich ständig um dieses Thema: die Frage nach der spezifischen Phänomenologie des Menschen. Eines zu sich selbst „ich" sagenden Wesens, dessen sprachliche Beschreibungen seiner selbst sich niemals mit seinen Empfindungen decken. In einem Akt ständiger Irritation.

M.Z.: Die Personen / Figuren hinter den Telephontexten haben wir in Frau-Mann polarisiert und wir haben die Aufenthaltsorte ihrer Körper soweit auseinandergebracht, daß sie nur über den Telephonautomaten miteinander zu kommunizieren vermögen. Die Konsequenz: Ihre Körper werden im Akt des

Telephonierens sogleich Bestandteile dieses Telephonautomaten. Die Wahrnehmung wird also eine Art Telephon-Automaten-Wahrnehmung: Eine Zunge für ein Ohr oder ein Ohr für eine Zunge. Das Telephon ist ja ein Automat, der während des Telephonierens den Rest des Körpers zum Verschwinden bringt.

J.S.: Der Mensch lebt in Symbiose mit seinen Artefakten.

E.M.: Der Mensch und seine Artefakte bilden eine Einheit. Wir haben diese Konsequenz auch in unser Stück einzubringen versucht. *DRAHTVENUSKÖRPER* ist keine Performance im herkömmlichen Sinne...

M.Z.: Ebenso ist *DRAHTVENUSKÖRPER* kein Theaterstück, keine Oper...

E.M.: ...und kein Hörspiel...Am ehesten würde ich es Hörwerk nennen oder Körperwerk.

M.Z.: Ja, weil wir davon ausgehen, daß Geschichten sich von selber erzählen.

E.M.: Geschichten können nicht warten.

M.Z.: Der Sinn macht die Geschichten. Was Sinn macht, ist eine Frage der Interpunktion.

E.M.: Über die Interpunktion formt der Sinn das Material. Stories arbeiten ja nicht mit unberührtem, jungfräulichem Material, sondern mit kulturellen Einheiten.

J.S.: Also mit semantisch vorgeformtem Material. Das heißt: Die Kultur oder der kulturelle Hintergrund haben über die Sprache Wahrnehmungen bereits festgelegt und die Erfahrung in gewisser Weise bereits kanalisiert oder codiert.

E.M.: Ja sicher. Und so schafft der Sinn Identität. Und dasselbe spielt sich in Erzähleinheiten ab. Wir haben nun versucht, solche Abläufe aufzubrechen und zu stören oder wenigstens zu irritieren. Aber wir wollten keine durchgehende Geschichte haben.

M.Z.: Die Songtexte sind mehr oder weniger Gebete.

E.M.: Medien-Gebete.

M.Z.: Eigentlich Telephon-Gebete. Ich wollte von Anfang an eine durch das Stück hindurchreichende Telephon-Automaten-Situation und diese ad absurdum führen. Ein Wandern durch ein Motiv. So habe ich der Frau einen Telephonanrufbeantworter gegeben.

E.M.: Das ist, am Rande erwähnt, eine autobiographische Schleife im Stück und macht Mia in gewisser Weise zur Hauptfigur des Stückes. Es entspricht ihrer Situation im realen Leben. Der automatische Anrufbeantworter verhindert das sofortige Zustandekommen von Gesprächen.

J.S.: Weil er die direkte Verbindung unterbricht...

M.Z.: Er verzögert die Verbindung. Er unterbricht sie keineswegs. Er zeichnet sie auf, er speichert sie. Um sie zum geeigneten Zeitpunkt zu wiederholen.

J.S.: Sie haben einen poetischen Titel gewählt. Welchen Bezug hat er zu dem Stück?

M.Z.: Ich arbeite oft vom Titel her, d.h. am Anfang eines Stückes schwebt mir ein Titel vor, und dieser Titel strahlt dann etwas aus auf mich, eine gewisse Magie oder so etwas, andererseits möchte ich auch, daß der Titel den Hörer anzieht oder anregt, auch irgendwie alles - Assoziationen usw. - offen läßt.

J.S.: Welche Affinität haben Sie zu Friederike Mayröcker?

M.Z.: Da wäre zunächst einmal unsere gemeinsame Affinität zur bildenden Kunst zu nennen. Dann die Art von Selbstverständlichkeit, mit der ihre Texte geschrieben sind. Diese Schreibhaltung des „Immer weiter Schreibens". So war es für mich möglich, einzelne Teile aus ihren Arbeiten, wie ein Puzzle, neu zusammenzusetzen, zu komponieren. Wenn ich ihre Texte lese, entdecke ich viele Parallelen und höre sofort Musik. Sie regen mich also an, sicherlich spielt auch eine gewisse Magie, Sprachmagie mit. Die Texte ziehen mich in ihren Bann.

J.S.: Kann man bei Ihrer Musik und Ihrem Text von Collage sprechen?

E.M.: Wir glauben nicht an das Collageprinzip. Wir treffen keine Auswahl, sondern wir inszenieren Material. Und Inszenieren heißt Codieren heißt Versprachlichen. Das Material bleibt was es ist, behält seine Identität, wird aber mit einem anderen Schlüssel gebildet.

M.Z.: Kunst-Machen ist wie Sprechen oder Atmen. Atmen geht automatisch. Auch wenn man spricht, sucht man nicht nach Worten, sondern die Worte fliegen einem zu. Die Collage versucht zu beweisen, daß es Dinge gibt. Wir müssen diesen Beweis nicht erbringen. Die Dinge verschwinden trotzdem nicht. Die Kunst ist wie Luft, weil sie uns zur Heimat wird. Wir leben in ihr, wir bewegen und in ihr, wir arbeiten in ihr.

E.M.: Wir leben heute in einer Zeit des Speicherns, das hat uns der Computer gelehrt. Speichermedien machen uns alles Vergangene gegenwärtig. Der Reichtum ist entweder nutzbar oder verloren. Was nicht gespeichert ist, ist verloren und läßt sich eben nicht computieren.

M.Z.: In der Musik heißt das Sampling. Wir sind heute in der Lage, auf synthetischem Wege jede Art von Klang nicht nur zu speichern, sondern auch zu erzeugen. Töne, Geräusche, Klänge sind durch Computer im Grunde genommen entmystifiziert worden, sie sind eigentlich nichts besonderes mehr und ein bißchen beliebig. Dennoch denke ich, daß es in der Komposition noch eine Meisterschaft gibt.

E.M.: Eine Meisterschaft des Collagierens!?

M.Z.: Das Zusammenfügen, eben Komponieren von /zu Musikstücken.

J.S.: Wobei Sie aber, soviel ich weiß, wenig Wert auf den Werkcharakter legen?

M.Z.: Was ich tue, ist ein *work in progress*. Mein Komponieren schreitet fort in der Zeit und erweitert sich/mich in seiner/meiner Bedeutung. Ich glaube nicht an musikalische Ideen und Effekte. Es geht mir in meinen Arbeiten um die Suche nach dem Kern der Töne. Das ist ein langer Prozeß. Ich empfinde mich als eine Art Musikblock, aus dem ich Stück für Stück etwas herausschneide.

E.M.: Das nenne ich Reichtum. Reichtum wirkt aus sich selber fort, der Sinn vermehrt sich von selbst. Bedeutung gewinnt an Bedeutung. Was Du machst, Mia, würde ich

Non-Mythos nennen, denn der Mythos, das Gegenteil von Bedeutung, dient Dir seinerseits selber als Versatzstück, aber Deine Musik baut nicht auf ihm auf. Viele Künstler haben das heute begriffen. Für die Kunst heute ganz allgemein trifft das aber sicher nicht selbstverständlich zu. Viele Kunstwerke bauen geradezu auf Kunstmythen, sie sind eine Art Zeitbombe. Aber ich möchte hier nicht polemisieren. Mit Kunstmythen meine ich z.B. Genie, Ewigkeitsanspruch etc.

M.Z.: Ich glaube, meine Arbeiten kommen aus einer neuen Art von Selbstverständnis. Non-mythische Kunst ist ganz bei sich selber, weil sie nicht mit Bedeutungen überfrachtet ist, mit welchen sie nichts zu tun hat.

J.S.: Ist Ihre Musik hauptsächlich Ausdruck von Gefühlen?

M.Z.: Ich denke nicht über Gefühle. Meine Musik ist ein Resultat von Spannungen. Die Welt ist schließlich auch ein Resultat von Spannungen. Es gibt Schönheit und Häßlichkeit, Liebe und Tod usw. aber kein Gleichgewicht. Es gab nur wenige Momente in meinem Leben, in denen die ganze Welt in einem perfekten Gleichgewicht schien. Die Gefühle, die Leidenschaften geben meiner Musik Kraft; wenn es einen Platz für die Macht und Kraft auf dieser Welt gibt, dann ist es in der Kunst. Das Aufregende an der Musik ist, daß man mit ihr Dinge sagen kann, die man nicht artikulieren kann. Könnte ich artikulieren, warum ich ein Musikstück schreibe oder was es bedeutet, dann gäbe es keinen Grund dieses Stück zu schreiben. Wenn ich darüber sprechen will, was mir durch den Kopf geht, wenn ich sagen will, was ich wirklich fühle, dann mache ich Musik.

J.S.: Mia Zabelka, Sie haben in Wien an der Musikhochschule studiert. Wien hat eine große musikalische Neutönertradition, sagen wir einmal von Schönberg bis zur Lärmmusik des Aktionismus. Konnten Sie dieser Tradition etwas abgewinnen? Wo liegen Ihre Wurzeln, was hat sie beeinflußt, was beeinflußt sie immer noch? Oder gibt es keine Einflüsse?

M.Z.: Ich arbeite nicht nach strengen theoretischen Regeln, davon will ich immer mehr wegkommen. Mich interessiert immer mehr das Intuitive in der Musik, und genau das braucht die Musik heutzutage. Das war auch das Problem mit der Zwölftonmusik, der ganzen Schule von Schönberg. Die Ansicht, daß Musik auf einer theoretischen Grundlage basieren muß, kann sehr gefährlich werden, denn daraus kann ein einfacher Weg werden, Musik zu schreiben. Und diese Art von Musik interessiert mich nicht. Mich fasziniert der Gedanke, daß es etwas Magisches in der Musik gibt. Ich weiß nicht, was es wirklich ist. Ich weiß nur, daß es diese Magie gibt. Was die Wiener Musiktradition betrifft, fehlt mir der Sinn für Nostalgie. In der letzten Zeit habe ich mit einigen interessanten Musikern zusammengearbeitet, Fred Frith, Phil Minton, David Moss, Fernando Grillo, um nur einige zu nennen, und mein Blick ist ganz in die Zukunft gerichtet... Dennoch ist es mir klar, daß jeder Mensch seine Geschichte mit sich herumträgt. Und das ist auch gut so. Ebenso hat jeder Ton, jedes Wort, jede Geste Geschichte. Dieser Geschichte nachzuspüren und gleichzeitig ins Neue, Experimentelle, Ungewisse voranzuschreiten ist meine Absicht.

MUSS GOYA MEHR ECHAUFFIEREN...

Ich rufe dich, noch im Bett liegend, am Morgen an, „muß Goya mehr echauffieren...“

So this is my bodywork (don't stop)
(don't disturb) this is my body
and it says *folternd, waschbares Parkett...*
Auf der Straße ein Schatten, Wappentier, Neumond...
Mein Uhrglas ist aufgewacht...
Niemand nichts...

This is my brainwork (don't disturb)
(don't stop) So this is my brain
It works: *und keine Zwecke*
Neumond (please do not disturb)
Wappentier (don't try to touch it)
Mein Uhrglas ist aufgewacht (can't hold out)

Vom Meeresrauschen fast überdeckt, später wah(r)nhaft, ich habe es selbst gesehen: mit geschlossenen Augen, den Kopf zum Buch in seiner Hand Goya Goya Goya Goya Goya Goya Goya Goya...
es geschieht ja mancherlei...
Goya memorierend
dem Hundekomplex ausgesetzt wie jeden Morgen
and I call you up in the morning *muß Goya mehr echauffieren...*

muß Goya mehr echauffieren
muß Goya mehr echauffieren
muß Goya mehr echauffieren
muß Goya mehr echauffieren
muß Goya mehr echauffieren
muß Goya mehr echauffieren
muß Goya mehr echauffieren
muß Goya mehr echauffieren

(*Die Zitate sind von Friederike Mayröcker*)

ZIMMERZUSTÄNDE

Immer wenn ich dich
von der einen Hemisphäre der Erde aus anrufe, ist
es da, wo ich mich befinde,
Nacht und bei dir Tag oder umgekehrt.
Ich hatte letzte Nacht
einen seltsamen Traum - ich habe geträumt,
da wären nur wir beide auf der Erde.
Und du warst schwarz und ich weiß.
Es gab eine Menge
Tiere um uns herum, aber es gab keine Menschen.
In meinem Traum waren auch wir beide keine Menschen - aber wir waren die einzigen Exemplare einer Spezies...
...nicht Mensch und
nicht Tier, du
warst vollkommen schwarz und
ich vollkommen weiß.
Seltsamerweise waren alle Städte, all
die riesigen Städte mit ihren von Kabeln durchzogenen
Organen da. Telephonverbindungen

unter der Erde durchzogen die Städte, die Metropolen der Erde wie Adern unter der Haut.
Und die Gespräche waren alle aus
Fleisch und Blut und
fanden nur statt zwischen
dir und mir.
Deine Zunge war stets an meinem Ohr dein
Ohr war stets an
meiner Zunge...
...und eigentlich redeten wir gar nicht...
...ich glaube, wir schliefen miteinander...
In meinem Traum waren wir eine Art Telephonspezies.
Dein Körper war schwarz, ein
schwarzer Telephonkörper, der
alle Orte der Erde miteinander
verband - so waren wir einander
immer nahe.

SUCHE NACH DER FREQUENZ. KINDERBESUCH.

Ich bin im Kino gewesen.
Ich erzähle dir die Geschichte - ein SF Film.
Er handelt von einer Spirale, die die Zeit darstellt.
Der Held des Films erinnert sich.
Wir sehen den Helden nicht - wir sehen nur Bilder, die ein
fiktiver Kameramann ihm zukommen läßt.
In welcher Zeit dieser Film spielt - ich weiß es wirklich nicht. Vielleicht nach der Apokalypse...?
Ein Malstrom der Bilder, voller Schrecken und voller Poesie. Ein Mann spricht über sein Leben.
Er resümiert zu fremden Bildern, die durch das, was der Mann sagt, zu seinem Leben geworden sind.
Er spricht von japanischen Metropolen, von langen Metrofahrten, Kriegsschauplätzen, endlosen Gebeten, dem Glauben an beseelte Dinge, über elektrische Bilder, über Zelluloid und lange Kamerareisen...
...Ich erinnere mich an kleine Kärtchen, an ein Spiel, das die Menschen draußen im Raum betreiben. Memory - erinnere dich. Welches war dein Lieblingsspiel?
Welches wird dein liebstes Vergnügen gewesen sein?
An welche Freuden wirst du dich einmal am liebsten erinnert haben?

VERBLUTUNG. FIEBERWAHN. KERKER.

Van Gogh, der
sich ein Ohr abschneidet.
Das Telephon ist ein scharfes Messer und
dieser Raum eine Axt.
Von den Wänden fließt
Blut und mein Körper ist
ein Kerker.
Der Raum gießt meine Zunge in Beton,
hier zu sitzen, zu warten
auf dich, auf deine Zunge, dein Ohr bedeutet
Krieg.
Schmerz. Blut. Finsternis.
Meine Augen sind ohne Bilder.
Alles ist nur noch Erinnerung.

Songtexte DRAHTVENUSKÖRPER: Erich Mandl

ES IST SO EIN FEUERRAD
(Versuch einer) Inhaltsangabe

In dem Hörwerk *DRAHTVENUSKÖRPER* bildet ein Telephonanrufbeantworter die einzige Kontaktmöglichkeit zwischen zwei Personen. Der Apparat wird zum magischen Mittelpunkt einer erotischen Beziehung, zum Medium zur Sicherung von Erinnerung und körperlichem Begehren.
Die Frau berichtet von Stationen einer Reise.
Der Mann ist ein Großstadteremit und schildert seine Zimmerzustände.
Das Gespräch über den Anrufbeantworter wird zur geheimen Abmachung zwischen den beiden Personen, zu einem Ritual. Sie sprechen über Liebe. Sie erkennen, daß nur diese ermöglicht, Distanzen zu überwinden und identische Zeit zu teilen; daß Lust verächtlich wäre, wenn es nicht ein überwältigendes Überschreiten gäbe. Doch während sie darüber sprechen, löscht sich ihr Begehren gegenseitig aus.
Ihre Liebe ist eine Ohr-Mund-Beziehung, abgetrennt von ihren Körpern. Sie wird zum Stellungskrieg, zu einem Spiel der Gedanken.

Das Hörwerk besteht aus vier Teilen:

GLUT
andante non troppo
Fremde Stadt Elektr. Körper Asphaltbilder Schreigebet

ANGST
mysterioso / violento
Wartehalle Verblutung Schlafwagen Fieberwahn

SUCHT
lento / fantasia
Radio Blindheit Zimmerechos Herzfrequenz

FEUER
allegro con fuoco
Hochspannungsdrähte Elektr. Schläge Leitungsrauschen Schnittwunde

KLANGLANDSCHAFTEN. PHOTOGRAPHIEREN.
Zur Musik

Die Grundlage von *DRAHTVENUSKÖRPER* bilden Tonaufnahmen, die in verschiedenen Städten der Welt, in der Wüste und in einem Zimmer gemacht wurden. Cinéma Vérité.
Die wirklichen Stimmen, die wirklichen Geräusche. Aber sie werden der Realität des Alltags entrissen. Mit der Cassettenmaschinerie werden die Geräusche vermischt; sie schieben sich in-und übereinander. Der Zugriff zu den Geräuschen ist zunächst direkt und emotional. Anschließend entwickeln sich abstraktere Zugänge. Stimmen werden photographiert. Die Texte überlagern sich, es entstehen plastische Klanggebilde.

Darüber hinaus werden sogenannte Objets Trouvés einbezogen, die auf Schallplatte oder Tonband eingespielt werden und die „realen" Geräusche und Klänge kommentieren. Diese sind schon fertige Musikstücke meist trivialer Natur, auf die die Musiker reagieren können. Es handelt sich um Musik aus Filmen, Fernsehen etc...
Durch die Verrücktheit der Assoziationen tragen sie außerdem zu einer gewissen Nichtlogik im Ablauf bei, die durchaus beabsichtigt ist. Der Zuhörer wird in das „reale"

Geschehen, die Handlungen eingeführt, gleichzeitig sollen aber auch vielfältige Eindrücke und sehr persönliche Visionen entstehen können.

Die Klänge der Musiker überzeichnen die Stadtgeräusche, O-Tonaufnahmen und Stimmen. Es verhält sich mit der Musik wie mit einem Bild von z.B. Rainer oder Rauschenberg. Man sieht ein Foto, eine akustische Momentaufnahme der Geräusche, welche durch Zustriche, Verdeckungen und Überzeichnungen zurechtgerückt, ergänzt und vielleicht sogar auf eine tragfähigere Ebene transportiert wird. Es geht nicht um ein Zerstören oder Auslöschen, sondern um ein Anstoßnehmen, Fortsetzen; Konturen werden verstärkt und überzogen. Das von den Musikern zu den Geräuschen hinzugefügte stimmt entweder mit dem überdeckten überein oder löst sich von ihm. Die Konturen haben befreienden Lauf, setzen Akzente. Die Musikpartitur gleicht einem Spieleplan oder einem Drehbuch. Sie enthält Angaben über die Beschaffenheit der Strukturen, in Form eines Regelsystems, welches die Improvisation der Musiker in ganz bestimmte Richtungen lenken soll. Jeder Spieler hat ein ganz bestimmtes, zuvor festgelegtes Klangmaterial zur Verfügung, aus welchem er spontan wählen kann. Ein Zeitplan bestimmt die Einsätze, die Länge, die Dichte, die Reihenfolge der Klangereignisse und Klangkombinationen. Hierzu kommt ein zweites Steuersystem von Einwürfen, die den Ablauf der Klangordnungen durchbrechen, die aber gleichzeitig in Zahl und Art der Instrumente zuvor bestimmt werden.

ACTION COMPOSING

Meine Musik ist eine archaische Kunst: mein Komponieren beginnt zunächst nicht mit einer spezifisch musikalischen Anstrengung, sondern mit Selbsterkenntnis: der zentrifugalen Struktur der Erregungen gewahr zu werden. Erst wenn diese Selbstentsetzung jeweils quasi automatisch zur tönenden Gestalt gerinnt, tritt mein Komponieren in die im engeren Sinn musikalische Phase ein. Der Vorrang des kompositorischen Aktes zwingt mich dazu, den Gedanken möglichst im Rohzustand zu belassen. Wächst die Sequenz der Gedanken in eine falsche Richtung, so schneide ich sie ab und lasse den Rest fallen. Dieser geht indes nicht verloren, sondern es gilt nur abzuwarten, bis das Gewächs einen Kontext hervorbringt, in welchem das zunächst Ausgeschiedene die ihm gemäße Stelle findet.

Zusammenhanglosigkeit ist selbst nur eine spezifische Weise des Zusammenhanges. Die Frage der Entwicklung stellt sich, wo Musik mit dem Moment ernst macht. Die permanente Erregtheit, in welcher sich Zustände auf- und abbauen, ist selbst für ruhige Aufmerksamkeit. Gerade sie tendiert zur Ruhe, zur Stille. Die Zentrifugalität ist als solche nur für ein identisches Bewußtsein. Ist dieses nicht mehr, dann ist auch kein Zentrum mehr, welches die Erregungen fliehen.

Die meditative Ruhe tilgt nicht die Mannigfaltigkeit der Erregungszustände. Vielmehr ist sie, die Negation von Erregung, selbst ein Erregungszustand unter anderen. Der Ruhezustand erreicht nie seinen Grenzwert, das absolute Nichts, sondern spiegelt in sich die Mannigfaltigkeit des Lebens. Der Ruhezustand, in dem die Zeit scheinbar aufgehoben ist, findet ein Ende in der Zeit, geht in einen anderen Erregungszustand über. Um diesem Sachverhalt gerecht zu werden, MUSS sich meine Musik als Sequenz von Erregungszuständen organisieren.

ACTION COMPOSING erzeugt Stücke ohne Werkcharakter. Somit versteht sich meine Musik als ein „work in progress“. Die Stücke existieren oft in mehreren Versionen, denn sie besitzen Elastizität. Sie leben mit mir, während ich Veränderungen durchmache. Die Stücke haben Stadien hinter sich... wie Menschen und Insekten ihre Metamorphosen.

Meine ich irgendwo festen Grund zu haben, entschließe ich mich zu einer Vorführung.
Es ist wahrscheinlich, daß alle Stücke in einer völligen Auslöschung, dem weißen Rauschen enden. Aber das ist ein weiter Weg... da ich, in die Straße und nicht in das Ziel verliebt, absolut nichts überspringen will.

In DRAHTVENUSKÖRPER gehe ich davon aus, daß die Arbeit mit den Musikern bzw. die Organisation ihrer Improvisationen (work in progress) ein wichtiger Teil des kompositorischen Prozesses ist. Ich bin mir bewußt, daß jeder der Musiker in jahrelanger Arbeit eine sehr persönliche Musiksprache entwickelt hat, die oft nicht notiert werden kann. Daher gebe ich weniger Auskunft über die Art der Klänge. Die Funktion der Partitur ist also zunächst der Entwurf von Spielfunktionen, die die Anregungen und Beiträge improvisierender Musiker steuern sollen. Dazu müssen diese Strukturen jene besonderen Eigenschaften aufweisen, die zu einer bestimmten Art von Musik führen, welche die Identität, die meiner persönlichen Vision innewohnt, besitzt.

Ich habe zunächst Klangpatterns für Soli, Duos und Trios entworfen. Ich habe „Songs" geschrieben und viel mit meiner eigenen Stimme experimentiert. In dieses Spielfeld der Musiker lasse ich nun schon vorhandene Musikstücke oder Geräusche (Straßenlärm, Metro, Bahnhofshalle, Zimmergeräusche, Flugzeug etc.) hineingeraten, die dieser Musik, die ständig an der Kippe gehalten wird, eine gewisse Festigkeit verleihen. Sie sind der Kitt labiler Verbindungen zwischen den Klangschichten. Sie bilden eine Art Gerüst, intensivieren Atmosphärisches und stellen neue Zusammenhänge her.

Für mich ist die Struktur des Geräusches interessant, z.B. Lautstärkespitzen innerhalb eines sehr kurzen Stückes von wenigen Sekunden. Ich bezeichne es entweder als kratzig, abwechslungsreich oder flach usw., und das immer auch im Hinblick darauf, wie es, wenn es den Kreislauf der Effekte durchlaufen hat und in den Kontext mit den Instrumenten gestellt wird, sich verändern kann.

Ich sehe mich als Klangkünstlerin und vergleiche meine Arbeit mehr mit jener von Filmregisseuren oder Malern denn mit Tonsetzern. Es liegt vielleicht auch daran, daß ich gern frei und unabhängig arbeiten möchte. Die Musik machen möchte, die mir selbst Spaß macht. Das heißt aber nicht, daß meine Musik nicht auch dem Publikum gefallen soll.

Mia Zabelka

DIESER GEFÄHRLICH SCHREIENDE ZUSTAND
Zum Text

Das Textszenario enthält ausgewählte Textstellen aus den Werken *Reise durch die Nacht*, *Die Abschiede*, und *Die Umarmung, nach Picasso* von Friederike Mayröcker. Diese Texte wurden von einem Schauspieler und/oder einer Schauspielerin auf Tonband gesprochen.
Die Songtexte von Erich Mandl sind eine Variation dieser Texte. Sie nehmen aber auch Bezug auf Textstellen von Walter Abish, Konrad Bayer, Jorge Luis Borges, Douglas Davis, Claes Oldenburg, Platon und Wolf Vostell.
Die Songs werden entweder live vorgetragen oder von einer „Schattentonbandstimme" gesprochen.
Die Zitate sind kanonartig oder mehrstimmig verarbeitet.
Das Textszenario ist zweisprachig (deutsch, englisch).

Ein wesentlicher musikalischer Gedanke von DRAHTVENUSKÖRPER ist, daß gesprochene und aufgenommene Stimmen gehört werden. Ich habe also Geräusche und Stimmen gesammelt. Von dem ganzen Tonbandmaterial - ich hatte Stunden aufgenommen - habe ich

nur sehr kleine Schnipsel von bestimmten Textstellen genommen. Bei der Auswahl der Texte bin ich eher intuitiv denn nach bestimmten Regeln vorgegangen. Zum Teil sind es nur Fragmente, die in einem bestimmten Rhythmus repetiert werden. Es gibt manchmal Geschichten, aber die sind zerstückelt. Es ist außerdem sehr wichtig, daß der Zuhörer versteht, was gesprochen wird. Ich habe versucht, mit dem Klang so auszugleichen, daß es klar bleibt.

Mein Gedanke ist, Ereignisse zu vertonen. In DRAHTVENUSKÖRPER vertone ich keinen Text; ich setze menschliche Wesen in Musik, indem ich zuhöre, wie sie sprechen. Man kann auch Windgeräusche vertonen, wenn man gut zuhört, oder die Geräusche eines Telephons. ich möchte diese Art von Klang und Bild im musikalischen Ensemble vereinigen. Ich habe das, was die Schauspieler gesagt haben, notiert. Ich habe alles getan, um es so zu organisieren, daß die Stimmen gleichzeitig mit den Instrumenten erklingen. Wenn man z.B. ein Auto hört, werden Worte in die Keyboard-Tastatur eingegeben. Sie werden rhythmisch eingegeben, als Musik. Sie können daher auch von den anderen Instrumenten verdoppelt werden oder von den live sprechenden Musikern.
Die Musiker reagieren nach vorgegebenen Regeln auf das Gesagte. Konturen werden verstärkt und überzogen. Das Hinzugefügte stimmt entweder mit dem Überzogenen überein oder löst sich von ihm. Manche Konturen haben befreienden Lauf, setzen Akzente, die das Wort zur „Chiffre" machen.
Es entsteht eine Topographie der Stimme.

Mia Zabelka

Beim Schreiben habe ich oft das Gefühl, als suchte ich in der Wohnung nach irgendetwas, es ist aber nicht ein Gegenstand, den ich suche, ich suche nach einem emotionalen Anstoß, und dieser emotionale Anstoß bringt dann schon, wirft sozusagen, schleudert, die ersten Worte heraus, das alles hat sehr viel mit körperlichen Dingen zu tun, ich meine auch mit erotischen Dingen. Rilke, glaube ich, hat gesagt, Schreiben sei gleichzusetzen mit Liebe, für mich sind das eigentlich Liebesakte, das Schreiben ist eine Art von Liebesakt, und bestimmte Texte sind eine Befreiung für mich, also nicht das Geringste an Anstrengung. Es gibt Texte, die ich nicht ein einziges Mal überarbeiten mußte, sondern die dann einfach da waren, die sind eigentlich fast von selber aufs Papier gekommen - also das ist eine sehr glückliche Phase -ich habe aber Notizbücher, in die ich schreibe, z.B. während des Gehens auf der Straße, oder zuhause, wenn ich rasch etwas festhalten will, und neben mir auf dem Bett in der Nacht, damit ich sofort aufschreiben kann, wenn ich verbal träume, diese Verbalträume, so am Rande des Einschlafens oder Erwachens sind sehr ergiebig, deuten auf geheimnisvolle Quellen, die dem Tagesbewußtsein nicht zugänglich erscheinen, ich wundere mich oft am Morgen, was da alles aufgeschrieben steht...
Ich sammle auch alles, was ich aus Büchern exzerpiere. Das Exzerpieren ist sehr wichtig für meine Arbeit. Denn während des Exzerpierens fallen mir immer so schöne Sachen ein - es ist eine Art Parallelprozeß, ich exzerpiere etwas, ich höre dann in meinem Kopf etwas ähnliches, etwas Anklingendes, also ich werde sozusagen vom Akustischen her befruchtet, wenn ich lese, es ist beinahe wie ein Verlesen, sich Verlesen, ich höre etwas, schreibe, um es vom Exzerpierten später als meinen eigenen Einfall wiedererkennen zu können, ein großes „F" dahinter, und so geht das alles völlig chaotisch - während ich z.B. die „Reise durch die Nacht" geschrieben habe, habe ich ziemlich viel von Goya gelesen, angeschaut, usw., gerade seine Bilder gehen einem ja durch und durch.
Ich bin eigentlich ein Augenmensch und erfasse alles nur durch die Augen, vieles entsteht bei mir durch optische Erfahrungen im Alltagsleben, was ich sehe, was mir auffällt, kann ich augenblicklich verwandeln in eine Metapher, und darum ist es wahrscheinlich manchmal so schwierig, meine Metaphern aufzulösen, ich selbst kann das oft kaum, weil ich im Nachhinein oft nicht mehr rekonstruieren kann, aus welcher Alltagssituation, aus welchem Alltagslebens-Bild es sich mir verwandelt hat.
Das nächste wäre die Affinität zur bildenden Kunst überhaupt, besonders zu Magie enthaltender

Malerei. Es ist so schwer zu sagen, was mich so reizt an der Malerei, oft sind es die unscheinbarsten Dinge an bestimmten Bildern von bestimmten Malern, die mich so in ihren Bann ziehen, ich kann es nicht beschreiben, was es ist, was dann in mir solche Schreib-Parallelen hervorruft, sicherlich spielt eine gewisse Magie, also Bildmagie mit, es ist Verschiedenartigstes, es ist eben nicht der Kanon...
Auch Musik und Geräusche spielen eine wichtige Rolle für mich. Meist höre ich zu Beginn der Arbeit Musik, manchmal nur als Anstoß, Anreiz, als Versuch, irgendwie unterzutauchen.
Ich liebe auch den Stadtlärm, das Vorbeifließen des Straßenverkehrs, es ist eine Art anonymes Geräusch. Nur der individuelle Lärm stört mich, wenn ich in der warmen Jahreszeit die Fenster offen habe, höre ich natürlich auch Stimmen von der Straße herauf, oder ich höre Tritte, was mich sehr stört...
Was mich aber am meisten beeindruckt, sind die verschiedenartigsten Vogelstimmen, die ich leider nicht auseinanderhalten kann, es ist manchmal wirklich ein Konzert...
Mit der jeweiligen Musik ändert sich vermutlich auch irgendetwas an meiner Schreibhaltung, eine gewisse Art von Musik ruft eine gewisse Art von Schreibhaltung hervor.

Friederike Mayröcker

Frau:

ich rufe dich, noch im Bett liegend, am Morgen an, „muß Goya mehr echauffieren...“ stand auf einem Zettelchen, ich fand es unter dem Kopfkissen, auch Himmelsbild, dann bin ich eben dort aufgetaumelt, ich meine, auf ebener Strecke. Folternd, waschbares Parkett... , dem Hundekomplex ausgesetzt, wie jeden Morgen: etwas riecht oder schmeckt danach, oder wenn ich nachts Anfälle von Atemnot (Hecheln) zu unterdrücken suche... die gucken mich ja immer, große wie kleine, auf der Straße an als wäre ich tatsächlich ihresgleichen, wollte mich gern einmal näher in ihre Welt einlassen, mit ihrem Denksystem auseinandersetzen, mit ihrem Gefühlsleben beschäftigen, da dürfte es merkwürdige Parallelen geben zur eigenen Struktur, zum eigenen Standort, die würden mich vermutlich sofort assimilieren, dann wäre ich total vereinnahmt, jedenfalls für längere Zeit...
ich erkenne mich dann mit Fliegerkappe Duschmütze im Spiegel wieder, melancholisches Wappentier, Neumond... mein Uhrglasauge ist aufgewacht...auf der Straße ein Schatten: vor einem beleuchteten Schaufenster macht der Schatten dann halt, als ob er etwas betrachten, als ob er etwas mustern wolle, ich erinnere mich an jenen Abend, als ich an dem Schatten meiner Mutter vorüberfuhr, ich wollte dem Fahrer zurufen, halten Sie an! halten Sie an! aber das Wort blieb mir in der Kehle, sie ging als Schatten vorüber, sie blieb an der Auslage stehen, blickte lange hinein, aber es kam mir vor, sie wischte daran nur vorüber, sie wischte als Schemen vorüber und ich war mir nicht sicher, ob sie es gewesen sein konnte, obwohl Wintermantel Pelzkragen Schirm das hätte alles gestimmt. Niemand nichts...

Mann:

Du bist nicht wirklich bei mir, du sitzt nicht wirklich neben mir im Korbstuhl, du bist an einem anderen Ort, wahrscheinlich Zentrum, wo alles sich abspielt, wo alles zusammenströmt, wo alles erbebt, wenn ich an meinem Arbeitstisch sitze, spüre ich etwas wie ein leichtes Beben, in meinem Kopf, in meinen Füßen, ich bin nicht imstande, es wirklich zu orten, es ist ein immerwährendes Beben in mir und um mich, da stampfe ich mit dem Fuß auf, ich will es ich kann es nicht mehr ertragen, das ganze Haus bebt. Ich nehme nur deinen Schatten wahr, der sich vorwärts bewegt, der zuhört und spricht, der fragt und auf Fragen antwortet, eigentlich ganz automatisch, das ist nicht wirklich dein ICH, das sich mit dem Leben, der Welt, den Menschen auseinandersetzt, es ist vielmehr so etwas wie ein Schemen deiner selbst, das sich mit dem Leben, der Welt, den Menschen auseinandersetzt, getreu: automatisch, womöglich etwas wie artifizielle Lebensbewältigung, keiner darf sich dabei auf deine Leibhaftigkeit berufen, keiner darf mir vorhalten, du seist nicht wirklich anwesend gewesen, bei dieser Begegnung, bei diesem Gespräch...

Textauszug DRAHTVENUSKÖRPER: Friederike Mayröcker

Frau:

Pilgrimages on foot for days. Plötzliche Aufbrüche, wie mit grellen Blitzen erleuchtet, aber sie sind so rasch vorüber, daß ich sie nicht erfassen kann, ich vergehe vor Sehnsucht, der pflaumenfarbene Himmel Gewitterhimmel, die feuchten Locken an deine Schläfen gepreßt, eine Schwanenfeder auf nassem Asphalt, gestauchtes Piktogramm eines Fahrrads auf dem Gehsteigrand, in gelber Farbe aufgemalt. I often have the feeling that I pass through the people on the street, they don't make way, I don't bump into them, no one takes offense at anyone else. The truth is I don't notice anyone anymore. Aber die Welt ist immer noch schön, trotz der pausenlosen Verwüstungen und Zusammenbrüche allenthalben immer noch bunt diese unsere Welt, flaming frenzy, so that I could embrace everyone, when it is quiet in the morning I love everyone, aber ich schwanke auch zwischen Weltumarmung und schrecklicher Skepsis, das Menschheitsgewimmel als tachistisches Bild eine Gleichwertigkeit von Farbflecken, sonst nichts, observation and reflection on individual fates, and in the darkness someone I don't know teeters or strip up the street, a quick tripping, a blazing heart-staccato, vibrating bone-condition...

Mann:

I called to you, it was no actual turning back of time, but you could sense how much I dwelt outside a concept of time and place and in what an unusual condition of surrender I found myself: ich habe oftmals meine Taschenuhr aufgeklappt und die Zeit für dich abgelesen und obwohl du die Befürchtung geäußert hattest, du könntest die Abfahrt des Zuges versäumen, hatte ich einen Spaziergang in die nahen Auen eingeschlagen, was dich immer weiter vom Bahnhofsgelände ablenken sollte - endlich mit tiefen Sprüngen, wir nahmen die Stufen zum Landungssteg, wo das Fährschiff lag, ich hatte gewollt, daß du dich übersetzen ließest, du zögertest noch: wir setzten dann über, das Queren des Stromes, hattest du zu bedenken gegeben, ein empfindlicher Aufenthalt: you would possibly not catch the train...

Frau:

kurz abgestoßenes Spiel einerseits, sehr gebunden gebundenes Spiel andererseits. To continue this sequence, diese Begriffe wie unverbindliches Spiel, usw., also ich bin plötzlich ganz aus der Stimmung geraten, etwas in mir ist wieder einmal plötzlich umgekippt, umgesprungen, auf die andere Seite not really the wrong way around rather the staircase in Escher prints, what do I know, wenn ich so sitze, stundenlang so herumsitze mit dem Schreibblock auf den Knien, die besten Entwürfe, da entstehen die besten Entwürfe, auch diese Phantasien von Afrika, in Blaugrün, ich habe die ganze blaugrüne Vision, Schlangen, Lianen, das Natterngezücht, and as I wander around the boat, namely as if observing the inside of the sun, I mean I wake up, and the same time these deposits descend on me, vulkanische Lockermassen, Akkumulationen, zur Wolfsstunde, Stunde des Wolfes, so zwischen zwei und vier das Licht, die Augen geöffnet, ganz blaugrau vor Augen, daß das Herz so trübsinnig, daß die Fänge (Krallen) der Frühe, Wolfskrallen mich nicht loslassen, and behind a wall, a telephone rings, I don't understand how the sound can penetrate the walls, saturnian wandering tones, like cuckoos` laughter, die Schallplatte knistert unter dem Plattenarm, ich fiebere leicht in den Himmel, höre plötzlich schrille Töne, my frequencies, the frequencies of my own body, I say to myself...

Mann:

Wie war das mit der Farbe Gelb, wie war das mit der Zeit, wo ist sie immerzu hingekommen, wie ging das eigentlich zu wie sollte wie konnte man da noch ausruhen, auch zur Besinnung kommen, mein Wort in der Blutrinne, etwas schnellte plötzlich vom Tisch: things act on their accord! two pieces of bread came to lie on the floor, presumably having fallen from the breakfast table, incarcerated between the windows a fly buzzes ich würde sie wohl zu befreien haben, ein Mobile aus Kleiderhaken, ein ungefähres Danebenstehen, eine Zitrone liegt auf dem Tisch: a beauty! It lies there as if it wanted to prepare itself to be painted, and as my fingers clasp it I am reminded of

something, es hängt mit Goya zusammen, alles hängt im Grunde mit Goya zusammen, ich hatte lange nicht mehr daran gedacht, alles zu seiner Zeit...

Textauszug DRAHTVENUSKÖRPER: Friederike Mayröcker

IN DEN HÖHLEN IN DEN AUGENHÖHLEN
Zur Szene

Während der Performance wird auf eine überdimensional große Leinwand im Hintergrund der Bühne ein „Schachbrett mit Schattenfiguren" projiziert. Die Leinwand ist aus Draht geflochten. Die Schattenfiguren bewegen sich, ihre Bewegungen illustrieren den Text nicht, sondern repräsentieren das „Unbewußte" der beiden Personen. Sie kämpfen miteinander, lieben sich, irren auf dem Schachbrett herum. Gegen Ende werden die Distanzen zueinander immer größer, sie werden dünner und sehen blasser aus, bis sie sich ganz in Luft auflösen.
Neben den Musikern und ihren Instrumenten befinden sich auf der Bühne ein Anrufbeantworter, der zentriert im Vordergrund stehen soll, und auf der linken Seite ein Tisch mit mehreren Telephonapparaten.

Wir leben in einer Zeit, in der wir unsere Bilder errechnen, und wir wissen seit Anfang unseres Jahrhunderts, seit Eddington, von der Schattenhaftigkeit unseres Seins. Wir errechnen auch unsere Realitäten. Daher erscheint es nicht mehr möglich, das Reale dem Nichtrealen gegenüberzustellen.
Die Mathematik liefert uns heute unsere sichersten Wahrheiten, freilich völlig abstrakt, und sie liefert den Sinn nicht mit. Wir sind, so könnte man sagen, heute praktisch im Besitz der Wahrheit, der reinen mathematischen Wahrheit. Und so ist es zweckmäßiger, wenngleich auch nicht das Nonplusultra, zwischen materiell und immateriell zu unterscheiden, weil es uns weniger triviale Modelle erlaubt als die Unterscheidung wirklich versus unwirklich. Wir haben den semiotischen Raum betreten, in dem ontologische Unterscheidungen keine wesentliche Rolle spielen. Alles ist zeichenhaft. Wir leben in einem Multiversum der Zeichen. Verela sagt *Wir In-formieren die Welt; so, wie wir sie gestalten, ist sie auch.* Er legt ein Hauptgewicht seiner Philosophie auf die Phänomenologie: Wir und die Welt sind so, wie wir sie uns durch Handlung schaffen. Ich glaube, in Verelas Erkenntnistheorie fallen Handeln und Sein zusammen (eine Art Übertautologie oder sich selbst überlistende Wiederholung).
Zur Festlegung des Inszenierungsbegriffs bedarf es der Unterscheidung zwischen Beschreibung und Sein.
Wir haben es heute mit einer Polarisierung Theater der Objekte versus Theater der Zeichen, analog dazu mit einer Polarisierung materiell versus immateriell zu tun. Wir sprechen Duchamp heute die Leistung zu, den immateriellen Aspekt der Kunst entsprechend bewertet zu haben. Er machte im Verhältnis der Kunstbotschaft den Betrachter zum gleichwertigen, gleichgewichtigen Faktor der Kommunikations-beziehung. Das Bewußtsein des Empfängers ist so gewichtig wie das des Senders, also des Künstlers. Der Künstler vollzieht den schöpferischen Akt nicht allein. Der Betrachter begründet den Kontakt des Werkes mit der Außenwelt, in dem er seine tieferen Eigenschaften entziffert und deutet und dadurch seinen eigenen Beitrag zum schöpferischen Prozeß liefert. Aber wie kommen wir zur Dichotomisierung von Objekt versus Material? Objekt ist ein dualistischer Begriff und impliziert entsprechend auch alle dualistischen Aporien. Ich meine, daß Objekt-Kunst uns ins Dilemma führt, führen muß, weil sie auf Objektivität rekurriert. Und die Kunstgeschichte hat uns gezeigt, wohin der Rekurs auf Objektivität führt: Aus Kunst wird Anti-Kunst. Also letztendlich die Bestätigung der Realismusposition durch Verneinung. Auf der einen Seite hat sie das sich

selbst als Objekt setzende und zu sich selbst „Ich“ sagende Subjekt und diesem gegenüber das von diesem „Ich“ abgetrennte Objekt: Das Ding, die Sache. Objekt-Kunst ist von der Zwangsvorstellung paralysiert, es gäbe einen Raum der Objektivität. Und so insistiert sie, muß sie insistieren auf die Dinge. Sie sieht die Dinge als Diener der Objektivität.

Das Wort Matrix ist das lateinische Wort für Schoß und es verweist auf den Grundstoff, aus dem Leben gemacht ist. Die Worte Materie, Mater, Mutter und auch das Wort Material leiten sich von ihm ab. Material hat mit dem Leben, dem Grundstoff des Lebens zu tun. Wer sich Material als Parameter wählt, der beschäftigt sich immer auch mit den Aspekten des Lebens, des Lebendigen. Wer objektiviert, der schließt alles Lebendige als unwesentlich aus.
Aber sowohl Objekt als auch Material setzten einen Ursprung, eine Ur-sache voraus. Ich sehe zwischen Objekt und Material nur den Unterschied in diesem Ansatz. Beide Gegenstände setzen den Gedanken der Zurückführbarkeit voraus. Der Rekurs auf Materie führt uns nie vom Lebendigen weg. Auch der Begriff des Objekts führt uns nie vom Lebendigen weg. Objekt macht nur einen Unterschied zwischen dem Selbst und der Welt, zwischen res cogitans und res extensa. Und damit entstehen Probleme, die von diesem Ansatz her nicht mehr lösbar sind. Aus der Sicht der Cartesianischen Ansätze ist Erkenntnis eine Maschine, eine mechanistische Maschine wohlgemerkt, keine biologische Maschine, mit deren Hilfe sich Wirklichkeit errechnen läßt. Cartesianische Erkenntnistheorie beruht auf Formalismen: Wirklichkeit ist im Buch der Natur festgeschrieben und läßt sich entsprechend aus diesem herauslesen. Hier setzt der Gedanke der Objektivität entsprechend eine Wahrheit voraus. In der Kunst bedeutet Objekt Festschreibung von Wirklichkeit. Objektkunst ist, wenn auch nicht auf vordergründige Weise, normativ. Sie zwingt uns in einen ontologischen Raum und hält uns in diesem gefangen.
Material setzt keinen ontologischen Raum voraus, sondern einen lebendigen, einen phänomenologischen Raum. Der Raum des Materials ist phänomenologisch begründet.

Erich Mandl

Montag, 29.1.1990
Akademie der Künste
20.00 Uhr

JORGE PEIXINHO
Passage intérieur

ANATOL VIERU
Giusto

COSTIN MIEREANU
Ricochets

***

MESIAS MAIGUASHCA
Vorwort zu Solaris

HORACIO VAGGIONE
Thema

BERNARD CAVANNA
Goutte d'or blues

Daniel Kientzy & Barocko
Daniel Kientzy (Saxophone), Sauveur Mallia (Baßgitarre),
Claude Pavy (Gitarre), Alain Huteau (Schlagzeug, elektron. Percussion),
Antoine Hervé (Synthesizer),
Serge Delaubier (Sound)

Mit Unterstützung des Institut Français de Berlin

JORGE PEIXINHO: Passage intérieur

Passage intérieur ist als abhängig von einem ganz konkreten Wesen erdacht und ausgearbeitet worden: einem Ensemble, das quer zu seinen einzelnen Mitgliedern existiert und in einer kohärenten, personifizierten Einheit begründet liegt.
Passage intérieur will eine Passage durch die Musik sein, ein Weg ins Innere des Tons. Also dehnen und vervielfachen die elektroakustischen Verfahren die Klangquellen, formen sie um und schaffen einen imaginären Raum, ein Jenseits, wo das Gedächtnis die Hauptrolle spielt. Die offensichtliche Heterogenität des Werkes und seiner Tonsprache beruht auf den Eigenarten jedes Instrumentes, auf seiner Klangwelt, die es erzeugt und die es umgibt.
Passage intérieur ist dem Ensemble Daniel Kientzy & BAROCKO gewidmet.

Jorge Peixinho

ANATOL VIERU: Giusto (1989)

Giusto besteht aus einem Ring von rhythmischen Palindromen in zwei oder mehreren Dimensionen. Wie in den Inventionen von J. S. Bach besteht hier eine wechselseitige Beziehung zwischen dem Ganzen und vorgefertigten Teilen.
Giusto wurde für Daniel Kientzy & BAROCKO komponiert.

Anatol Vieru

COSTIN MIEREANU: Ricochets

Die Idee des Stückes wurde inspiriert durch das physikalische Phänomen, daß ein flach über die Wasseroberfläche geworfener Stein von dieser abprallt; Zusammenstöße, Spiegelndes, Spritzer verwandeln sich in eine Kette von sieben *Aufprallern*, *ricochets*, jeder angestoßen von einer der sieben Zellen, die die Einleitung bilden. Die hinkenden *aksak*-Rhythmen der ersten beiden Abschnitte, vom Rock inspiriert, leiten zur komplexeren Struktur des dritten *ricochet* über, wo vielstimmige Klänge des Bariton-Saxophons und Schlagzeugs von „klangvollen" bis zu immer „engeren" Klängen von E-Gitarre, Baßgitarre und Synthesizer überschichtet werden. Der vierte Abschnitt ist eine Art kurzer Durchgang. Die Zweistimmigkeit der Saxophone (Sopranino, Sopran) mit den Bongos und den Wood-Blocks, homorhythmisch geführt, zu einer Art Prasseln führend, ist für den fünften Abschnitt charakteristisch. Nach dem Durchgang des sechsten *ricochet*, einem Pendant des vierten, ist das Saxophon (Sopran, Alt) erneut über einem bewegten Grund zu hören, von irrationalen Werten belebt im siebenten Abschnitt, dem Höhepunkt der Reise des imaginären Steines. Schöpferischer Stein, suggestiver Stein, den die Coda mit seinen Wasserkreisen verschlingt, bis zum letzten Augenblick seines Unterganges.

Costin Miereanu

MESIAS MAIGUASHCA: Vorwort zu Solaris (1989)
für Ensemble und Tonband

> *...Der Ozean, die Quelle elektrischer, magnetischer und gravitativer Impulse, schien sich in der Sprache der Mathematik zu äußern.*
>
> *...Vielleicht waren das Daten über den jeweiligen Erregungszustand des Ozeans?...*
> *Vielleicht seine Kunstwerke?*
> Stanislaw Lem *Solaris*

1988 realisierte ich in Donaueschingen eine Computer-Installation, die zugleich Ton und Bild aus dem Mandelbrot-Algorithmus generiert. Durch die Beschäftigung mit dem Thema „Kunst aus Mathematik" stieß ich auf den Roman *Solaris* von Stanislaw Lem, wo der „Held" des Romans, ein „intelligenter Ozean", auch durch Mathematik „Kunstwerke" entstehen zu lassen scheint. Inzwischen habe ich angefangen, ein Bühnenwerk zu schreiben, wo Elemente des Romans, vor allem jene, die mit Ton, Licht und Formen zu tun haben, in etwa 10 verschiedenartige szenische Einheiten integriert werden. Das Ensemble Barocko wird die „live" Musik spielen, die Computer-Installation wird Video-Kompositionen generieren, Tänzer-Mimen werden „Anthropomorphisches" darstellen.

Vorwort ist eine Konzertversion der ersten szenischen Einheit und beschreibt den Raumflug des Protagonisten KELVIN von dem Mutterraumschiff zu dem künstlichen Trabanten des Planeten Solaris. In eine ferngesteuerte Metallkapsel eingehüllt und allein in der Unendlichkeit des Alls wird er zum Sinnbild der menschlichen Kreatur, die, ohne Sinn ihres Daseins wirklich zu begreifen, dieses trotzdem erfüllen muß.

Mesias Maiguashca

~~Jonty Harrison: CQ (1989-90)~~

~~Zwischen 1976 und 1980 schrieb ich eine Reihe von Stücken, in deren Mittelpunkt das Saxophon stand. Das erste dieser Stücke, *Q* für Sopransaxophon, Streichtrio und elektrische Orgel, befaßt sich mit den musikalischen Implikationen der Worte "cue" (die Verständigung innerhalb des Ensembles über bestimmte Ereignisse), "queue" (die Mitglieder des Ensembles waren entlang einer Diagonalen auf dem Podium angeordnet und visualisierten dadurch den für die Komposition wichtigen Aspekt der Tonhöhenhierarchie) und "Q" (der Umfang des Frequenzbandes, z.B. eines Filters). Als mich John Harle bat, eine Stück für das Myrha Saxophon Quartett zu schreiben, waren meine ersten Skizzen *SQ* (für *S*axophon *Q*uartett) überschrieben. Die Überschrift blieb - und so kam es zu der völlig irrationalen Verbindung zwischen dem Buchstaben "Q" und den Saxophonen. Wenn ich noch andere Gründe für den Titel aufführen sollte, so könnte ich darauf verweisen, daß "SQ" die Bezeichnung für ein quadrophonisches Aufnahmeverfahren für Schallplatten war, daß dieses Werk sich auch mit der Verständigung innerhalb des Ensembles beschäftigte und daß die Spieler in gerader Linie auf der Bühne plaziert waren. Als John Harle mich ein anderes Mal um ein Solostück mit Tonband bat, hatte ich keine andere Möglichkeit für dessen Titel als *EQ* - der Studio Slang für Frequenzausgleich. Wieder befaßt sich das Werk mit Verständigung (das Live-Saxophon scheint oft Ereignisse auf dem Band "auszulösen"), und zudem bilden Betrachtungen zur Frequenzbandbreite den wichtigsten strukturbildenden Faktor.~~

Zehn Jahre später haben zwei Dinge dazu geführt, daß ich dieser unwahrscheinlichen Familie ein viertes Mitglied zufügte. Der französische Saxophonist Daniel Kientzy trat an mich mit der Bitte heran (seine Interpretation von *EQ* war gerade auf Schallplatte erschienen), ein neues Stück für sein Ensemble Barocko zu komponieren. Zum zweiten brauchte ich einen Grund, den C-Lab-Notator, einen Software MIDI-Sequenzer, den ich im Jahr zuvor in Birmingham erworben hatte, zu erlernen. Dazu kam noch, daß Barocko (in der Hauptsache eine Rockband) mir ein stark rhythmisches, beinahe systematisches Stück nahelegte, und Notator genau dem entgegenzukommen schien. Der Titel *CQ* deutet mithin sowohl auf die wichtige Rolle des Saxophons als auch auf meine eigenwillige Abkürzung für das Wort "Sequenz".

CQ (1989-90) ist ein Auftrag von Daniel Kientzy und Barocko, die Arbeit wurde vom Arts Council of Great Britain unterstützt.

Jonty Harrison

Anmerkung: dieses Stück wurde nicht aufgeführt; anstelle dessen kam "Thema" von Horacio Vaggione!

Dienstag, 30.1.1990
Akademie der Künste
20.00 Uhr

TOSHIO HOSOKAWA

Sen II

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Solo I
Solo II

***

MORTON FELDMAN

Projection I

Intersection IV

CASPAR JOHANNES WALTER

Gugging

JOHN CAGE

Etudes Boréales I-IV

Michael Bach (Violoncello)

Thomas Seelig, Bernd Schönhaar, Folkmar Hein (Assistenz bei *Solo*)

TOSHIO HOSOKAWA: Sen II (1986)

„Sen“ bedeutet eine haarfeine Linie, wie wir sie aus der orientalischen Kalligraphie kennen. Dies ist das zweite Werk einer Reihe von Solostücken, die ich für bestimmte Interpreten geschrieben habe. Es war ursprünglich als Komposition für Soloflöte konzipiert. Um die Klänge zu fassen, die uns heute bewegen, ist jeder einzelne Ton hochdifferenziert, und korrespondierend dazu ergeben sich neue Spielweisen.

In dieser Musik werden Linien verschiedener Art innerhalb der Sphäre eines fünfoktavigen Klangraumes (beginnend mit dem Sub-A) gezogen, deren Grenznoten am Anfang der Komposition stehen. Die rhythmische Struktur, die auf den Verhältnissen 4:3 und 3:2 basiert, variiert das eine Mal sukzessive, das andere Mal abrupt. Die Zeitstruktur ist hinter den Klängen verborgen, sie könnte einer Klangtextur verglichen werden.

Die Komposition besteht aus vier Teilen. Teil eins gleicht einem Prozeß, bei dem Punkte allmählich zu Linien wachsen, während im zweiten Teil durch langgehaltene Flageoletts subtile Variationen innerhalb des hohen Registers entstehen. Teil drei ist eine Transformation von Kurven, die von den tiefen allmählich zu den höheren Tönen aufsteigen. Im Teil vier wird der Tonumfang spiralförmig erweitert, bis die Sphäre des Beginns von den Körperbewegungen des Interpreten, der die Quelle des Klanges ist, durchbrochen wird. Der Spieler, der zwei Bögen in der Hand hält, bringt Töne hervor, indem er die tiefste Saite mit der rechten Hand kratzt und den Abschnitt der vierten Saite unterhalb des Steges mit den beiden Bögen in der linken Hand bearbeitet. Die Musik wird immer leiser, so als ob sie in einer weit entfernten Szene begraben würde.

Die Komposition ist Tsuyoshi Tsutsumi, dem Interpreten der Uraufführung, und Michael Bach gewidmet.

Toshio Hosokawa

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Solo (1966)
für Melodieinstrument mit Rückkopplung

Ich stellte mir eine Musik vor, in der sich - wie im Leben - zu bestimmten Augenblicken Splitter oder Gestalten der Erinnerung gleichzeitig hörbar überlagern und der Solist Kommentare, Ergänzungen, Neues dazu spielen könnte: Eine Musik, bei der man spürt, daß der Spieler „laut denkt“ und man das Entstehen und Vergehen von vielschichtigen Vorgängen miterlebt. Erst dann, wenn Musik das mehrdimensionale Denken und Erleben und den Prozeß der Strukturbildung -anstelle eines Objektes - bewußt machte, wäre eine höhere Stufe des Komponierens für einen Solisten erreicht. Alles, was der Spieler denkt während der Vorbereitung und Aufführung seines SOLOS müßte klanglich wahrnehmbar werden: die Rückkopplung zwischen dem Spieler und seinem Gespielten und seinem zu Spielenden, zwischen ihm und seinem zweiten ICH und seinem dritten ICH und seinen vielen ICHs, die vorher gespielt haben und noch spielen werden. In der bisherigen Solo-Musik folgte immer eins nach dem anderen; der zeitliche Ablauf wurde als eine Linie konzipiert und gehört. Mir schwebten jedoch musikalische Räume vor, in denen man sich in alle Richtungen bewegen kann, ähnlich wie man eine mobile Skulptur betrachtet. Die Spontaneität des Spielens und das akustische „Aufspeichern“ und „Vertikalisieren“ von musikalischen Momenten müßte dieses räumliche Bewußtsein erlebbar machen.

Karlheinz Stockhausen

MORTON FELDMANN: Projection I (1950) Intersection IV (1953)

Feldmanns gerasterte Partituren von *Projection I* und *Intersection IV* (Tonhöhenbereiche hoch, mittel, tief, Obertöne, gezupfte und gestrichene Töne) notiert als „Spielregel" das, was erklingen soll. Trotzdem ergeben „zufällige" Töne ein Netz von Tonhöhen- und Tonfarbenbeziehungen: bewegte Statik.

Michael Bach

CASPAR JOHANNES WALTER: Gugging (1986)

für Cello solo

Gugging ist mein erstes Cello-Solostück. Es ist auf Anfrage von Michael Bach im Sommer 1988 in Italien entstanden und vielleicht ein Resultat meiner großen Skepsis dem Musikbetrieb gegenüber und dem Sachzwang, diesem als Komponist so ausgeliefert zu sein, daß ich nicht mehr allein für mich, sondern für andere zu fühlen angehalten werde. Dies ist eine sehr traurige Situation, über die ich mich des öfteren zu äußern versuche, wobei *Gugging* unter diesen Stücken das am wenigsten trotzig-jähzornige ist. Die äußere Ruhe ist das unglückliche Pendant zur inneren Getriebenheit.

Caspar Johannes Walter

JOHN CAGE: Etudes Boréales (1978)

(Aus einem Kommentar zu einer Schallplattenaufnahme der *Etudes Boréales* mit Frances-Marie Uitti und Michael Pugliese)

Irgendwo in den Schriften von Erik Satie las ich, ich weiß nicht mehr genau wo, die Notation von Musik sei nichts anderes als Punkte und Linien. Das wurde irgendwann im ersten Viertel dieses Jahrhunderts geschrieben. Ich las es im dritten Viertel, rund 50 Jahre danach. Ende der vierziger Jahre kam die proportionale Notation auf als Ergebnis des Musizierens unmittelbar auf Tonband. Der Raum auf dem Blatt war gleich der Zeit; daher waren die Linien, die zur Notation der Musik verwendet worden waren, unnötig. Alles, was Musik-Notation brauchte, waren Punkte: sie konnten klarmachen, welche Noten zu spielen waren; wo sie sich auf dem Blatt befanden, gab an, wann sie zu spielen waren. Ich hatte zu diesem Zeitpunkt bereits *Music for Piano 1*, *2* und *3-84* geschrieben, wo keine Linien verwendet werden; aber in der Zeit, an die ich mich erinnere, war ich im Center for Advanced Studies an der Wesleyan University in Middletown, Connecticut. Ich hatte gerade einen Auftrag von der Montreal Festival Society angenommen, ein Stück für Orchester zu schreiben. Wie gewöhnlich wußte ich nicht, was daraus werden würde, und ich saß da und überlegte mir, welche Form es annehmen würde. Ich hatte gesehen, daß die Universität ein Observatorium hatte; es lag ganz in der Nähe auf einem Hügel. Und schon war ich dorthin unterwegs. Dort angelangt, erkundigte ich mich, ob sie eine Bibliothek hätten. Sie hatten eine sehr gute. Ich sah mich darin um, ziemlich rasch. Wonach ich suchte, waren Punkte, Punkte, die in den Büchern Sterne waren und in meiner Musik Noten werden sollten. Die fotographischen Karten waren nutzlos, aber ich fand eine Anzahl anderer Karten mit vereinfachter

Darstellung, veröffentlicht in der Tschechoslowakei, die aus nichts anderem als Punkten verschiedener Größe und Farbe bestanden. Ich wählte eines dieser Bücher, entlieh es und begann mein Stück für Orchester, das den Titel des Buches bekam: *Atlas Eclipticalis*.

Im Jahre 1964 fuhr ich mit der Cunningham Dance Company rund um die Welt. Als wir nach Prag kamen, bekamen wir ein Honorar, aber man sagte uns, das erhaltene Geld habe nur in Prag Wert. Ich verwendete das, was ich bekommen hatte, um Bücher über Pilze und Bücher mit Sternkarten zu kaufen. *Atlas Eclipticalis* stellt den großen Kreis um die Sonne dar, *Atlas Australis* den südlichen Sternhimmel, *Borealis* den nördlichen. Die besitze ich, und auch andere.

In den letzten 20 Jahren habe ich diese Bücher dazu benutzt, eine Menge Musik zu schreiben; nicht alle meine Musik, aber einen ganzen Teil davon. Die letzte (1978) sind die *Etudes Boréales I-IV* für Cello solo und für Klavier solo.

Zwar gibt es keine Partitur für die beiden Soli der *Etudes Boréales*, aber sie passen zusammen dadurch, daß sie im gleichen Zeitraum zu spielen sind. Ihre Beziehung ist wie die von Musik und Tanz auf der Bühne von Merce Cunningham.

Was diese Etüden von den *Etudes Australes* für Klavier solo unterscheidet, sind die Geräusche, die Verwendung von Schlagwerkzeugen und die Verwendung allgemeiner Kategorien statt spezifischer Bestimmungen in der Notation. Dynamikangaben stehen in den *Etudes Boréales*, nicht in den *Etudes Australes*. Die Türen, die sich in unerkundetes Gebiet öffnen, und natürlich auch das zu erkundende Gebiet selbst sind in beiden Stückgruppen unterschiedlich.

Und die Cello-Soli unterscheiden sich von den *Freeman Etudes* für Solovioline (begonnen mehrere Jahre vor [Anmerkung der Redaktion: Cage schrieb dies 1984] den *Etudes Boréales* und noch nicht beendet). Die *Freeman Etudes* sind ständig im ganzen Umfang des Instrumentes geschrieben, während der Umfang, in dem die *Etudes Boréales* geschrieben sind, dauernd wechselt. Manchmal ist er eng, manchmal sehr weit; niemals ist er total, obwohl er es hätte sein können. Diese Stücke wie praktisch mein gesamtes Werk seit Ende der vierziger, Anfang der fünfziger Jahre sind unintentional. Sie wurden geschrieben, indem ich meine Verantwortlichkeit vom Treffen einer Wahl auf das Stellen von Fragen verlegte. Die Fragen wurden beantwortet mit Hilfe von *I-Ching*-Zufallsoperationen. Im Anschluß an meine Studien bei Daisetz T. Suzuki in der Philosophie des Zen-Buddhismus habe ich in meinem gesamten Werk, ob literarisch, graphisch oder musikalisch, *I-Ching*-Zufallsoperationen angewandt, um meinen Geist (das Ego) von seinen Vorlieben und Abneigungen zu befreien, darauf vertrauend, daß diese Verwendung vergleichbar war mit dem Sitzen mit untergeschlagenen Beinen, und in Übereinstimmung mit der Lehre, daß es bei Zen darauf ankommt, den kleinen Geist nicht vom Großen Geist abzuschneiden, sondern den Großen Geist durch ihn strömen zu lassen.

(Übertragung ins Deutsche: Robert Schnorr)

Mittwoch, 31.1.1990
Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche
20.00 Uhr

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Aus den sieben Tagen
- Treffpunkt

Spiral

Für kommende Zeiten
- Wellen

In Freundschaft

Für kommende Zeiten
- Zugvogel

Ensemble für Intuitive Musik Weimar
Mario Peter (Klarinette, Baßklarinette)
Matthias von Hintzenstern (Violoncello, Live-Elektronik)
Hans Tutschku (Synthesizer)
Michael von Hintzenstern (Klavier, Live-Elektronik, Orgel)

Michael Svoboda (Posaune)

Ich will keine spiritistische Sitzung - ich will Musik!

Als in jenem berühmten Konzert vom 21. Juli 1952 zusammen mit Pierre Boulez' *structure 1a* (die damals noch *structure a, b, c* hieß) das *Kreuzspiel* des damals 24-jährigen Karlheinz Stockhausen seine Uraufführung erlebte, schienen die Anwesenden gespürt zu haben, daß sich etwas Grundlegendes ereignet hatte. Daß ihnen klar vor Augen und Ohren getreten wäre, daß hier -wie es der immer noch geglaubte Musikgeschichtsmythos überliefert - eine neue Epoche der Musikgeschichte anhob, scheint nach Befragen derer, die „dabei gewesen" waren, jedoch mehr als fraglich. Daß der Schock dennoch intensiv gewesen war, ja daß das Publikum eher einen Schock denn den Anbruch einer neuen Zeit verspürte, läßt sich an den Spuren ablesen, die diese Erfahrung im Werke anderer Komponisten hinterließ. Sie hat -um nur ein Beispiel zu nennen - dem damals 32-jährigen Bernd Alois Zimmermann (von dem in jenem Konzert auch ein Zyklus kleiner Klavierstücke aufgeführt worden war) einen verstörend-nachhaltigen Impuls versetzt, ohne den der Zimmermann, den wir heute schätzen und lieben, kaum denkbar ist.
Das schon damals Erstaunliche war der vorbildlose Wandel vom Komponisten einer Sonatine für Geige und Klavier, die trotz ihres dodekaphonen Satzes durchaus dem entsprach, was damals an einer Musikhochschule zu lernen war, zum Komponisten des *Kreuzspiel*, das in beinahe jeder Hinsicht den Erwartungen eines Publikums, dem die Werke Schönbergs, Bergs und Hindemiths (aber auch um nur Beispiele zu nennen: Hans Werner Henzes, Luigi Dallapiccolas, Bernd Alois Zimmermanns, Giselher Klebes) die „neue Musik" verkörperten, widersprach. Es waren der Studienaufenthalt bei Olivier Messiaen und die damit verbundenen Kontakte zu Komponisten wie Pierre Boulez und Karel Goeyvaerts gewesen, die für diesen Umschlag verantwortlich zu machen sind. Zwar hatte Messiaen mit seiner berühmten Klavieretüde *Mode de valeurs et d'intensités* bereits 1949 in Darmstadt ein Musikdenken vorgestellt, das - im Gegensatz zur mitteleuropäischen Tradition - die verschiedenen Konstituentien wie Tonhöhe, Tondauer oder Klangfarbe als separate Träger einer je eigenen musikalischen Bedeutung ansah. Erst die Verfremdung aber, die die mitteleuropäische Vorstellung eines Tonsatzes unter dieser Perspektive erfuhr, bedeutete den entscheidenden Impuls für das Schaffen Stockhausens, für die Virulenz auch, die seinen Kompositionen eignete und eignet.

Die Bedeutung Stockhausens bestimmt sich aus dieser Dialektik: dem Widerspruch zwischen der Faszination gegenüber einem objektiven System und der Unbedingtheit, mit der das klassische Bild vom Komponisten beibehalten wird. Dies jedoch ist nicht allein ein intellektuelles Faszinosum. In den Stücken selber hat das solchermaßen gebrochene Verhältnis seine sinnliche Spur hinterlassen. Die Anziehungskraft Stockhausens lag nicht zuletzt daran, daß seine Musik eine neue Qualität aufwies. Wie jedoch würden wir heute diese neue Qualität fassen? Wie versuchen, das, was einer ganzen Generation doch als die Essenz des Begriffes „Avantgarde" galt, in einer historischen Situation plausibel zu machen, da alle „Avantgarde" an ihr Ende gelangt scheint, da sich gerade diese Musik ihre vermeintliche „Unmenschlichkeit" vorwerfen lassen muß?

I.

Gemessen an der mitteleuropäischen Tradition des Komponierens handelte es sich bei, dem, was mit Stücken in *structure 1a* oder *Kreuzspiel* zu hören war, wirklich um eine Musik „aus dem Nichts". Das „Neue" war - wie das „Alte" - an spezifischen Tonsatzmomenten festzumachen. Ihre An- oder auch Abwesenheit bestimmte sowohl ihren Verfechtern als auch ihren erbitterten Feinden, ob eine Komposition zur wirklichen Avantgarde gehörte. Ein für Stockhausen ganz entscheidendes Hörkriterium war dabei die aperiodische Rhythmik, die im Verein mit nicht-tonalen Zusammenklängen die Modernität einer

Komposition belegte. Der genaue Einblick in die Art und Weise, wie diese Aperiodik zustande kam, war unter Umständen von nur nachgeordnetem Interesse. Stockhausens eigene Analysen wie die vom *Klavierstück I*, die zuerst im musikalischen Nachtprogramm des NWDR vorgetragen worden war, sprechen dafür, daß auch die dem Hörer allein zugewandte akustisch wahrnehmbare Seite einer Komposition aus der Sicht ihres Komponisten eine durchaus sinnvolle Vorstellung vermittelte. Die Anmerkungen in Stockhausens Vortrag *Sprache und Musik* zu Boulez' *Marteau sans maître*, deuten in eine vergleichbare Richtung. Stockhausen, der offensichtlich keinen Einblick in die serielle Struktur der Komposition hatte (diese wurde erst in den siebziger Jahren durch Lev Koblyakov [4] der interessierten Öffentlichkeit zugänglich) geht von dem durch die Partiturlektüre präzisierten Gehörseindruck aus. Vielleicht verstand es sich für den Hörer jener Zeit aber auch von allein, daß ein Tonsatz, der jene ganz bestimmten Eigenschaften aufwies, nur unter Zuhilfenahme eines seriellen Formalismus zustande gekommen sein konnte.

Eine Musik, die gegen das, was Hans Heinz Stuckenschmidt unter Bezug auf Kompositionen Honeggers und Schostakowitschs das *Neue Pathos* genannt hatte und das einer jüngeren Generation wie das alte vorkam, ankämpfen wollte, mußte ihre Daseinsberechtigung auf verschiedenen Ebenen ausweisen. Daß ihre Spezifika - und daran hat sich bis heute nichts Wesentliches geändert - auf dem Hintergrund einer „klassischen" Musiktheorie nur als Negativ-Bestimmungen zu fassen waren, bot der Polemik, es handele sich hier gar nicht mehr um „Musik", eine wohlfeile Angriffsfläche. Die seriellen Komponisten sahen sich daher zum Beweis genötigt, daß ihre Musik als musikalisches Kunstwerk „normal" zu hören sei - wobei diese Hören allerdings von den „klassischen" Kriterien oftmals stark abstrahierte. Zugleich sollten die zahlreichen Analysen älterer Musik durch den Aufweis historischer Anknüpfungspunkte die neue Musik musikgeschichtlich legitimieren. Eine dritte, die von heute aus betrachtet sicher folgenreichste, Strategie legte den Akut auf das serielle Kalkül, das der Musik zugrunde lag. Gerade Aufsätze aber wie *Struktur und Erlebniszeit*,...*wie die Zeit vergeht*... oder auch *Musikdenken heute* muten den Leser des Jahres 1989 eher wie theoretische Phantasien an, deren Bezug zu den Kompositionen selber keineswegs so geradlinig ist, wie es ihre Autoren suggerieren. Auf das damalige Bedürfnis nach einer historisch unbelasteten Grundlegung des musikalischen Kunstwerkes haben aber gerade diese Aspekte der breitangelegten Legitimationsstrategie eine besondere Attraktion ausgeübt. Es gemahnt unter dieser Perspektive fast an einen kollektiven Verdrängungsmechanismus, daß die irrtümliche Vorstellung sich durchsetzte, bei dieser Musik handele es sich durchweg um die rein logische Entfaltung gleichsam musikalischer „Axiome", daß die daraus resultierende Musik in dem Augenblick, da man diesen ihren „Axiomen" auf den Grund gekommen sei, in ihrem „Wesen" erfaßt sei. Die mathematisch-naturwissenschaftliche Bildungslogik kongruierte aufs Glücklichste mit ihrer ethischen Höherwertigkeit. Die klangliche Erscheinung, dasjenige also, was dem hörenden Ohr zugekehrt war, geriet unter der ebenso berückenden wie eingeschränkten Perspektive eines musikalischen „Seins", dem man sich näher glaubte, zur quantité négligeable.

Dagegen zeigt ein Brief Stockhausens an Karel Goeyvaerts, geschrieben am 23.8.1953 während der Arbeit an der *Studie I*, daß das Bild reiner Logik nur einen - wenn auch sicherlich gewichtigen - Teil dieser Musik faßt:

---

[4] Lev Koblyakov *P. Boulez Le marteau sans maître. Analysis of pitch structure* in: *Zeitschrift für Musiktheorie* 8. Jg. 1977, H. 1. S. 24-39.
Diese Arbeit ist nur ein kleiner Teil einer umfassenderen, bislang unveröffentlichten Arbeit zu Boulez' serieller Technik.

Und endlich: 1 1/2 Minuten sind fertig!!! Das Stück dauert 9 Min. Ich schreibe abends die Partitur, und morgens bis nachmittags realisiere ich. Ich bin ganz glücklich: Diese Musik klingt ganz unsagbar schön und rein!!! Man fragt wirklich, wie kann man noch so lange anders gedacht und vorgestellt haben!... Die Struktur hat die Klänge in die Welt gestellt, als letzten Vorgang< - und da ich zum erstenmal ganz rein arbeiten konnte, kommt es wie lauter Gnade, daß diese Musik der Schönheit so nahe ist. Du kannst es Dir nicht vorstellen, wie glücklich ich jetzt bin [5].

II.

Arnold Schönberg war vom Erfolg der Uraufführung seiner *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34 im Jahre 1930 irritiert. Die Skepsis ist verständlich. Dem damaligen Usus für Stummfilmmusik folgend hatte er Musik zu drei Stimmungen komponiert: drohende Gefahr, Angst, Katastrophe. Daß das Publikum unter dieser Überschrift einem Tonsatz, der stilistisch dem der erfolglosen Orchestervariationen op. 31 entsprach, applaudierte, zeigte Schönberg, wie sehr die Rezeption seiner Musik Mustern folgte, die durch die Trivialmusik bestimmt waren. Unauflöslich war die Assoziationsbindung, die einem dissonanten Tonsatz erwachsen war[6].

Es ist vielerorts darauf hingewiesen worden, daß die „Darmstädter Ideologie" zwei einander entgegengesetzte Motive verband. Die Produktionsästhetik der *Musikalischen Poetik* Strawinskys wird mit der ethischen Rechtfertigung der Dissonanz aus Adornos *Philosophie der neuen Musik* amalgamiert. Doch gilt dies wohl in erster Linie für die damaligen Rezipienten. Die oben zitierte Passage aus dem Brief Stockhausens legt eine ganz andere Vermutung nah.
Der Begriff - und damit einhergehend die konkrete Vorstellung -„Schönheit" spielt im Schaffen Stockhausens eine zentrale Rolle. Dabei ist nicht an einen übertragenen Sinn gedacht - so wie man sagt, daß die Stimmigkeit einer Komposition ihre eigene „Schönheit" besitze. Ich denke, daß die Vorstellung „Schönheit" im Werk Stockhausens sehr viel präziser zu fassen ist, wobei die zahlreichen pädagogischen Bemühungen zumindest die Vermutung nahelegen, daß es sich bei dieser „Schönheit" nicht nur um eine gleichsam private Definition handelt. Ihr Ziel ist der common sense in einem Kreis idealer Hörer.
Dadurch, daß „Schönheit" im Deutschland der Nachkriegszeit ein tabuisierter und deshalb in der öffentlichen Diskussion nicht vorhandener Begriff war, bleibt jeder diesbezüglichen Überlegung ein spekulatives Moment beigegeben. Der Verweis auf die „Schönheit" eines Werkes war im Gegensatz eher dazu angetan, das damit Belegte zu diskreditieren, gleichzustellen mit dem, was der zu Recht in Verruf geratene „gesunde Menschenverstand" als „schön" apostrophierte. Adornos Musikästhetik war eine wichtige Quelle für diesen Gedankengang. Doch müssen heute Zweifel angemeldet werden, ob die Ästhetik Adornos umstandslos mit der Ästhetik der Produzenten in Übereinstimmung zu bringen ist. Die gehässigen Anmerkungen zur Reihentechnik Weberns sprechen dafür, daß Adorno die Position Weberns, die ja ganz explizit das Wort „Schönheit" im Munde

[5] Hermann Sabbe *Die Einheit der Stockhausen-Zeit...* in: *Karlheinz Stockhausen | ...wie ...* a.a.O. S. 45

[6] Der Erfolg von Nonos *Intolleranza* oder Zimmermanns *Soldaten* wird zu einem nicht geringen Teil auch diesem Mißverständnis zuzuschreiben sein. Einer Oper, der die Assoziation „Weltuntergang" vorausgeht, „glaubt" man das einschlägige musikalische Idiom. Der „Inhalt" scheint eine adäquate „Form" gefunden zu haben. Zu fragen wäre, ob nicht selbst Adornos „Philosophie der neuen Musik", die für das Musikdenken in Darmstadt, mehr aber noch für die Rezeption neuer Musik in den sechziger und siebziger Jahren eine wichtige Rolle gespielt hat, unbewußt von einem solchermaßen schiefen Verständnis ausgeht. Das ästhetische Assoziationsfeld unterscheidet sich nur geringfügig von dem des Kinobesuchers: Adorno ändert vielmehr die ethischen Vorzeichen.

führt, verdächtig war[7]. Auch die Eingangs zitierte Reaktion Schönbergs anläßlich der Uraufführung seiner *Begleitmusik* spricht für die Annahme, daß Schönberg sein musikalisches Idiom nicht ausschließlich als Parallele zur Negativität der Welt verstanden wissen wollte. Adornos letztes Wort zur Musik der sechziger Jahre in *vers une musique informelle* formuliert das aus der Sicht seines Verfassers sicherlich berechtigte Unbehagen. Die Musik hat sich in der Auffassung Adornos wieder jenem *astrologischen Unwesen*[8] angenähert, als das ihm das Werk des späten Webern erschien.
Die „Schönheit" im Werk Stockhausens wäre der „Schönheit" Weberns anzunähern. Für den späten Webern wie den frühen Stockhausen (bis hin zum Stockhausen des Zyklus' *Licht*) ist das logische Kalkül unerläßlich, äußere sich dies als kombinatorisches Spiel, kommunikationstheoretisches Modell oder „Formel". Die *Struktur*, die Klänge als *letzten Vorgang* in die *Welt stellt* vermag dies durch ihre a-historische, quasi-naturwissenschaftliche Kompetenz. Sind diese Klänge, die Sprache als ganze, einmal aber in der Welt, dann stehen sie dem Komponisten zur uneingeschränkten Verfügung, der - untergründig vielleicht im Verständnis des Kantischen Genies - sich auf der einen Seite als Werkzeug einer natura naturans versteht, auf der anderen Seite aber sich doch berechtigt fühlt, künstlerisch-unternehmerisch in diese „Natur" einzugreifen. Dieser Widerspruch bewahrt „Schönheit" davor, in die kontaminierte Sphäre des „gesunden Menschenverstandes" zu sinken. Gleichzeitig kann der Anspruch auf eine kommunikable Allgemeinheit aufrecht erhalten werden.

Daß sich dem heutigen Hörer derartige Überlegungen aufdrängen, hängt sicher damit zusammen, daß das „Ohr" „gelernt" hat. In den mehr als dreißig Jahren, die nach der Aufführung der ersten Kompositionen vergangen sind, ist „serielle" Musik zum selbstverständlichen Bestandteil im Horizont aufgeschlossenen Hörens geworden. Anders als damals wäre von einer -vielleicht auch nur unbewußten - „Vertrautheit" im hörenden Umgang zu sprechen, eine Vertrautheit, die damals nur der hatte, der professionellen Umgang mit ihr pflegte. Heute aber, da diese Musik den Schock ihrer Neuheit verloren hat, da sie als Musik neben anderer uns gegenwärtig ist, kehrt sie dem unvoreingenommen hörenden Ohr andere, bislang vielleicht unerkennbare Nuancen hervor.

III.

Wie der für das Schaffen Stockhausens zentrale Begriff „Schönheit" unterliegt auch die Vorstellung von der Aufgabe des Komponisten im Grunde keinem grundlegenden Wandel gegenüber einer historischen Position wie zum Beispiel der Arnold Schönbergs. Neuere Forschungen zu einigen der frühen Kompositionen zeigen, in welch großem Maße Stockhausen bereit war, von dem ursprünglich aufgestellten seriellen Kalkül abzuweichen. Die für die Modifikationen entscheidende Kategorie ist der durch Hörerfahrungen ausgebildete, gleichwohl historisch determinierte musikalische Geschmack. Im Gegensatz zum Boulez der *structures*, vielleicht aber auch noch des *Marteau...* - oder auch den seriellen Konzepten und Versuchsanordnungen von Gottfried Michael Koenig oder Karel Goeyvaerts - ist es der Musik Stockhausens nicht um ein quasi-hermetisches Kunstwerk zu tun, das seinen Sinn allein aus der Zeichen-Landschaft, die die Partitur aufzeichnet, konstituiert.
1958 unternahm Rudolf Stephan den aus strenger Sicht sicher provokanten Versuch, Stockhausens *Klavierstück III* ohne Berücksichtigung eventueller serieller Strukturen allein seiner hörbaren musikalischen Logik folgend zu analysieren, wobei er nicht vor

7 Theodor W. Adorno *Philosophie der neuen Musik*, Berlin, 1974. S. 101f.
8 Adorno *Philosophie...* a.a.O.

funktionsharmonischen Allusionen zurückscheute[9]. Gerade dadurch, daß sie qua klassischer Methodik das historische Außen in einen Dialog mit der Komposition eintreten läßt, fragt diese Analyse nach den Konturen jenes musikalischen Geschmacks. Es wird dabei - von heute aus gesehen - schwerlich zu sagen sein, ob die Analyse „Recht" hat, ob das, was sie als zu hörende Struktur fixiert, sich mit der Intention des Komponisten trifft. Damit aber stoßen wir zu einer ebenso zentralen wie problematischen Fragestellung vor.
Dadurch, daß der Komponist die durch die Anwendung eines Formalismus gewonnenen musikalischen Konfigurationen einer nachherigen Bearbeitung unterwirft, die sich nach Kriterien des Gefallens oder Nichtgefallens, nach dem, was Schönberg in das Wort vom musikalischen Gefühl gefaßt hat, sich richtet, dringen nicht nur einzelne Momente klassischen Hörens in den Formalismus ein. Wenn der ganze auf serielle Weise gewonnene Tonsatz einer derartigen Kontrolle unterzogen wird, stellt dieser insgesamt als ein Gebilde sich dar, das mit den Kriterien einer hörbaren Logik zu erfassen ist. Der serielle Prozeß diente dazu, den Komponisten mit einem Material zu versehen, das außerhalb seiner Vorstellung liegt. Diese neugewonnenen Elemente erweitern den Sprachschatz des Komponisten und werden von ihm doch im selben Augenblick in die Menge der von ihm handhabbaren Ausdrucksformen eingefügt. Das Staunen vor den reinen, vom formalen Kalkül hervorgebrachten Klängen und den unvermuteten Formkonstellationen, geht einher mit einer unternehmerischen Aneignung, die sich vom Verhalten eines „klassischen" Komponisten nicht unterscheidet.
Es überrascht daher nicht, wenn Stockhausens Haltung - und damit auch das Selbstverständnis - als Komponist gegenüber seinem musikalischen Material im Laufe der vergangenen mehr als 35 Jahre im Grunde keine substantielle Änderung erfahren hat. So wenig der „serielle" Komponist Stockhausen (im Gegensatz zu Karel Goeyvaerts oder Gottfried Michael Koenig) der seriellen „black box" eine ästhetische - was zugleich bedeutet: hermetische - Autonomie zugestanden hat, so wenig sind die Kompositionen, die dem Interpreten Materialien zur Ausarbeitung bereitstellen (wie *Prozession* oder *plus-minus*) sinnvoll ohne den Kontext einer spezifisch Stockhausenschen Syntax. Der Brief, den Stockhausen Gavin Bryars zu dessen Ausarbeitung von *plus-minus* schrieb und der nicht ohne Grund im dritten Band der Stockhausen-Texte abgedruckt ist[10], läßt deutlich werden, daß der Schöpfer dieser offenen Strukturen sehr genau zwischen „richtigen" und „falschen" Einlösungen unterscheidet, daß er - im Gegensatz zu Cage - nicht bereit ist, jedes Ergebnis (was bei Cage aber nicht bedeutet: jede willkürliche Interpretation) des offenen Kalküls anzunehmen. Diese Beobachtung erfährt eine zusätzliche Bestätigung durch die Tatsache, daß Stockhausen die Kompositionen, die ihren Spielern eine scheinbar große interpretative Bandbreite einräumten, mit immer denselben Interpreten aufführte. Es waren dies Instrumentalisten, die über Jahre hinweg mit der impliziten Syntax Stockhausenscher Kompositionen vertraut waren und deren spontane musikalische Reaktion mithin dem Klangbild fest notierter Kompositionen vergleichbar sein würde.
Stockhausen selber beschreibt die Überraschung (1970, während der Weltausstellung in Osaka) angesichts von Interpretationen durch Spieler, die nicht dieses kollektive ästhetische Erleben teilten. Der Entschluß, seine Komposition *Mantra* wieder bis ins kleinste zu notieren, mag auch aus der jener Überraschung folgenden Erkenntnis resultieren, daß die „intuitive Musik" mit ihren Interpreten untergehen wird und danach nur mit großen hermeneutischen Mühen in der vom Komponisten intendierten Form wiederbelebt werden kann.

Die Anregungen, die Stockhausen durch das Schaffen John Cages wie auch durch die seit den sechziger Jahren insbesondere im Kölner Raum repräsentativ vertretene Fluxus- und

9 Rudolf Stephan *Neue Musik*, Göttingen, 1973 2. S. 60-67
10 Karlheinz Stockhausen *Texte zur Musik 1963-1970* (Bd. 3), Köln, 1971. S. 47-50

Happeningbewegung bezogen hatte, wurden von ihm in einer so persönlichen Weise anverwandelt, daß von einem Epigonentum nicht zu sprechen ist. Die bekannten Reaktionen auf die Aufführung der *Originale* in New York zeigen exemplarisch, wie sehr sich die Vorstellungen voneinander unterschieden. Stockhausen hatte im Grunde ein von den *Kontakten* her strukturiertes Musiktheaterstück verfaßt[11].
Der Einwand, daß ein Komponist, der nicht-eindeutige Formen in die Welt setze, die Ergebnisse dann annehmen müsse, beruht eher auf der mangelnden Verständigung über den Begriff Zufall. John Cages Konzept der *Unbestimmtheit* (Indeterminacy) bewahrt diese Differenz.
Während das Experiment dem „klassischen" Komponisten dazu dient, seine Vorstellung um ein bestimmtes Moment zu erweitern, gewinnt diese Verfahrensweise in der Radikalisierung durch John Cage eine qualitativ gewandelte Bedeutung. Indem Cage nicht an einem isolierten Punkt Konstellationen außerhalb seiner kompositorischen Vorstellung aufstellt, sondern bis hin zur *Music of Changes* alle Komponenten des Musikstückes aus seiner Vorstellung ausgliedert, gibt er den vertrauten Begriff von „Komposition" auf. *4'33* erhebt die daraus resultierende Aufmerksamkeit (awareness) auf das akustische Kontinuum als ganzes zur programmatischen Idee. Dadurch, daß im Werk Cages das komponierende Subjekt aus dem Tongeschehen sich zurückzieht, wird musikalische „Bedeutung" aufgelöst. Wenn dagegen Stockhausen, beginnend vielleicht mit *Zyklus* und endend mit *plus-minus*, dem Interpreten ein gewisses Maß an Bewegungsfreiheit zugesteht, dann handelt es sich aus der Sicht des Komponisten immer um die Entscheidung zwischen semantisch gleichwertigen Alternativen, die sich allesamt in der Stockhausenschen Syntax bewegen. Das komponierende Subjekt je-doch wird in keinem dieser Werke in Frage gestellt, der Weg zu wieder präzis notierten „Kompositionen" ist ohne Bruch. Ebenso bruchlos ist der Weg von einem Stück wie *4'33"* zu den präzisen Partituren des späten Cage. Die Zufallsoperationen, die Cage zu deren Gewinnung ins Werk setzt, dienen dazu, die vertraute Syntax der Ausgangsmaterialien aufzulösen. Cage greift in diesen Vorgang nicht mehr ein. Dadurch, daß das Ergebnis solcher Operationen dann keine „Bedeutung" im alten Sinne mehr aufweist, treten die Elemente in ihrem objektiven Charakter hervor und können von da aus zu jeweils neuen Bedeutungskonstellationen zusammentreten.
Dies ist eine Vorgehensweise, die sich von der Improvisation grundlegend unterscheidet. Lange Passagen der *Hymnen* oder auch von *Sirius* sind ohne vorhergängige präzise Planung entstanden. Auch hier hat bei der Genese der „Zufall" eine Rolle gespielt. Doch dabei handelt es sich um einen „Zufall", der nicht aus dem kompositorischen Subjekt herausführt. Semantik und Syntax bleiben gewahrt. Stockhausens Entscheidung bleibt die maßgebliche Instanz.

IV.

Der Bericht, der von dem Darmstädter Kompositionsseminar des Jahres 1968 - *Musik für ein Haus* - auf uns gekommen ist, liest sich -wenn wir alle zeitbedingten Merkwürdigkeiten des Verhaltens unberücksichtigt lassen wollen - unter dieser Perspektive wie der Versuch, die musikalische Intuition in einen rationalen Griff zu bekommen. Ein Satz des Autors dieses Berichtes zeigt -vielleicht contre cœur - wie prägend nach wie vor bestimmte musikalische Vorstellungen sind:

[11] Vielleicht sollten eingehendere Interpretationen von hier aus die Frage stellen, ob der Zyklus *Licht* nicht auch in erster Linie von der Musik her zu denken ist. Die Handlung der Oper, ihre Texte wie die Planung des Bühnengeschehens lassen sich nicht vom musikalischen Vorgang trennen. Das Phänomen Oper würde so (und dies ist "in nuce" in den *Originalen* vorgezeichnet) umfassender als je zuvor von der Musik her bestimmt.

Wie sehr sich Stockhausens Konzeption von unklarer Synästhesie unterscheidet, zeigte ein praktisches Experiment mit einem Satz aus dem Stück VERBINDUNG: >Spiele eine Schwingung im Rhythmus Deines Denkens<. Um den Rhythmus des Denkens erfahrbar zu machen, unternahm er mit den Teilnehmern eine relativ einfache Übung. Jeder sollte die Augen schließen, sich auf das Denken konzentrieren und immer dann, wenn das Denk->Thema< sich ändere, auf den Tisch klopfen. Es ergaben sich -individuell und global - zunächst längere Rhythmen, die sich zusehends differenzierten, jedoch immer aperiodisch blieben[12].

Aus der Intuition resultiert mithin ein rhythmisches Idiom, das präzis den damaligen Anforderungen an den avantgardistischen „Ton" entsprach. Daß der Verfasser eigens auf diese Eigenschaft hinweist, liest sich nach zwanzig Jahren wie eine Erfolgsmeldung, wie die Rechtfertigung vor einer Leserschaft, die einem derartig „irrationalen" Verhalten insbesondere in jenen Jahren denkbar kritisch gegenüberstand. Die *unklare Synästhesie* wird den aperiodischen rhythmischen Bildungen gegenübergestellt. Nach wie vor also geht es allein um Musik. Ernst Cassirer[13] hat beschrieben, wie die Astrologie im ausgehenden Mittelalter eine neue Stufe des rationalen Umganges mit der umgebenden Natur bedeutete. Eine Parallele zum Stockhausen der „intuitiven" Musik wird greifbar. Das, was zuvor im Dialog von seriell gewonnener Struktur und musikalischem Geschmack eine im Grunde unbewußte Entscheidungsfindung war, soll nun, da ein „serielles" Idiom von Stockhausen als musikalisches Allgemeingut, das nicht mehr durch einen Formalismus außerhalb der kompositorischen Vorstellung gewonnen werden muß, vorgestellt wird, in einen durch den Komponisten beeinflußbaren Vorgang überführt werden.
Inwieweit „intuitive Musik" zu im Verständnis Stockhausens sinnvollen musikalischen Ergebnissen führt, sprengt ebenso wie die Frage, ob aus einer derartigen Ausweitung des kompositorischen Subjektes auf das Unbewußte nicht doch ein hypertropher Zug spricht, den Rahmen unseres Phantasierens. Daß Stockhausen 1970 mit *Mantra* wieder zu einer bis ins kleinste notierten Musik zurückkehrt, könnte als die Antwort des Komponisten verstanden werden. *Mantra* ist ein in mehrfacher Hinsicht zentrales Werk. Die Kompositionstechniken, die für den Zyklus *Licht* grundlegend sind, werden hier erstmals wieder in einem größeren kompositorischen Zusammenhang ausgefaltet. Zwar greift Stockhausen mit der Formelkomposition auf ein Verfahren zurück, das er bereits in seiner frühen Komposition *Formel* 1951 angewandt hatte. Aus der starren Versuchsanordnung der frühen fünfziger Jahre (die aber gerade dadurch, daß das Verfahren starr angewandt wurde, eine andersartige Syntax entwerfen konnte) wird nun ein virtuos-flexibel gehandhabter Organismus, den das Hören nur noch subkutan registriert. Es scheint, als werde gerade in *Mantra* noch eine weitere Vorstellung - zumindest in Andeutung - exponiert: der Instrumentalpart als szenischer Bedeutungsträger. Damit ist nicht die Stelle gemeint, da die beiden Pianisten in gewisser Weise aus dem Musikstück -und ihrer konventionellen Rolle - heraustreten, nicht das immer existente theatralische Moment der Konzertsituation. Die gesamte musikalische Konfiguration ist als die zweier Protagonisten - die zweier Klaviere - angelegt, die miteinander und ihrem elektroakustischen Über-Ich in einen Dialog eintreten.
In der Reihe der Kompositionen nach *Mantra* zeigt sich zudem, daß nunmehr auch solche musikalischen Elemente, die vormals unter das Tabu gefallen waren und die in einer Komposition der fünfziger Jahre undenkbar gewesen wären, wieder zur Verfügung stehen. Die harmonischen Zusammenhangsbildungen in den *Tierkreis*-Melodien wie die Jazz-Elemente im zweiten Akt von *Donnerstag* sind kein „Rückfall". Philip Glass nannte

12 Fred Ritzel *Musik für ein Haus* (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Bd. 12), Mainz, 1970. S. 17

13 Ernst Cassirer *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig-Berlin, 1927. S. 105-129

eines seiner frühen Werke *Another Look at Harmony*. Es ist ebenso der andere Blick Stockhausens, der die ehedem diskreditierten Materialien gleichsam „erlöst", ihnen eine neue positive Substantialität verleiht. Weder wird in *Tierkreis* eine Tonalität klassischen Verständnisses restituiert, noch suchen die Jazzfloskeln in *Michaels Reise um die Erde* die Grenzüberschreitung zur Unterhaltungsmusik. Vielmehr haben diese Momente in den mehr als zwanzig Jahren ihrer Nicht-Benutzung sowohl ihre negative Aura eingebüßt als auch eine überraschende Frische gewonnen.

Rudolf Stephans frühem Versuch, mit einer Beschreibung der dem Hörer zugekehrten Erscheinung des *Klavierstückes III* der impliziten Syntax Stockhausenschen Komponierens sich zu nähern, kommt heute, da wir an einigen Kompositionen über das hohe Maß an Eingriff unterrichtet sind, eine zentrale Bedeutung zu. Daß durch den Dialog mit den Produkten des seriellen Kalküls eine neue Syntax den Teilnehmern des Darmstädter Kompositionsseminares zur zweiten Natur geworden war, ist die notwendige Bedingung der „intuitiven" - nennen wir sie nun ganz bewußt so - „Kompositionen". Konsequent hat Stockhausen selber die frühe serielle Phase als eine Zwischenstation auf dem Wege zu einem gleichsam erneuerten musikalischen Idiom charakterisiert.
Die *Gruppen* für drei Orchester - um ein Beispiel zu geben - haben einen paradigmatischen Orchestersatz geschaffen, der für viele Komponisten einer jüngeren Generation bis heute nichts an seiner Verbindlichkeit eingebüßt hat. Auch dies zeigt, daß sich eine perzipierbare klangliche Erscheinung von ihrer seriellen Genese zu lösen vermochte und ein musikalisch-logisches Eigenleben zu führen begonnen hat. Es zeugt von dem nach wie vor „heroischen" Mißverständnis mancher Kritiker, wenn sie aus der Gegebenheit, daß sich in der Musik einer jüngeren Generation die klangliche Erscheinung gegenüber ihrer ehemaligen formalen Genese verselbständigt hat, einen Vorwurf denen gegenüber herleiten, die sich der neuen Sprachformen ohne die vermeintlich gebotene „Ehrfurcht", d.h.: ohne den Weg „durch" die „serielle" Musik gegangen zu sein, bedienen. Der unvoreingenommene heutige Hörer könnte sich die konträre Konsequenz zunutze machen und dem ganzen Werk Stockhausens allein hörend sich nähern ohne das schlechte Gewissen, damit sich des „eigentlichen" Verständnisses jener Kompositionen zu begeben.

V.

Stockhausen heute, so scheint es wenn man die Reaktion der Musikjournalistik betrachtet, ist vom im Grunde unbestrittenen Helden der musikalischen Avantgarde zum Skandalon geworden. Es scheint, als fühlten sich die Berichterstatter in einer Erwartungshaltung, die man als nach wie vor messianisch zu charakterisieren versucht ist, enttäuscht. Einer Musikkritik, die seit den fünfziger Jahren immer nur nach dem jeweils Neuen eines Musikstückes fahndete, die nur ein Fortschreiten in quasi-katastrophischen Umschlagspunkten kannte, war eine sukzessive Entwicklung - wie wir sie im Werk Stockhausens aus historischer Distanz wahrzunehmen vermeinen - nicht sichtbar. Das Sensorium für eine Musik ohne spektakuläre Neuigkeit war nicht entwickelt. Der Fortgang in kleinen Schritten galt als untrügliches Zeichen des Epigonalen.
Nichts - oder fast nichts - erfährt der musikalisch Interessierte über den Tonsatz selber. Über Libretto und inszenatorische Momente mehr oder weniger hinreichend informiert, bleibt die Musik dem, der sich - nicht dabei gewesen - keinen eigenen Eindruck verschaffen konnte, ein Rätsel. Immer hatte der Leser in Erinnerung, daß dies früher anders gewesen sei. Er blättert in alten Musikzeitschriften und in damaligen Tagespresse und konstatiert erstaunt, daß auch damals wenig nur über die Musik gesagt wurde. Ein ebenso erstaunliches wie signifikantes Erlebnis bescherte dem Autor vor zwei Jahren die

Sendung *Das Musikrätsel*[14], in der er miterlebte, wie der prominente Verfasser eines mittlerweile zweibändigen Werkes zur Musik nach 1945 einen eindeutigen Ausschnitt aus Stockhausens Komposition *Momente* nicht als solchen identifizierte, ratend und vermutend noch nicht einmal in die Nähe der richtigen Lösung kam. Die Musik ist nicht im „Ohr", sie wird allein als Begriff, als das, was über sie geschrieben wurde, gekannt. Dies wäre ein weiterer Beleg dafür, daß das Verhältnis zum Werke Stockhausens - zur neuen Musik insgesamt - seiner Struktur nach sich gleich geblieben ist: allein die ethisch-gesellschaftliche Bewertung hat sich verschoben; einstmals positiv, heute negativ. So besehen scheinen auch die immer wieder beschworenen „Brüche" im Werke Stockhausens (viele setzen den entscheidenden *Bruch* bei den Kompositionen *Stimmung* und *Mantra*) viel eher Brüche in der Rezeption zu sein, Schwankungen im Selbstverständnis derer, die über das jeweils Neue ihr Urteil abzugeben sich berufen fühlen.
Daß Stockhausen in den späten sechziger Jahren plötzlich unzeitgemäß erschien, liegt zu einem Gutteil sicher an einer kompositorischen Haltung, die sich in jener Zeit nicht geändert hat. In einer Zeit der Infragestellung aller Autoritäten mußte jemand, der so heftig wie Stockhausen auf musikalischer (und wohl auch menschlicher) Autorität beharrte, Unwillen erregen. Zudem fand sich Stockhausen am Ende der sechziger Jahre in einer merkwürdigen Position. Andere Komponisten der ersten „seriellen" Stunde hatten, wie Boulez, Pousseur oder auch Goeyvaerts, das Komponieren zeitweilig oder für immer aufgegeben. György Ligeti komponierte keine „prima musica" mehr. Der Antipode Bernd Alois Zimmermann, der gleichwohl „seriell" komponierte, starb 1970. Auch diese - teils zufällig, teils systematisch bedingte - Konstellation stellte Stockhausen in ein merkwürdiges Licht. Daß ein Vertreter der Avantgarde ein veritables Spätwerk begann, das zudem noch mit dem Anspruch auftrat, substantiell Neues zu bieten und nicht Musik über Musik zu sein, vertrug sich nicht mit dem Ethos des beständigen Experimentes, mit der Aura einer ewigen Jugend, die den Protagonisten der „heroischen" Darmstädter Zeit erwachsen war.

Das Werk Stockhausens besitzt eine eher mythische Präsenz. Jedem Kompositionsstudenten, vielleicht sogar jedem Schulkind sind mittlerweile Werktitel wie *Gesang der Jünglinge*, *Gruppen für drei Orchester*, *Kontakte* oder auch *Donnerstag* aus *Licht* vertraut. Kaum jemand - wie wir erfahren mußten auch der prominenteste „Experte" nicht - aber erinnert diese Musik, so wie er in seiner Vorstellung einen Beethovenschen Klaviersonaten- oder Symphoniesatz reproduzierend erinnert. Kaum jemand könnte seine „schönsten" Stellen aus den *Kontakten* oder einem anderen Werk verraten.

Noch immer hat die Musik Stockhausens, wie die meiste andere „neue" Musik auch, einen Sonderstatus, der sie prinzipiell aus dem gängigen Konzertrepertoire ausgrenzt. *Lesen Sie's, das Verständnis kommt von allein*, hat Paul Celan die Bitte um „Erklärung" seiner Gedichte beantwortet. Auch der neueren Musik nähern wir uns allein durch beständiges Hören. *Keine Angst*, vermerkt eine Partitur Bernd Alois Zimmermanns. Hören wir ...

Klaus Ebbeke

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Aus den sieben Tagen (1968)

TREFFPUNKT

Alle spielen denselben Ton

Führe den Ton, wohin Deine Gedanken
Dich auch führen

[14] *Das Musikrätsel London-Köln*. WDR-Sendung vom 5.10.1986. Je ein Rateteam in einem Londoner und einem Kölner Studio spielen einander Musikstücke vor, deren Komponist zu erraten ist.

Verlasse ihn nicht, bleibe bei ihm
Komme immer wieder
zum gleichen Ort zurück

Karlheinz Stockhausen, 8. Mai 1968

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Spiral (1968)
für einen Solisten mit Kurzwellenempfänger

Der Solist in *SPIRAL* betätigt nicht nur den Kurzwellenempfänger gemäß den musikalischen Vorgaben, sondern er kann eine beliebige Instrumentenkombination, aber auch seine Stimme nutzen, um in ein Wechselspiel mit den Kurzwellenklängen zu treten. Dieses entwickelt sich aus einem initialen Klangereignis von Kurzwellen- und Instrumental-/Vokalklängen. Die folgenden Ereignisse werden zum einen von den ausgewählten Kurzwellenklängen bestimmt, denen sich die Instrumente z.B. in ihrer Klangfarbe, in Melodik, Harmonik etc. anzupassen versuchen, zum anderen durch die „Transformationszeichen" in der Partitur, die die zeitliche, rhythmische und dynamische Gliederung vorgeben.

SPIRAL entstand im September 1968 in Madison, Connecticut und wurde 1969 von Heinz Holliger uraufgeführt.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Für kommende Zeiten (1968-70)

Wellen

Überhole die anderen

Halte die Spitze

Lasse Dich überholen

Seltener

Karlheinz Stockhausen
Kataragama
5. Juli 1970

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: In Freundschaft (1977-78)
für Flöte oder Klarinette

In Freundschaft entstand 1977 als Geburtstagsgeschenk für Suzanne Stephens zunächst in Fassungen für Klarinette und Flöte, kann aber auch von anderen Soloinstrumenten (Oboe, Trompete, Violine, Viola) gespielt werden. 1978 wurde das Stück weiter ausgearbeitet.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Für kommende Zeiten (1968-70)

Zugvogel

Spiele/Singe möglichst parallel mit den anderen

Mache Ausnahmen und lange Pausen

Bringe das Ganze zum Stillstand

Fliege davon

Karlheinz Stockhausen
Hambantota
6. Juli 1970

Donnerstag, 1.2.1990
Akademie der Künste
19.00 Uhr

WOLFGANG MOTZ
Vortrag über sein Werk

Donnerstag, 1.2.1990
Akademie der Künste
21.00 Uhr

JOSEF TAL

Concerto No. 6 for Piano and Electronics

UNSUK CHIN

Gradus ad infinitum

PAUL-HEINZ DITTRICH

Action - Reaction

WOLFGANG MOTZ

... und lächelnd ihr Übel umarmen (UA)

FRIEDRICH SCHENKER

Hörstück mit Oboe

ZOLTÁN JENEY

Ricercare 8+8 (UA)

Jeffrey Burns (Klavier)
Burkhardt Glaetzner (Oboe)
Eckhard Rödger (Synthesizer)

JOSEF TAL: Concerto No. 6 for Piano and Electronics (1970)

1957 brachte Josef Tal eine Entwicklung des Kanadiers Hugh Le Caine, eine Kombination von Synthesizer und Multitrack-Recorder, nach Israel und gründete damit das Zentrum für elektronische Musik an der Universität Jerusalem. Als der technologische Fortschritt auf diesem Gebiet die Möglichkeiten dieses Instruments überholt hatte, schaffte er einen Moog-Synthesizer an. Zu der Reihe seiner Kompositionen, die diese Instrumente verwenden, gehören sechs Konzerte für Soloinstrument mit elektronischer Begleitung, drei davon für Klavier.

Das Problem eines Solokonzertes mit synthetisierter Begleitung hat Tal andauernd beschäftigt. Es stellt für ihn ein wichtiges Verständigungsproblem allegorisch dar, den Versuch eines Dialogs zwischen der Kunst - als Hüter von Überlieferungen und natürlichen Gefühlen - und der Technik - als Erzeuger neuer Lebensarten. Die Vertreter der beiden Seiten haben unterschiedliche Sprachgewohnheiten und können sich einander nicht ohne weiteres verständlich machen. Analog dazu bestehen musiksprachliche Unterschiede zwischen dem herkömmlichen Instrument und dem Synthesizer. Wenn unerwartete und oft subtile Verwandtschaften zwischen den akustischen und elektronischen Teilen eines Konzertes herausgearbeitet werden, so sollen diese Annäherungen modellhaft für ein Zusammenfinden von Tradition und Fortschritt im menschlichen Leben stehen.

Tatsächlich entstand bei mir bei der Einstudierung des 6. Konzertes allmählich die Fähigkeit, mechanische Umweltgeräusche des alltäglichen Lebens, denen manche Klänge der elektronischen Musik nahe kommen, in einer neuen, sublimeren Relation zur eigenen Person wahrzunehmen. Ich konnte sie durch die ästhetischen Assoziationen im Stück mit neuer Phantasie in den Bereich meines sinnlichen Empfindens einschließen.

In der Partitur läuft über der Klavierstimme ein graphischer read-out der Lautstärke der beiden Lautsprecherkanäle. Obwohl diese Aufzeichnung allein keine Vorstellung des elektronischen Klanges gibt, kann sich der Pianist nach mehrmaligem Vergleichen mit der Aufnahme des elektronischen Parts an ihr orientieren, um Koordinierungspunkte zwischen Klavier und Tonband zu erkennen. Durch ein System von „tolerant formations“ ist das Konzert so konstruiert, daß der Pianist, der nicht mit der zeitlichen Genauigkeit eines Tonbandes spielen kann oder soll, mit der Begleitung zusammenbleiben kann. Von bestimmten Punkten ausgehend spielt das Klavier einige Passagen weiter bis zu Ruhepunkten, an denen Differenzen in der Geschwindigkeit, die zwischen ihm und dem Tonband entstanden sein können, über langgehaltene Akkorde o.ä. ausgeglichen werden. An anderen Stellen, an denen es ein Wechselspiel von Staccato-Akkorden des Klavieres und kurzen synthetischen Einwürfen gibt, sind die Zeitabstände graphisch angegeben.

Das einsätzige 6. Konzert beginnt mit einer langen Einleitung vor dem Einsatz des Soloinstrumentes. Sie ist ein langsam aufsteigender Schallschwung mit Oberton-Komplexen, deren Beschaffenheit sich im ständigen Wechsel befindet - ein eigentümlicher elektronischer Effekt. So sind die Fronten gesetzt, wenn das Klavier mit einem musiksprachlichen Element einsetzt, das in typischer Weise der nicht-elektronischen Musiksphäre angehört, nämlich der Dodekaphonie. Doch beinhaltet das anfängliche Material der Klavierstimme Möglichkeiten der Annäherung zwischen den zwei Medien: die repetierenden Akkorde werden später im Stück von Pulsationen gleicher Geschwindigkeit auf Band beantwortet; einem Doppeltriller beim Klavier wird quasi ein dritter Triller mittels eines breiten elektronischen Tremolos hinzugesetzt. Danach beginnt ein langsamer Wechsel von gehaltenen Akkorden am Klavier mit Klangkomplexen vom Band. Zwar sind die synthetischen Klänge nicht an die Zwölftoneinteilung das Klavieres

gebunden, aber ihre Zusammensetzung schafft eine verblüffende neue „Harmonie“ mit dem Tasteninstrument.

Das anfängliche Klaviermaterial kehrt, gefolgt von einer Passage mit einem langsamen Akkordtausch zwischen Klavier und Band, im weiteren Verlauf des Stückes wieder. Diese scheinbar traditionelle Art der Wiederholung begründet Tal folgendermaßen:

> *Wiederholung in der Musik bedeutet, die Vergangenheit in die Gegenwart zu bringen. Jede Komposition soll - auf ihre eigene Art - Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft beinhalten; wir können nie vor der Vergangenheit flüchten, wie wir nie unsere Schatten überspringen können. Die Vergangenheit durch zu stark verändertes Wiederholen zu verfälschen, wäre eine Übung, die eine Reaktion gegen bloße automatische Repetition, ein Werkzeug der klassischen und romantischen Musik, darstellt, denn unveränderte Wiederholung führte früher oft zu Bewegungslosigkeit. Aber Wiederholungen prinzipiell auszuschließen, wie Alois Hába in den 20er Jahren es machte, würde das vorsätzliche Streichen der Wurzel einer jeweiligen Idee bedeuten, es würde die Komposition in der Luft hängen lassen, ohne Richtung.* [15]
>
> Jeffrey Burns

UNSUK CHIN: Gradus ad infinitum (1989)

Das Stück *Gradus ad infinitum* wurde im Sommer 1989 im Elektronischen Studio der Technischen Universität Berlin auf der VAX 11/780 mit *CMUSIC* realisiert.

PAUL-HEINZ DITTRICH: Action - Reaction (1975)

für Oboe, Tonband und Synthesizer

Diese Komposition schrieb ich im Frühjahr und Sommer 1975 für Burkhardt Glaetzner. Die elektronische Realisation des Tonbandes erarbeitete ich im Experimentalstudio für Elektronische Musik beim Polnischen Rundfunk in Warszawa.

Drei Klangebenen liegen zu Grunde:

a. das Spiel des Solisten
b. das präparierte Band, welches aus verformten und veränderten Tönen der Oboe besteht (im Studio hergestellt)
c. der live-elektronische Teil wird von einem Synthesizer gesteuert, d.h. das Spiel des Solisten wird an verschiedenen Phasen der Komposition direkt beeinflußt und dadurch die Klangfarbe der Oboe wesentlich verändert, durch zusätzlichen Einsatz elektronischer Mittel (wie Ringmodulator, div. Filter etc.)

Die drei Klangebenen verbinden sich durch Aktionen des Solisten, des Tonbandes oder des Synthesizers und lösen wiederum neue Reaktionen und Spielweisen beim Solisten aus. Dadurch entstehen Klangflächen von kontrastierender Gegensätzlichkeit.

Die Komposition ist bewußt an die traditionelle Bogenform angelehnt, um somit dem Hörer das Zuordnen von Gewohntem und Ungewohntem zu erleichtern.

---

[15] Aus einem Brief Josef Tals an Jeffrey Burns.

Die Komposition entstand in engster Zusammenarbeit einerseits mit dem Solisten und andererseits mit dem Tonmeister Martin Steyer.

Paul-Heinz Dittrich

WOLFGANG MOTZ: ... und lächelnd ihr Übel umarmen (1989/90)

... und lächelnd ihr Übel umarmen ist ein Fragment aus Hesiods *Werke und Tage*. Pandora ist es, die umarmt wird, ein Trugbild der Götter, bestrickend schön, aber Überbringerin von Myriaden von Übeln.
Auch die Technik, die der Mensch in unbeirrbarem Fortschrittsglauben immer weiter entwickelte, kann zum Trugbild werden, der auf Hochglanz polierte High-Tech-Götze kann die Menschheit ins Verderben stürzen.
Es gibt in meiner Komposition keinerlei Klänge lebendiger menschlicher Stimmen oder von Menschen gespielter Musikinstrumente. Ich habe bewußt auf die seit einigen Jahren sehr beliebte Sampling-Technik verzichtet, die reale Klänge digitalisiert und dann mit dem Computer verarbeitet. Alles ist synthetisch? Daß dennoch scheinbar reale Klänge in der Musik auftauchen, ist beabsichtigt. Wie Trugbilder erscheinen sie und verschwinden wieder. Die digitalen Klangsynthese-Programm CMUSIC und CHANT sowie eine neunzehnjährige kompositorische Erfahrung auf dem Gebiet der Computermusik bringen sie zustande.
Kann man ein High-Tech-Medium par excellence wie die Computermusik auf kritische Weise verwenden?
... die lächelnd ihr Übel umarmen ist ein Kompositionsauftrag der Akademie der Künste und wurde im Elektronischen Studio der TU realisiert.

Wolfgang Motz

ZOLTAN JENEY: Ricercare 8+8 (1989)
für computergesteuerten MIDI-Sampler und optionalen Synthesizer

Das Material von *ricercare* ist eine Reihe von 128 Klängen, die in einem Prozeß in acht Primär- und acht Sekundärstimmen entwickelt wird. In jeder Primärstimme wird, bei unterschiedlichen Startpunkten, die Reihe einmal durchgespielt. Die Dauer der Klänge in den Primärstimmen variiert zwischen einer und vier Einheiten bei relativ langsamem Tempo: (eine Einheit=30 MM). Jeder Primärstimme ist eine Sekundärstimme zugeordnet. Zu jedem Klang einer gegebenen Primärstimme wird in der korrespondierenden Sekundärstimme die ganze Reihe - auf die Tonhöhe der Primärstimme transponiert - durchgespielt. In jeder Sekundärstimme wird die Reihe also 128 mal gespielt. Die Klänge einer gegebenen Reihe in den Sekundärstimmen sind stets gleich lang: 1/128 der Dauer des Klanges in der entsprechenden Primärstimme. Dadurch ergibt sich ein sehr schnelles Tempo (eine Einheit variiert zwischen 960 und 3840 MM). Diese Geschwindigkeit kann eine dritte, abgeleitete Ebene der Klangwahrnehmung bedeuten. Die Klänge in den Primärstimmen sollten sich in ihrer Klangfarbe von denen in den Sekundärstimmen unterscheiden, ihrem Charakter entsprechend: orgelgleiche Klänge stehen geschlagenen, gehämmerten (Klavier, Koto) in den Sekundärstimmen gegenüber. Die acht Primärstimmen sollten mit ihren korrespondierenden Sekundärstimmen zu acht verschiedenen Ausgängen geführt werden. Bei Live-Aufführungen kann eine Synthesizerstimme hinzugefügt werden, deren Klänge aus dem Tonvorrat der Primärstimmen frei gewählt werden können, der Entwicklung des Stückes folgend.

Zoltán Jeney

Freitag, 2.2.1990
Großer Sendesaal des SFB
20.00 Uhr

137. MUSIK DER GEGENWART
BALTISCHE KOMPONISTEN

LEPO SUMERA

3. Sinfonie (1988) (DE)

Allegro
(Ohne Bezeichnung) - Adagio
Larghetto

PETERIS VASKS

Die Botschaft (1983) (DE)

***

OSVALDAS BALAKAUSKAS

Opera strumentale (1987) (DE)

Sinfonia
Cavatina
Duetti
Aria
Coro I (Motette)
Quartetti
Recitativo
Rituale
Coro II

Radio-Symphonie-Orchester Berlin
Juozas Domarkas (Leitung)

Eine Veranstaltung des SFB in Zusammenarbeit mit INVENTIONEN '90

Die Komponisten dieses Programms stammen aus den drei baltischen Republiken im Westen der Sowjetunion: Lepo Sumeras ist Este, Peteris Vasks ein in Lettland lebender gebürtiger Litauer und aus Litauen kommt auch Osvaldas Balakauskas.

Die Völker des Baltikums hatten zwar neben ihren eigenen Sprachen auch schon immer eine reiche und eigenständige musikalische Folklore (die nicht zuletzt auch in Zeiten sprachlicher Repression durch den Landesherren Texte zu bewahren vermochte) - ihre eigenständige Musikkultur konnte sich erst vor hundert Jahren entwickeln in der Nachfolge der anderen politisch-kulturellen Nationalbewegungen des 19. Jahrhunderts. Die vorher dort gepflegte und geförderte Musik war - was Komponisten wie Interpreten betrifft - die Musik der Deutschen, Russen, Polen, also die der feudalen Herrscher des Baltikums. In dieser Zeit formierte sich die erste baltische Komponistengeneration, die einerseits an die europäische Spätromantik (bis hin zu Tschaikowsky) anknüpfte, andererseits an den Impressionismus, daneben aber auch konsequent die eigene folkloristische Tradition in ihre Musik zu integrieren suchte (was, aus verschiedenen Gründen, sowohl in der Zeit der nationalstaatlichen Unabhängigkeit als auch in der Phase der stalinistischen Kulturpolitik eine erneute Anregung erfahren sollte)
Osvaldas Balakauskas ist einer der jüngeren Vertreter der dritten Generation baltischer Komponisten, die in den sechziger Jahren zum ersten Mal mit dem traditionellen musikalischen Formenkanon der sowjetischen und baltischen Schule brechen konnten (zu ihnen gehört beispielsweise auch der seit einigen Jahren in Berlin lebende Este Arvo Pärt). Dodekaphonie, Serialismus, Aleatorik, neue Klangkonzeptionen - das alles hatte die baltische Musik in den Sechzigern plötzlich zu verarbeiten, wobei die Frage nach dem Verhältnis zur Folklore gerade hier stets aktuell blieb, nicht zuletzt diejenige nach dem zur neuen Volksmusik, dem Jazz und Rock (es sei daran erinnert, daß, wie vielerorts in der UdSSR, die Rockmusik im Baltikum lebendig ist und daß in Tallinn bereits seit 1949 alljährlich ein internationales Jazz-Festival stattfindet).

Jazzrhythmen und -intonationen zeigen ihren Einfluß etwa im 5. Satz aus Balakauskas' *Opera strumentale* - bezeichnenderweise in eine besonders strenge und klanglich eher öde Konstruktion (der Satz ist im Untertitel als *Motette* bezeichnet) eingebunden. Die Folklore zeigt sich bei Balakauskas selten direkt in seiner Musizierhaltung, seine Musik ist auch nicht diatonisch orientiert wie die der jüngeren Komponisten Vasks und Sumera.

Opera strumentale, eine instrumentale Oper, in der das Orchester und die einzelnen Instrumente selbst zu Protagonisten und zur Szene eines abstrakten musikalischen Theaters werden, besteht aus neun ineinander übergehenden Teilen, die durch Charaktere und Kompositionsverfahren aber kontrastierend angelegt sind. Dem ersten Teil, einer schwirrend vibrierenden Klangstudie im 6/8-Takt, folgt die *Cavatina*, die auch parodistische Töne anstimmt. Der dritte Satz ist eine Duo-Szene der beiden Klarinetten, die *Aria* des vierten Satzes wird von Oboe und Streichern vorgetragen. Die kontrapunktisch dicht gestaltete Motette des fünften Satzes wird durch die Blechbläser dominiert. Der sechste Satz konfrontiert verschiedene vierstimmig geführte Instrumentengruppen (Holzbläser, Streicher, Hörner). Nach dem Kontrabaß-Rezitativ des siebenten Satzes nimmt der motorische achte Satz wieder Momente des ersten Satzes auf, der neunte Satz schließt das Werk in Fugenform ab.

In den Kompositionen von Peteris Vasks und Lepo Sumera gewinnen archaisch-folkloristische Elemente auf dem Weg über die Verfahren der *minimal music* erneuten Eingang in die symphonische Musik; nationale und internationale Idiome adaptieren sich. Vasks Werke tragen meist programmatische Titel. In *Die Botschaft* ist die programmatische Absicht wieder in sich, die Musik, zurückgenommen - dis Musik selbst soll in ihrer eigenen, naturhafte Vorgänge symbolisierenden Informationsstruktur zur Botschaft werden. Der sowjetische Musikwissenschaftler Raffi Charadjanjan bezeichnet

das Stück als *eine Musik der Natur und der feindseligen, sie zerstörenden Kräfte; als eine Musik, die den Konflikt zwischen den Formen der Menschlichkeit und Geistigkeit und den sie bedrohenden Strukturen wiedergibt. Für den Aufbau wählte der Komponist das Prinzip der Sonatenform*.

Lepo Sumeras Werkverzeichnis ist zwar nicht sehr umfangreich aber seine Kompositionen wie auch seine literarischen Vorlagen weisen ihn als einen besonders originellen und vielseitigen Musiker aus: er komponierte Neue Musik für Renaissanceinstrumente (für den *Hortus Musicus Tallinn*), schrieb ein Ballett nach E.T.A. Hoffmanns phantastischer Erzählung *Der goldene Topf*, eine *Pilz-Kantate* auf Texte eines alten lateinischen Buches über Pilze sowie bisher drei Symphonien. Seine dritte Symphonie benutzt, darin der hymnischen zweiten ähnlich, harmonische und rhythmische Muster der Rockmusik, ist dramaturgisch aber ihr Gegenbild: Sie ist eingespannt in eine elegische Rahmenform, deren langsamer Schlußsatz Anknüpfungen an den Beginn des Stückes suchend formuliert und schließlich in einer unschwer symbolisch zu verstehenden Geste gleichsam angehaltener Zeit zu Ende gebracht wird: Mahnung und „Botschaft“ auch hier.

Samstag, 3.2.1990
Akademie der Künste
15.00 Uhr

WORKSHOP

The instrument and the technology

Musica Verticale

Michelangelo Lupone
Guglielmo Pernaselci

Samstag, 3.2.1990
Akademie der Künste
20.00 Uhr

GERARD GRISEY

Prologue

TRISTAN MURAIL

Les 13 couleurs du soleil couchant

HUGUES DUFOURT

La Tempesta

MICHAËL LEVINAS

Appels

L`Itinéraire
Patrice Bocquillon (Flöte), Jacques Vandeville (Oboe), Jérome Julien Laferrière (Klarinette), Jean Pierre Seguin (Fagott), Hervé Joulin (Horn), Gérard Boulanger (Trompete), Jérome Naulais (Posaune), Michael Levinas (Klavier), Tristan Murail (Orgel), Françoise Pelliè (Ondes Martenot), Claude Pavy (elektrische Gitarre), Jean Guillaume Cattin -Françoise Gagneux (Schlagzeug), Carmen Fournier (Geige), Gérard Caussé (Bratsche), David Simpson (Violoncell), Pierre Feyler (Kontrabaß)
Leitung: Mark Foster
Technik: Eric Daubresse
Organisation: Jacques Oriol

Mit Unterstützung der Association Française d'Action Artistique (M.A.E.) AFAA

Sonntag, 4.2.1990
Studio der Akademie der Künste
20.00 Uhr

LAURA BIANCHINI

NO.DI

Happening (UA)

***

MICHELANGELO LUPONE

Mira

Incanto (DE)

Musica Verticale
Barbara Lazotti (Sopran)
Guglielmo Pernaselci (Fly-Computer)
Francesca Sestili (Tänzerin)
Vincenzo Cozzi (Performer)
Michelangelo Lupone (Live-Elektronik)
Laura Bianchini (Klangregie)
Sahlan Momo (Choreographie)

LAURA BIANCHINI: NO.DI (1987)

NO. DI. - Note differenze für Saxophon und Tonband: Die Kompositionsidee beruht auf einer Nutzung des Klangmaterials, die gemeinsame Aspekte von Tönen, die auf Instrumenten erzeugte mit synthetisierten gemeinsam haben, wahrnehmbar macht ohne die Unterschiede zu verwischen, sondern die sie in Beziehung setzen und sie verwandeln, um ein einheitliches „Klangfeld" zu verwirklichen. Das Tonband wurde mit dem FLY-System realisiert.

LAURA BIANCHINI: Happening (1989)
für Sopran, Schlagzeug und FLY-Computer

In *Happening* wird das Konzept der Dualität, das schon in früheren Werken eine Rolle spielte, wiederaufgegriffen. Dieses Konzept sollte nicht im Sinne eines Gegensatzes, sondern einer Ergänzung verstanden werden. Die Elemente der Komposition sind in binärer Form gegeben (instrumentale/elektronische Klänge, An- und Abwesenheit, Gleichheit/Unterschied) und werden verschieden umgeformt, behalten dabei aber ihre speziellen Eigenschaften.

MICHELANGELO LUPONE: Mira (1985)
für FLY-Computer

Die Absicht der Autoren ist es, das musikalische und choreographische Material soweit zu analysieren, daß qualitative und quantitative Eigenschaften deutlich zu trennen sind. Deshalb wurden Aspekte des Materials wie Bewegung und Richtung, Dichte und Ausdehnung, Hervorhebung oder Leugnung ihrer Eigentümlichkeiten betrachtet. Besonders wurden formale, Raum/zeitliche Entwicklungen betrachtet.
Dieses Werk wurde auf dem vom Komponisten entworfenen FLY-Computer realisiert. Die Masken sind von P. & P. Consiglio.
Mira ist ein Stern.

MICHELANGELO LUPONE: Incanto (1988)
für Sopran und FLY-Computer

Die Verzauberung, *Incanto*, ist der Ort, wo das Normale und das Außerordentliche sich treffen, einander erkennen, verschmelzen und so die Wirklichkeit überwinden.
Jeder dieser Augenblicke ereignet sich in bestimmten Sektoren des Raumes entlang eines vorbestimmten Weges. Die Beziehung zwischen Gewöhnlichem und Ungewöhnlichem wird entwickelt durch die Bewegungen, die Rhythmen, die Geschwindigkeit, die Tonhöhen und die Klangfarben. Am Schluß verschwindet das Gewöhnliche, ohne aber zu enden: es erscheint in anderer Form - aus der Ecke, als Lied.

Montag, 5.2.1990
Akademie der Künste
20.00 Uhr

CARL VINE
Café Concertino

MICHAEL WHITICKER
Min-Amé

MICHAEL SMETANIN
Ladder of Escape

NIGEL WESTLAKE
Refractions at summer cloud bay

GILLIAN WHITEHEAD
Manutaki

MARTIN WESLEY-SMITH
White knight and beaver

MARK ISAACS
3 SCHERZI

Australia Ensemble
Dene Olding (Violine)
Irena Morozov (Viola)
David Pereira (Violoncello)
Geoffrey Collins (Flöte)
Nigel Westlake (Klarinette)
David Bollard (Klavier)

Anmerkung: das Programm hier ist das wirkliche und ist verschieden vom Programmbuch

CARL VINE: Café Concertino (1984)

Café concertino, wie sein Name andeutet, ist ein heiteres, doch schneidend intelligentes Musikstück, in welchem parodistische Verfahren den Eindruck unbeschwerter und zivilisierter Konversation hervorrufen. Auch strukturell hat es etwas von der luziden Eigenart der Kaffeehauskultur durch sein Spiel mit der Tonalität, ganz wie zwei Gäste sich in ein halbernstes Wortgefecht über eine Partie Schach oder Domino einlassen würden. Demgemäß kreist es um verschiedene Versionen des Quintenzirkels (C-G-D usw.), in fünf Teilen von kontrastierender Tonalität angeordnet. Die Tonartenfolge, charakteristischerweise symmetrisch, ist C - A - Fis - Es und die Wiederaufnahme des ursprünglichen C-Dur.
Café concertino wurde für das Australia Ensemble geschrieben.

NIGEL WESTLAKE Refractions at Summer Cloud Bay (1989)

Refractions at Summer Cloud Bay ist ein Werk in vier kurzen Sätzen von recht sorgloser Stimmung mit deutlichen rhythmischen und melodischen Elementen. Die Instrumentation bewirkt ein durchgehend transparentes Gefüge, wobei moderne Schlagzeugtechniken genutzt werden, um rhythmische Muster hervorzuheben und Rhythmusüberlagerungen zu definieren. Das Stück läßt sich in keine stilistische Kategorie einordnen; es ist das Ergebnis eines vorwiegend intuitiven Prozesses. Der Titel soll Bilder lichtüberfluteten Wassers suggerieren, auf dem Ozean tanzende Sonnenstrahlen, gebrochenes Licht, das in jedem Augenblick seine Farbe wechselt.
Refractions at Summer Cloud Bay ist eine Auftragskomposition des Australia Ensembles.

GILLIAN WHITEHEAD Manutaki (1986)

Manutaki beschwört die Erinnerung an Whatipu, die wilde, schöne Küstenlandschaft im Norden der Manakau Heads nahe Auckland. Der „Manutaki“, Leitvogel eines Schwarmes, erinnert an den Sturzflug des Sturmvogels um die Whatipu-Klippen - und die Darstellung dieses Fluges in dem ausgedehnten Duett von Flöte und Klarinette nach den einleitenden Takten -, er weist aber auch auf die Rolle der Instrumentalisten in diesem Stück, wo zu bestimmten Zeiten verschiedene Spieler in den Vordergrund treten oder die Führung übernehmen.
Es gibt zwei strukturierende Ordnungen. Ein kanonischer Rahmen von Tonhöhen und Rhythmen zieht sich durch das Stück, wird aber von kurzen Episoden durchbrochen (wie etwa der ersten für Piano solo); seine Wiederkehr ereignet sich in stets veränderter Form. Dieser Rahmen ist gelegentlich besonders ausgearbeitet, wie in dem bereits erwähnten Duett oder dem langsameren kontrapunktischen Teil, wo zum ersten mal alle Instrumente zusammen spielen. Am Ende hingegen erscheinen nur noch die Töne des Rahmenwerks. Der zweite Strukturgedanke ist vor allem rhythmischer Natur; er tritt zuerst in der scherzoartigen Episode nach dem langsamen Abschnitt auf. Im letzten Drittel überschneiden sich häufig die beiden Ordnungsprinzipien. Das Werk endet mit erneuter Arbeit an Motiven des Einleitungsteils.
Manutaki ist eine Auftragskomposition des Australia Ensembles mit Unterstützung durch den Music Board of the Australia Council.

MARTIN WESLEY-SMITH White Knight and Beaver (1985)

Es ist, als wäre Rev. Charles Luttwidge Dodgson (Lewis Carroll, oder der „White Knight", als den er sich in *Through the Looking Glass* porträtierte) ein Marimbaspieler, der einer Xylophon-spielenden Alice zeigt, wie man Kinderlieder auf einer Music-Box rückwärts oder rauf-und-runter spielt (oder, wie hier, auf einem Fairlight-Computer, einer der größten Music-Boxes von allen). Er beginnt mit *Polly Put the Kettle On* zusammen mit *Ride a Cock Horse* und spielt dabei einige erkennbare Bruchstücke, die sie zum Mitspielen ermutigen sollen. Davon ermüdet, geht er dazu über, eine musikalische Darstellung von so ungefähr einem Tausend Nukleotiden des Plasmids pBR322 von Escherichia coli, einem Bakterium des Magens, zu geben.

DAVID LUMSDAINE Bagatelles (1987)

Bagatellen: eine Nebensächlichkeit, etwas geringwertiges, ohne Bedeutung; ein unbeschwertes Stück Musik; ein Melodiefetzen oder ein Harmoniebrocken, den ich in meiner Tasche finden könnte. Vertraute Musikteilchen, die immer wieder in unterschiedlichen Zusammenhängen auftauchen und dabei ihre Funktion, ihren Ausdruck, ihre Stimmung ständig wechselnd. Die Einheit liegt in der Stimmführung, in der Art, in der sie gespielt und gehört werden. Diese Sammlung besteht aus neun Bagatellen (eine ist stumm), in denen verschiedene Instrumentenkombinationen ausprobiert werden. Nur an zwei Stellen ist ein Tutti zu hören. Man kann neun Sätzen zuhören (bzw. acht, falls man keine stumme Musik hören kann) oder einem einzigen Mosaik (wenn man Musik mit längerem Atem zu hören pflegt). Im einen Falle dauert das Stück 25 Minuten, im anderen Falle endet es nicht...
Bagatelles wurde für das Australia Ensemble geschrieben mit Unterstützung durch den Music Board of the Australia Council.

Montag, 5.2.1990
Akademie der Künste
22.00 Uhr

LUIGI CECCARELLI

Koan II

JAMES DASHOW

Disclosures (DE)

***

RICCARDO BIANCHINI

Haiku (DE)

GIANFRANCO PERNAIACHI

Realgar II (DE)

ENRICO COCCO

Materia Intelligente II (UA)

Musica Verticale
Enzo Filippetti (Saxophon)
Guglielmo Pernaselci (Klavier)
Vincenzo Cozzi (Darsteller)
Michelangelo Lupone (Live-Elektronik)
Laura Bianchini (Klangregie)

LUIGI CECCARELLI: Koan II

Koan II für Saxophon und präpariertes Klavier gehört zu einer Serie von Studien für präpariertes Klavier und ein elektronisch verstärktes Soloinstrument. Alle diese Studien werden mit dem Namen *Koan* bezeichnet, der auf die Anwendung der traditionellen Instrumente außerhalb des temperierten Tonsystems hinweist. Beeinflußt durch die musikalische Kultur des Orients und Afrikas, konzentriert sich Ceccarelli vor allem auf die melodischen und rhythmischen Komponenten. In der Stimme des Soloinstruments soll die einfache und klare Melodielinie vor allem Nuancen der Klangfarbe wiedergeben. Das Klavier ist hier als Rhythmus- und Klangfarbeninstrument genutzt. Die 22 Tasten, auf denen gespielt wird, sind mit Metallbolzen präpariert, womit dem Gamelan ähnliche Klänge erreicht werden.

JAMES DASHOW: Disclosures
für Cello und Computer

Disclosures untersucht das Verweben von Cello- und Computerklängen und wie daraus ein musikalischer Raum konstruiert werden kann, der gleichzeitig als Komplex von ein, zwei oder mehreren Dimensionen wahrgenommen werden kann und wie Interaktionen dieser gleichzeitigen Wahrnehmungen zu einem tieferen Verständnis des komplexen Ganzen beitragen können. Es gibt ein ständiges Spiel zwischen einer sich dynamisch entwickelnden Tonhöhenstruktur, die vom Cello in den Vordergrund gespielt wird, und den elektronischen Klängen, die, von den selben Tonhöhen abgeleitet, als vergleichsweise statisches Hintergrundmaterial gebraucht werden. Der Computer bildet nicht nur den linearen Kontrapunkt zur Cellostimme, sondern auch eine nicht-harmonische Harmonisierung der Cello-Noten, eingebunden in eine im großen asymmetrische Formstruktur. Das Fehlen einer Feinstruktur läßt dem Solisten Raum für eine expressive Interpretation.
Disclosures wurde für Cellisten-Freunde des Komponisten geschrieben; der Computer-Part wurde auf der CSC der Universität Padua mit einer eigenen Version des MUSIC360-Programm (B. Vercoe) berechnet, abgemischt wurde er mit dem ICMS (G. Tisato).

RICCARDO BIANCHINI: haiku (1976)
für Klavier und Tonband

haiku wurde zwischen März und Juni 1976 komponiert, das Band wurde im Studio di Fonologia in Mailand realisiert. Der Grundeinfall bezieht sich - der Titel erklärt sich selbst - auf die bekannte japanische Gedichtform von 5+7+5 Versen. Aber man findet in der Komposition weder eine metrische Äquivalenz noch Anspielungen auf bestimmte haikus. Das Stück (eine Suite von sechs kurzen Stücken, deren drittes und viertes ineinander übergehen) versucht, das Wesen des haiku zu erfassen.
Eigentlich widerspricht es dem Geist des haiku, über die Musik zu sprechen: sie sollte für sich selber sprechen. Der Hörer könnte eine Art Leitfaden finden, wenn er der Entwicklung des Dialoges zwischen Klavier und Tonband folgt: zunächst versucht das Klavier den Klängen vom Band zu folgen, mit Clustern und gegriffenen Saiten, später aber scheinen zwei Klangwelten nebeneinander zu existieren, bis im sie Finale weiter und weiter auseinanderlaufen.
Kurz, *haiku* ist nur die Geschichte einiger Klänge.

GIANFRANCO PERNAIACHI: Realgar II (1989)
Version für Tenorsaxophon und Tonband

„Klarheit des hörenden Wesens“

ENRICO COCCO: Materia intelligente II (1990)
für Klavier und Tonband

> *Aus dem Samen wird der Keim, aus dem Keim die Ähre, aus der Ähre das Brot, aus dem Brot Brei, aus dem Brei Blut, daraus- Samen und daraus- ein Embryo, daraus- ein Mensch, daraus- ein Leichnam, daraus- Erde, daraus- Stein.*
>
> Giordano Bruno

Der Widerspruch , der Nonsens im Titel des Stückes erklärt sich aus einer persönlichen Spekulation, einer zwiespältigen Haltung gegenüber dem, was als ungerichtet gesehen wird (wie Materie, Klang, Maschinen, atmosphärische Phänomene) und andererseits das als zielgerichtet gesehene (die Fähigkeit zur Entscheidung, die Wahlfreiheit, die Vermehrung oder irgend etwas in Verbindung mit dem Leben)... - doch in Brunos Sicht fallen die Widersprüche in sich selbst zusammen, der Geist ist vereint mit den Elementen, mit dem Körper...und so auch Materie und Form.
Bei der Komposition von *Materia intelligente* galt das Hauptinteresse der formalen Entwicklung vorgegebenen Materials. Eine innere Dialektik zwischen „Wendepunkten“, Punkten der Wiederholung oder der Modulation und „Katastrophenpunkten“, wo unerwarteten Möglichkeiten Raum gegeben wird, neue Abläufe in Gang zu setzen. Dieser Ansatz ist der mathematischen Katastrophentheorie entnommen. Wissenschaftliche Theorien seiner Musik zugrunde zulegen, schmeichelt dem eigenen Stolz, diese Verfahren verwenden zu können, man tut dies aber nur, um in dem außerordentlichen Reichtum dieser anderen Welt Analogien zu seiner eigenen zu entdecken.
Das Band wurde mit einem Yamaha-Synthesizer realisiert, die Partitur mit einem „Pegasus“-Kompositionssystem im *Studio per la Ricerca Elettroacustica Musicale (STREAM)* in Rom entwickelt.

Dienstag, 6.2.1990
Akademie der Künste
20.00 Uhr

CHRISTIAN WOLFF

Braverman music

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Tierkreis

CLAUDE VIVER

Pulau Dewata

TOM JOHNSON

Naranayas Kühe

MAURICIO KAGEL

Generalbaß

Aus dem Nachlass

Ugly Culture
Christoph Clöser (Saxophone)
Andreas Reisner (e.-Gitarre)
Martin Ingenhütt (Kontrabaß)

Besondere Bemerkungen über die Eigenart der Besetzung fallen mir nicht leicht. Es hat damit zu tun, daß die Mitglieder sich bei verschiedenen Jazz- und Popgruppen kennenlernten und sich erst dann der Neuen Musik zuwandten. Die Kombination aus je einem Streich-, Zupf- und Blasinstrument, oder aus einem hohen, einem Akkord- und einem Baßinstrument ist ja eigentlich sicher nichts Erwähnenswertes.

Der „Normalsound", den man also nicht besonders erklären muß, ist für die Mitglieder von *Ugly Culture* wohl eher der, der beim Anschalten aus dem Radio kommt als der, der im Konzertsaal auf Instrumenten erzeugt wird, die sich seit 200 Jahren praktisch nicht verändert haben. Bernd Alois Zimmermann hätte vermutlich gesagt, daß uns ein Krummhorn ein ebenso nahes Instrument ist wie ein Akkordeon.

Was natürlich nichts mit der Aura, dem Assoziationshintergrund zu tun hat, den ein solches Instrument mit sich herumträgt. Mancher hält sich halt beim Klang einer verzerrten E-Gitarre die Ohren zu, ein anderer beim Klang von Geigen. Das sind wohl eher Symbole für den sozialen Status des Hörers (die soziale Umgebung), intelligent arbeiten kann ein Komponist sicher innerhalb des Zeichen- und Stilsystems der Popmusik ebensogut wie innerhalb des Stils (der zehn Stile) der „Neuen Musik".

Nun muß ich ja nichts komponieren. Aber die Bearbeitung des *Tierkreis* von Karlheinz Stockhausen bedeutet schon eine Menge Detailentscheidungen. Es erschien wichtig, die einzelnen Melodien auch klanglich möglichst von einander zu unterscheiden, um das Charakteristikum, den „Affekt" (?) jedes einzelnen Zeichens möglichst deutlich zu treffen. *Ugly Culture* hat da eben auf Klänge und auch stilistische und satztechnische Modelle aus der eigenen Hörerfahrung zurückgegriffen, also Dinge, die die Instrumente und ihre Kultur nahelegen. Sicher bieten die Vorgaben des Komponisten, die übrigens genau beachtet worden sind (es handelt sich nicht um eine Bearbeitung) genug Widerstand, daß alles andere, aber keine Popmusik dabei herauskommt.

Wahrscheinlich müßte man zusammenfassend sagen, daß die Besetzung nicht gewählt wurde, weil sie exotisch ist, sondern weil sie die normalste ist und so keinerlei Erklärung benötigt. Fragen Sie mal ein Streichquartett, was es zur Wahl seiner Besetzung vortragen kann...

Martin Ingenhütt

CHRISTIAN WOLFF: Braverman music (1979)

Der Komponist selbst empfahl dem Ensemble *Ugly Culture* dieses Werk aus dem Jahre 1979. Es ist über weite Strecken rein zweistimmig (teilweise vierstimmig) geschrieben, doch der große Tonumfang dieser Stimmen bestätigt, was der Komponist in seinem Vorwort schreibt: *Das Material soll für eine größere Besetzung „orchestriert" werden, so daß das Klangergebnis weit vielstimmiger wirkt als die Partitur bei flüchtigem Blick erwarten läßt.*

Formal besteht *Braverman Music* aus zwei Sätzen. Der erste ist eine sehr komplexe isorhythmische Studie, basiert also auf der ständigen Wiederholung und Übereinanderschichtung einiger weniger rhythmischer Zellen. Nach einer einleitenden choralartigen Passage gliedert er sich in vier dichtgearbeitete Abschnitte unterschiedlichen Charakters. Der Komponist stellt es frei, aus diesen Abschnitten auszuwählen. Der zweite Satz beginnt mit dem Lied *Moorsoldaten*, das in den dreißiger Jahren von politischen Gefangenen in einem deutschen Konzentrationslager komponiert wurde und läßt darauf eine Reihe freier Passagen folgen, die in sehr loser, assoziativer Weise mit dem Lied

verbunden sind.

Braverman Music ist gewidmet dem Andenken Harry Bravermans, Arbeiter, Sozialist und Autor des Buches *Labor and Monopoly Capital* (1974).

Charakteristisch für den Stil des Werkes sind die rhythmischen Zellen, die in immer neuer melodischer Ausformung hartnäckig wiederholt werden, um dann wieder unerwartet anderen Rhythmen Platz zu machen. Das Verfahren erinnert spontan an die isorhythmische Motette des Mittelalters, wird aber meist freier gehandhabt. Melodische Führung, freie Verschiebbarkeit der Rhythmen gegen das Metrum sowie die ständige Gleichzeitigkeit mehrerer derartiger Rhythmen sichern dabei den musikalischen Fluß.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Tierkreis (1975-76)

Zwölf Melodien mit Begleitung, die Karlheinz Stockhausen 1975 bis 1976 zunächst für Spieluhren konzipierte; doch veröffentlichte er sogleich eine Version für beliebige Instrumente. Bei der Komposition, so schreibt er, *dachte ich an das Wesen von Kindern, Freunden, Bekannten, die im betreffenden Sternzeichen geboren sind, und ich studierte die Menschentypen gründlicher. Jede Melodie ist jetzt in allen Maßen und Proportionen im Einklang mit dem Charakterzügen ihres Sternzeichens komponiert, und man wird viele Gesetzmäßigkeiten entdecken, wenn man eine Melodie oft hört und ihre Konstruktion genau beachtet.*

Wegen des begrenzten Umfangs einer Spieluhrwalze dauert jede einzelne Melodie ca. 30 Sekunden und soll - auch in Instrumentalfassungen - mehrfach unmittelbar wiederholt werden, sodaß der gesamte Zyklus etwa 20 bis 25 Minuten dauert. Eine Schwierigkeit für die Interpretation ist es, jedem einzelnen Zeichen seinen spezifischen Klang zu geben: Durch Ausnutzen aller instrumentalen Möglichkeiten und durch eine überlegte Aufteilung des Materials auf das Instrumentarium gilt es, die zwölf Melodien nicht nur deutlich voneinander zu unterscheiden, sondern auch den ihnen traditionell beigelegten Charakter zu treffen.

CLAUDE VIVIER: Pulau Dewata

Claude Vivier schrieb dieses Werk für *ensemble de claviers ou même toute autre formation d'instruments*; es wurde vom Ensemble *Ugly Culture* eingerichtet für Sopransaxophon, Gitarre und Kontrabaß. Unter deutlich hörbarem Einfluß balinesischer Gamelan-Musik wechseln prägnante rhythmische Motive, die unerwartet kanonartig gegeneinander verschoben werden, mit unregelmäßig repetierten Staccato-Akkorden, fanfarenartigen Unisonoläufen, einer mechanisch pulsierenden Bewegung und lang ausschwingenden, volltönenden Akkorden ab.

Formal wird das Werk gegliedert durch einen ruhigen, gesanglichen Einschub etwas vor der Mitte. Einstimmigkeit bzw. Homophonie und ein eigenwilliges, sehr stark entwickeltes harmonisches Gespür zeigen sich in *Pulau Dewata* („die glückliche Insel") wie auch in späteren Werken Claude Viviers als persönliche Stilmerkmale, mit denen es dem Komponisten gelingt, auch heterogene Elemente zu einem überzeugenden Werk zu verschmelzen.

TOM JOHNSON: Naranayas Kühe (1989)

> *Eine Kuh gebärt jedes Jahr ein Kalb. Mit Beginn seines vierten Lebensjahres bekommt jedes Kalb, zu Beginn jedes Jahres, ebenfalls ein Kalb. Wie viele Kühe und Kälber haben wir zusammen nach, sagen wir, siebzehn Jahren?*

Vielen Kompositionen Tom Johnsons liegt eine mathematisch beschreibbare Struktur zugrunde, über die er oft in einem erläuternden Text Auskunft gibt. Diese Texte sind zum „Verständnis" sicher nicht notwendig, fügen der Musik aber eine zusätzliche Komponente hinzu.

Ein Beispiel ist die Auswahl der Tonhöhen: Assoziationen an eine unaufhaltsame Bevölkerungsexplosion oder etwa an heilige Kühe verlangen geradezu nach einer regelmäßig aufgebauten Tonleiter, und soll das Werk nach Erreichen der sechsten Generation im 17. Jahr wieder in der Konsonanz der Oktave enden, dann bietet sich für den Komponisten kaum eine andere Möglichkeit als die hier verwendete Folge Halbton - kleine Terz. Gleichzeitig aber erzeugt diese Auswahl der Tonhöhen das charakteristische pseudoindische Kolorit der klanglichen Oberfläche. Dieses Kolorit wurde noch verstärkt durch den Rhythmus, der aus einer unregelmäßigen Folge von Viertel- und Achtelnoten besteht, sich aber auch bei näherer Betrachtung logisch zwingend aus der Idee zur Umsetzung des Texts ergibt.

Viele der konkreten Entscheidungen des Komponisten bis hin zur Tonhöhe und Rhythmus des Einzeltons folgen also auf eine auch beim Hören nachvollziehbare Weise aus dem Ansatz des Werkes.

Mittwoch, 7.2.1990
Akademie der Künste
20.00 Uhr

ARIBERT REIMANN

Rondes

GIACINTO SCELSI

Anagamin

JACEK DOMAGALA

Nocturne, Arcata für Streichorchester (UA)

WITOLD LUTOSLAWSKI

Konzert für Klarinette, Harfe und Streicher

Ensemble Oriol
Einstudierung Domagala und Lutoslawski: Ilan Gronich
Einstudierung und Leitung Reimann und Scelsi: Sebastian Gottschick

Eduard Brunner (Klarinette)
Marion Hofmann (Harfe)

ARIBERT REIMANN: Rondes (1967-69)

Die „Rondes“ sind zunächst wie ein Rondo gebaut. Ein Refrain, mit dem das Stück beginnt, wird im ganzen fünf Mal gebracht, vom dritten Mal an verkürzt; seine rhythmische Gestalt in allen Stimmen wird jedes Mal beibehalten, das Tonmaterial jeweils geändert, ebenso Dynamik und Tempo. Eingeschoben werden nach jedem Refrain sogenannte „Zonen“, in zum Teil freier rhythmischer Form, die sich wiederum aus Abschnitten zusammensetzen, die untereinander zu einer Wiederholung kommen, aber in Rhythmus und Behandlung der Thematik starken Veränderungen ausgesetzt sind. Am Schluß der vierten „Zone“ wird der Refrain, in nun stark verkürzter Form, als hohe Flageolets mit anderen Vorgängen verschmolzen. Da auch das gesamte Tonmaterial aus der einzigen Keimzelle des Anfangsakkords gebildet ist, sollen in einem ständigen Kreisen, in immer neuen Variationen alle aufgeworfenen Elemente eine Wiederkehr sein.

Aribert Reimann

GIACINTO SCELSI: Anagamin (Der Eine vor der Wahl zwischen Rückkehr und ihrer Ablehnung) (1963)

für 11 Streicher

Es gibt wenige, aber doch einige wichtige biographische Angaben über Giacinto Scelsi; darunter die, daß er dem Neoklassizismus und jeglichem Akademismus ferngeblieben war, daß er dem Rationalismus der Moderne fremd gegenüberstand und sich der orientalisch-fernöstlichen Geisteswelt verbunden wußte. Sein zurückgezogen geführtes - dem Kulturbetrieb abgewandtes - Leben hat ihm eine Jüngerschaft eingebracht. Von ihr ist zu vernehmen, Scelsi habe überhaupt keine biographischen Daten in die Öffentlichkeit gebracht wissen wollen: die Person wolle ganz hinter dem Werk zurücktreten. Scelsi sei also ein im günstigsten Sinne Frei-Schaffender gewesen.
Auch wenn das Œuvre daher rätselhaft und verschlüsselt vor den Hörer tritt, mindert das nicht die Chance des Werkes, ihn gefangenzunehmen. Nicht auf die Enträtselung kommt es an, sondern darauf, daß das Rätselhafte wahrhaft fasziniert. Ich kann mich der Aufregung Claudio Annibaldis über den Verlag Schirmer nicht anschließen, der Scelsi „entwürdigt“ habe, indem er aus Geschäftsgründen biographische Daten veröffentlicht habe. [16] Vielleicht verkauft sich das Werk daraufhin wirklich besser - was dem Komponisten ja nur zu wünschen wäre, ist doch dadurch von seiner Wahrheit nichts verkehrt worden.
Andere aber mystifizieren das Werk Scelsis. Da ist seine Verbindung zum Zen, der mystischen Richtung des Buddhismus. Ein Zen-Symbol nimmt die Stelle des Abbildes seiner Person ein. Die Inspiration fließt aus einer Lehre der fernöstlichen Meditation, wonach die logische Denkweise in unmittelbare Wahrnehmung und Identifikation mit der Umgebung verwandelt werden soll. Scelsi klärt uns darüber auf, daß in seiner Musik „Natürlichkeit“ eine wesentliche Rolle spielt. Die Elemente der Komposition - der Rhythmus, die Melodie, Architektur und Harmonie -werden von den schöpferischen Kräften des Rhythmus, der Affektivität, des Intellekts und des Psychismus gespeist. Die Elemente stehen in Interdependenz, Interferenz und Interpenetration zueinander, sind jedoch nicht notwendigerweise in Integralität, sodaß unendliche Nuancen gegeben sind, genau wie bei der Affektivität des Menschen, wodurch wir die Parallele zur „Natürlichkeit“ finden.
Anagamin ist ein einsätziges, ca. 6 1/2 Minuten dauerndes Stück, dessen Zeitmaß genau

[16] Claudio Annibaldi, *Der schuldlose Musiker: Postillen zu einem Verlagskatalog*, in: *Musik-Konzepte* Bd. 31: *Giacinto Scelsi*, hrsg. v. H.-K. Metzger u. R. Riehn, München 1983

festgelegt ist. Es ist taktiert (im wesentlichen 4/4 Takt) und mit Metronomangabe versehen (gleichbleibende Viertel = 60) und hat folgende Besetzung: erste und zweite Violinen (je dreigeteilt), Bratschen und Violoncelli (je zweigeteilt) und Kontrabaß.

Zum Verlauf:

Eine bestimmte Klang-Konstellation wird exponiert. Ihre Bestandteile werden verdehnt, durch vierteltönige Verschiebungen, und sie werden durch Erreichen anderer Tonstufen verändert, während die angekoppelte Umgebung darauf reagiert. Der Bewegungszug verläuft in diatonischen Schritten, zum Teil vermittelt über Vierteltöne, bisweilen, in den Außenstimmen, in Quinten. Unverkennbar ist das diatonische System als zugrundeliegend gedacht. Der einzelne Ton wird in den unterschiedlichsten Spielmanieren produziert, so wird einer der Töne des Anfangsklanges zunächst flageolett gespielt, dann mit Vibrato am Griffbrett, schließlich in einer rascheren, aber gemessenen Bewegung. Weitere Klangvariationen entstehen durch Verdoppelungen bzw. Ausspannungen im Bereich der Oktaven.
Im Hintergrund scheint die Faszination an den Veränderungsmöglichkeiten einer Grundkonstellation zu stehen, darüber hinaus wird das Interesse am naturgesetzlichen Aspekt deutlich. Um dem auf die Spur zu kommen, gälte es, das Werk einmal exakt vorgetragen zu bekommen, ohne ein Ungefähres darin, um den Klang zu vernehmen, der dem Nachhören naturgesetzlicher Vorgänge nachgebildet ist. Man wird also beim Hören auf dreierlei zu achten haben:

- Wie sich die klanglichen Umschichtungen vollziehen
- Die Abbildung naturgesetzlicher Vorgänge im klanglichen Geschehen
- Das Inhaltliche, Zusammenschließende.

Es folgt eine Tabelle zur klanglichen Umschichtung in *Anagamin*:

1. Grundklang: c - b - vierteltönig erhöhtes a
2. Über h tritt f hinzu (in der Oberstimme, T. 13)
3. Zur Ausgangskonstellation zurückgekehrt, tritt ges hinzu, das sich mit f verbindet (T. 31)
4. Ans ges schließt sich das vierteltönig erhöhte a an, und der Tonraum g wird ausdifferenziert (T. 32 ff.)
5. Über die Anfangskonstellation a - b - c wird die Konstellation a - h - c gebildet, die dynamisch herausgehoben wird (forte, Crescendo zum ff, . 42). Hierzu tritt fast unmerklich der Ton e (T. 44). Er wird später ans f gebunden.
6. Es kommt zu Quint/Oktavsprüngen b - f - b in der Baß stimme (T. 47)
7. Zur Ausgangskonstellation, um ein verdehntes g erweitert, kommt cis hinzu (T. 66). Über das g tritt nun auch das noch fehlende d hinzu (T. 68 im Cb.)
8. Interessanterweise schließt sich ans d das e. Es tritt in beiden Außenstimmen auf. Aber auch hier bleibt die Ausgangskonstellation erhalten: vierteltönig erhöhtes a - b - h - c (T. 70)
9. In der Oberstimme wird der Sprung ins f wiederholt. Mit dieser erweiterten Konstellation des Anfangs endet es.

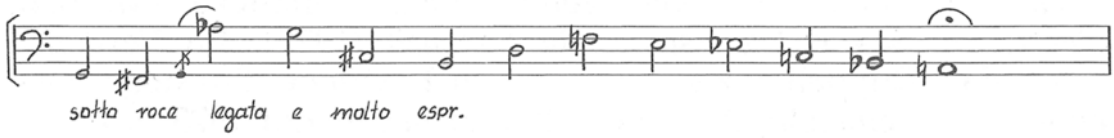
Deutlich ergibt sich, daß der Verlauf diatonisch bestimmt ist. Das Beharrliche der Grundklanglichkeit läßt dabei zweifeln, ob überhaupt ein Element harmonischer Gegenpoligkeit sich etablieren soll.

Jürgen Spiegel

JACEK DOMAGALA: Arcata

für Streichorchester

Arcata für Streichorchester schrieb ich unter anderem für das Ensemble Oriol. Der Titel der Komposition spielt auf ihre Bogenform an. Sie beginnt mit einer Unisono-Einleitung. Der Mittelteil stützt sich auf das polyrhythmisch behandelte chromatische Material. Die Kontrabaß- und Violoncello Soli führen die 12-tönige Reihe ein, auf der die Komposition beruht.



Jaćek Domagala

WITOLD LUTOSLAWSKI: Doppelkonzert für Oboe (Klarinette), Harfe und Kammerorchester (1973-1980)

Lutoslawski hat spät zu seinem eigentlichen Stil gefunden. Ein entscheidendes Erlebnis war für ihn Cages *2. Klavierkonzert*, das er 1960 hörte: *Als ich ihm lauschte, wurde mir plötzlich klar, daß ich eine Musik schreiben könnte, die sich von der früheren gänzlich unterscheidet. Daß ich mich nicht unbedingt vom kleinen Detail aus auf das Ganze hin zu bewegen brauchte, sondern daß es auch den umgekehrten Weg gibt - ich würde vom Chaos ausgehen und allmählich Ordnung in ihm schaffen. So war es, als ich begann, die „Jeux vénitiens" (1961) zu komponieren.*[17]
Von diesem neuen kompositorischen Selbstverständnis her, das die Formgliederung wie auch die Tonvorstellung betrifft, ist er in den Bereich aleatorischer Techniken gelangt, den er für sich als *begrenzte Aleatorik* bezeichnet und die auch in diesem Doppelkonzert angewendet werden. Hierbei *entscheiden die einzelnen Ausführenden über das Tempo sowie über die Dauer der Zäsuren, während jedoch die Notenwerte* festgelegt sind; *erst das kollektive Resultat ist durch jene Unregelmäßigkeit und Zufälligkeit gekennzeichnet*.[18]
Das Doppelkonzert entstand zwischen 1973 und 1980 als Auftragswerk von Heinz und Ursula Holliger. Die Bearbeitung für Klarinette geht auf Eduard Brunner zurück und ist von Lutoslawski autorisiert.
Es handelt sich um ein an traditionellen Vorstellungen orientiertes Konzertstück mit den Sätzen *Rapsodico*, *Dolente* und *Marciale e grotesco*. Neben die Tutti des Kammerorchesters treten die aleatorisch gebildeten Episoden der beiden Soloinstrumente.
Während der Arbeit an diesem Werk entstanden noch die *3. Symphonie* (1972-83), zwei weitere Orchesterstücke (*Mi-parti*, *Noveletten*) sowie *Les Espaces du Sommeil* (1975). Im Vergleich zeigt das Doppelkonzert eine gänzlich eigene Physiognomie, eigene Problemstellungen. Lutoslawski hat hierzu 1973 in einem Gespräch mit dem ungarischen Musikologen Varga eine ausführliche , sehr instruktive Kompositionsskizze gegeben:[19]

W.L. Der Auftrag gilt einem Oboenkonzert, aber ich komme dem Wunsch des Künstlers nach und füge einen obligaten Harfenpart hinzu...Das deckt sich mit meinen Plänen, denn ich wollte

[17] T. Kuczynski, *Gespräche mit Witold Lutoslawski*, Leipzig 1976, S. 180
[18] a.a.O., S. 21
[19] a.a.O., S. 207f.

ein aleatorisches Stück für polyphone und monophone Instrumente schreiben. In diesem Werk wird der Zufall eine größere Rolle als in der Vergangenheit spielen. Auch wenn es paradox klingt: das Stück scheint hochgradig organisiert zu werden, aber trotzdem können zwischen den verschiedenen Interpretationen größere Differenzen auftreten.

B.A.V. Aber sie werden den Zufall nicht die Form angreifen lassen?

W.L. Nein, unter keinen Umständen. Man sollte sich vielleicht eine Skulptur vorstellen aus einem flüssigen Material. Dieses Problem Reizt mich sehr: Ich möchte am liebsten die Idee der musikalischen Form ausweiten. Es kann keine Rede davon sein, daß ich meine Kompositionstechnik wechseln will, ich möchte lediglich eine neue Methode ausprobieren. Der erste Satz wird wohl eine knappe Introduktion werden, während der letzte eine Reihe von Märschen sein soll - beginnen wird er mit einem schnellen Marsch und enden mit einem Trauermarsch. Das eigentliche Experiment bringt der zweite Satz, der sich aus kurzen Episoden zusammensetzt. Nur der Anfang und das Ende werden vorgegeben, in der Mitte des Satzes können die Solisten die Dauer ihres Auftretens beliebig bestimmen. Freigestellt bleiben in erster Linie die Pausen zwischen den Ereignissen und die Reihenfolge der einzelnen Abschnitte. Der Satz wird so angelegt sein, daß jeder Abschnitt mit jedem zusammen gespielt werden kann. Das ist nicht das erste Mal, daß ich nach diesen Prinzipien komponiere. So gibt es im Violoncellokonzert eine Passage, wo das Orchester vollkommen unabhängig vom Solisten spielt. Die Einsätze von Violoncello und Orchester wurden so komponiert, daß jeweils ein Einsatz zu dem anderen paßt. Wie wenn zwei Leute rufen, und der eine schreit lauter als der andere. Sie wollen einander etwas mitteilen, reden aber gleichzeitig.

B.A.V. Mit anderen Worten: alle diese Möglichkeiten haben sie vorgesehen.

W.L. Ja. Die Unterschiede können nicht kraß genug sein, weil die Ordnung fixiert vorliegt. Die Pausen und das Zeitmaß jedoch hängen vom Spieler ab. Dieses Prinzip wird nun am Objekt eines ganzen Satzes erprobt, eben in dem Konzert für Oboe und Harfe.

Den Plan, im Doppelkonzert einen Schritt in Richtung auf ein stärker aleatorisch bestimmtes Musizieren voranzugehen, hat Lutoslawski dann nicht ausgeführt, sondern er hat auch im Mittelsatz die Solisten in der gewohnten Technik behandelt. Der Gedanke zur Erweiterung der Technik dürfte von der Konzertform angeregt worden sein. Die neue Manier hätte aber zweifellos formale Probleme aufgeworfen, ein Komplex, der, wie er selbst sagt, mit den Tonordnungen eng zusammenhängt. So ließe sich für die Abänderung vermuten, daß sich in diesem Bereich Schwierigkeiten ergeben haben.
Auf zwei Stellen des Doppelkonzertes sei besonders hingewiesen:
Im ersten Satz tritt das Schlagwerk gliedernd ein. Den Streichertutti und den Soloepisoden ist ein *Appassionato*-Teil im 3/4-Takt angeschlossen. Der Satz kommt mit einem Epilog von Oboe und Harfe in aleatorischem Spiel zum Ausklang.
Ein weiteres formal herausragendes Moment findet sich, im Schlußsatz, im Finalcharakter bei der Reprise des Orchestertutti.
Es wäre noch zu erwähnen, daß die Streicher zwölfgeteilt sind. Gleich zu Beginn ertönt im Tutti der Zwölftonakkord, der dann im Verlauf des Stückes seine Physiognomie wechseln wird. Hier ist der Ablauf noch geregelt (durch Metronomangabe). Der Zwölftonakkord ist für Lutoslawski keine Besonderheit, er wird hier dem aleatorischen Geschehen als Akkordfeld gegenübergestellt.
Die Motive der Tuttiabschnitte werden wiederholt und bestätigen deren Rahmencharakter.

Jürgen Spiegel

Donnerstag, 8.2.1990
Akademie der Künste
19.00 Uhr

HERBERT BRÜN:

Vortrag über Elektroakustische Musik im Mittelwesten der USA

WILLIAM DE FOTIS

Piece for flute with tape accomp.

SALVATORE MARTIRANO

Phleu

HERBERT BRÜN

I told you so (für Tonband)

Lesley Olson (Flöte)

SALVATORE MARTIRANO: Phleu for Amplified Flute and Synthetic Orchestra (1988)

1. phee
2. phli
3. phoo
4. phum

YahaSALmaMAC ist ein in Echtzeit simuliertes Antwortsystem. Es besteht aus den folgenden Komponenten: Macintosh II Computer, Yamaha "music machine" (DX7 (E upgrade), TX8-16, zwei TX8 1Z, RX 5), Zeta-MIDI-Violine und einem Programm namens *Sound and Logic*, das in Le-Lisp von Salvatore Martirano und David Tcheng geschrieben wurde.
Durch die MIDI-(Musical Instrument Digital Interface)-Tastatur (DX7) und die Zeta-MIDI-Violine werden Daten zu *SAL* transferiert. Dort entstehen die Umwandlungen der gerade gespielten Musik, deren Resultate an die 24 begleitenden Synthesizer und eine Schlagzeugmaschine weitergegeben werden.

Die Teile 1, 3 und 4 von *Phleu* sind aus ausgewählten Improvisationen mit dem *Sound and Logic*-Programm erzeugte Bearbeitungen. Der zweite Teil leitet sich aus der Anwendung des SAL-MAR-Algorithmus, der Zahlenfolgen erzeugt, her.

WILLIAM DEFOTIS: Piece for Flute Solo with Tape Accompaniments (1980)

Ich wollte mittels Musik eine Handlungs- und Wahrnehmungsstruktur schaffen, wie sich sich häufig in der Literatur, dem Theater und auch dem Film findet: Die schwierige Lage der Protagonistin wird vom Publikum, nicht aber von ihr selber wahrgenommen.

William DeFotis

Donnerstag, 8.2.1990
Akademie der Künste
21.00 Uhr

OTTO M. ZYKAN

Peripathese 1:
a) „Glauben Sie mir nichts“
b) „Ich habe eine Erfindung gemacht“
c) „Man muß auf der Hut sein“

Lehrstück am Beispiel Schönberg (Film 1974)

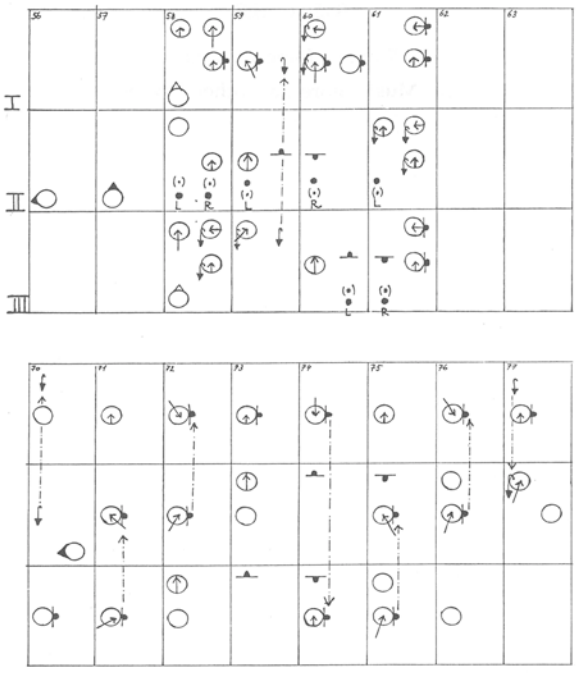
Peripathese 2: „Klägerei“

Mitwirkende
Bärbel Kaiser, Sabine Szameit, Waltraud Heinrich, Friedemann Körner,
Klaus Thiem (Mitglieder des RIAS-Kammerchores),
Otto M. Zykan

Filmdarsteller
Heinz-Karl Gruber, Otto M. Zykan

Daß ich die Stücke des heutigen Abends in- und aneinanderreihe, obwohl sie zwischen 1968 und 1989 entstanden sind und (fast) nichts miteinander zu tun haben, hat nicht nur darin seinen Grund, daß ich Ihnen - in der Annahme, daß Sie kaum meine Arbeiten kennen - einen repräsentativen Querschnitt vorführen will. Sehr viel mehr gibt solch ungewöhnliche Reihung Aufschluß über eine wesentliche Charakteristik meiner Arbeiten: die Fixiertheit auf einen relativ engen Themenkreis (den konkreten Bezug zur [Alltags-]Wirklichkeit) und eine Art offener Form, die bei aller Nutzung serieller Erfahrung die (immer wieder abgewandelte Aufarbeitung und Integration von zeitlich weit auseinanderliegenden Produktionen erlaubt und ermöglicht. (Und mir gleichzeitig sinnvoll und zeitgemäß erscheinen läßt.)
Fast allen Arbeiten ist die „musikalische" Organisation von herkömmlich „außermusikalischen" Ausdrucksformen und die Verknüpfung von Gestik, Sprache und Musik gemeinsam. Das geschieht mit unterschiedlicher Intensität schon seit 1966 (*Singers Nähmaschine ist die beste*). So lasse ich also heute den 1974 hergestellten (No Budget) Film *Lehrstück am Beispiel A. Schönberg* übergangslos einer Peripathese folgen und schließe ebenso übergangslos eine weitere 5-minütige Peripathese abschließend an. Sie sollen keine Gelegenheit bekommen, durch Beifalls- oder Unmutsäußerungen Verbindungs-linien zu unterbrechen, die es gar nicht gibt...
Zum Film selbst möchte ich noch feststellen, daß er eine verkürzte Zusammenfassung einer fast doppelt so langen Musiktheaterproduktion ist, die der „Steirische Herbst" anläßlich Schönbergs 100. Geburtstag bei mir in Auftrag gab. Das Stück war über die individuelle Problematik Schönbergs hinaus eine bekenntnishafte Stellungnahme zu Fragen bürgerlicher Kunstproduktion. Die kritische Auseinandersetzung mit der zur Glaubensfrage hochstilisierten 12-Tontechnik, die schmerzlichen Hinweise auf die erdrückende Unterwerfung Schönbergs seinen Gönnern gegenüber (auch jenen Zynikern gegenüber, die die Werke „ihres" geförderten Komponisten *scheußlich scheußlich* fanden) und die *respektlose Darstellung Alma Mahlers* (was Witwe Berg veranlaßte, jede Förderung meiner Person aus dem Alban-Berg-Fond zu verbieten) hatten einige Auswirkungen auf meine *konkrete (Alltags-)Wirklichkeit...*
Die Form des Gesamtstückes folgt deckungsgleich der (Sonatensatz-12-Ton-)Form von Schönbergs Klavierstück op. 33a.

Otto M. Zykan



Otto M. Zykan, Partiturausschnitt aus: *Hutszene*

Hinweis:

Joe Jones

Fluxus Home Movies
The Music Store and other Stories

Gelbe Musik
Schaperstr. 11, 1000 Berlin 15
12.2. - 23.3.1990
Mo. - Fr. 17.00 Uhr
Eintritt frei

Freitag, 9.2.1990
Ballhaus Naunynstraße
20.00 Uhr

JOE JONES

Confrontations (UA)

- Night music for Solar Orchestra -

- Music for Dolphins -

- Confrontations -

Stephanie Gonley (1. Geige)
Tali Steiner (2. Geige)
Friedemann Wollheim (Bratsche)
Jan Tilman Schade (Violoncello)

Joe Jones (Performer)

JOE JONES: CONFRONTATIONS (1989)

Performance mit Streichquartett und Solarorchester

„Solar Music“

Nach meinen ersten Erfahrungen mit der Verwendung von Sonnenenergie in meiner Musik war es für mich nicht mehr leicht, zu batteriebetriebenen Stücken zurückzukehren. Durch Herumspielen mit den subtilen Veränderungen, die entstehen, wenn man verschiedene Kombinationen von Sonnenzellen und Motoren einsetzt - selbst unter denselben Lichtverhältnissen (Glühbirne) -, kam ich zu grundlegenden Ergebnissen, von denen ich eines auswählte, diese Kombination in die Sonne transferierte, wo wiederum die Bewegung der Erde, die Wolkenformationen und der Wind die entscheidenden Klänge manchmal sanft, manchmal radikal veränderten, weil die Spannung höher ist, wenn das Sonnenlicht direkt auf die Zellen scheint und niedriger, wenn die Wolken ihre Schatten auf die Sonnenzellen werfen. ...

„Sonnenorchester“

Die Verwendung von kompakten Notenpulten geht auf meine Anfangszeit (1962) zurück, einfach weil das Objekt als solches kompakt bleibt, weil man bei aller Einfachheit der Form Dinge darauf oder darunter stellen bzw. daran aufhängen kann.
Daüberhinaus suggeriert ein Notenpult den Begriff „Musik“ auch in visueller Form. Stellt man die Sonnenzellen nun so auf, als wären sie Noten, so liegt der Witz der Sache darin, daß die „Noten“ die Musik selbst „spielen“, während die Sonne die eigentliche Partitur vorgibt.

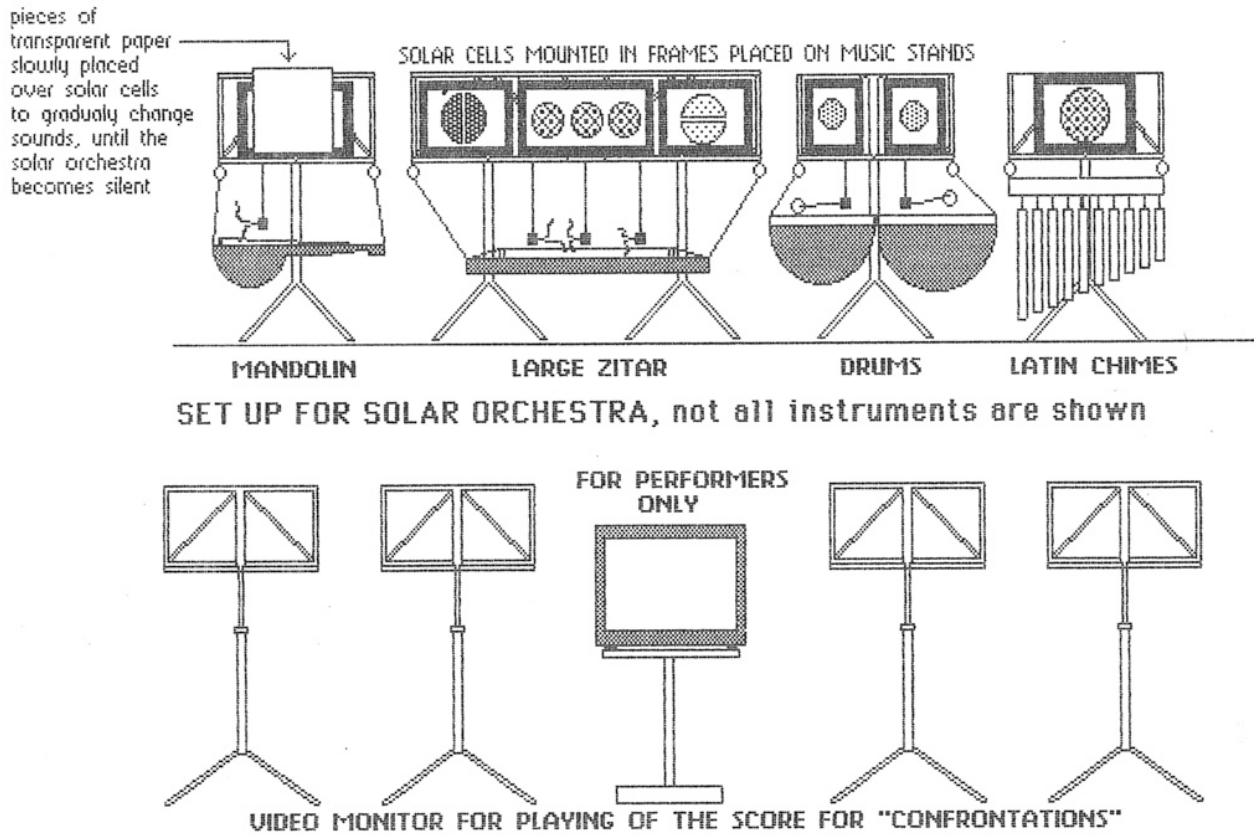
„Ideen“

Um ein Bild zu geben, wie eine spontane Aufführung gemacht werden kann: Es gibt keine fertige Komposition - das aufgeführte Stück hängt vollständig von der Imagination der Spieler ab, die das Stück bestimmt wie bei einem Jazz-Solisten, der über eine bekannte Melodie improvisiert. Das muß dem Publikum genauso klar sein wie den Mitwirkenden. Die graphisch notierte Partitur ist ein lockerer Leitfaden von Bruchstücken, nicht von Anweisungen - der Aufführende muß sich frei fühlen können, um die Verantwortung für das Werk genauso tragen zu können wie der Komponist.

„Über *Confrontations* (1989)“

Die Partitur - ein computererzeugtes Videoband, das von Monitoren abgelesen wird - besteht aus Linienmustern, die sich manchmal bewegen, Noten, die real gespielt werden sollen; sie sollte im Sinne der „Ideen“ interpretiert werden. Die Performer sollten auch auf das reagieren, was passiert, wenn ich *Music for Dolphins*, die 12-saitige elektroakustische Gitarre und Schlagzeug spiele. Dabei kann mit oder gegen die *Music for Dolphins* gespielt werden.

Joe Jones


pieces of transparent paper slowly placed over solar cells to gradualy change sounds, until the solar orchestra becomes silent
SOLAR CELLS MOUNTED IN FRAMES PLACED ON MUSIC STANDS
MANDOLIN
LARGE ZITAR
DRUMS
LATIN CHIMES
SET UP FOR SOLAR ORCHESTRA, not all instruments are shown
FOR PERFORMERS ONLY
VIDEO MONITOR FOR PLAYING OF THE SCORE FOR "CONFRONTATIONS"

Freitag, 9.2.1990
Ballhaus Naunynstraße
21.30 Uhr

HENNING CHRISTIANSEN

Umwälzung - fluxorum organum
EURASIENSTAB ist immer noch Angelpunkt
Joseph Beuys gewidmet

Henning Christiansen
Werner Durand
Eric Balke
Sissel Tolaas
Milan Markovic

HENNING CHRISTIANSEN: Umwälzung - fluxorum organum EURASIENSTAB ist immer noch Angelpunkt

Joseph Beuys gewidmet (1989)

Im Juli 1967 fuhren Joseph Beuys und ich mit dem Zug nach Wien, um in der „Galerie nächst St. Stephan“ den *EURASIENSTAB - fluxorum organum* aufzuführen. Im Februar 1968 haben wir in Antwerpen, Galerie „Wide White Space“ bei Anny De Decker und Bernd Lohaus *EURASIENSTAB - fluxorum organum* wiederholt und verfilmt.

Diese Vision - *EURASIENSTAB - fluxorum organum* - soll in der ganzen UMWÄLZUNG Europas nicht vergessen werden, weil sie ein wichtiger „Gedankenstab“ ist. Dieser Stab verbindet die Menschen vom „Hirtenboden bis zu höchster Geistigkeit„ -er symbolisiert das Mitmenschliche, das eigentlich Religiöse als Grundgedanken.

Beuys konnte ja nicht wissen, daß der Durchbruch zwischen Ost und West so schnell kommen sollte. Er starb im Januar 1986, und nun, vier Jahre später, ist die UMWÄLZUNG Europas in vollem Gange. Er wollte sogar Anfang der 80er Jahre mit dem Kreml darüber sprechen, denn er sah und wußte instinktiv, daß die große Veränderung in der Luft lag. Der Westen konnte nicht weiterkommen, nicht die sozialökonomischen Bedingungen für die Menschen verbessern - statt dessen wurde der Westen kommerzialisiert. Der Osten fuhr sich mehr und mehr fest in veralteten Dogmen und in einer Angstpsychose vor einer Revision der Ergebnisse des Zweiten Weltkrieges. Aus den USA (diesem reichen Land) erwartete er keine positiven Strömungen.

Auf seiner Landkartenzeichnung (1967) von EUROPA hat Beuys die Grenze zwischen Ost und West (ungefähr bei Berlin) als Angelpunkt für den über EUROPA liegenden EURASIENSTAB in Ost-West-Richtung verwendet.

Der EURASIENSTAB war aus massivem Kupfer, etwa drei Zentimeter im Durchmesser und etwa drei Meter lang. Er ist sicher längst verkauft (teuer verkauft), aber das macht nichts, weil die Idee, die Vision, der Gedanke, der Begriff doch wichtiger sind.

Jetzt wollen wir hier im Ballhaus Naunynstraße diese EURASIENSTAB-Vision auf die Reise in die Köpfe EURASIAS schicken: ich mit meinem *fluxorum organum* (1967) als Grundstoff (Orgelkomposition), Milan Markovi_ und Sissel Tolaas als „Bildkopf-Bewegkopf-Der bewegte Isolator“-Kraft und Werner Durand als „Sanft- und Leise-Musiker“ (Glasfiberrohr). Wir wollen zur UMWÄLZUNG beitragen. Wir wollen sehr gerne aktuell sein, aber die Medien kommen immer früher an den Ort, zum Wort. Also müssen wir die Problematik anders aufgreifen - oberflächlich wollen wir nicht gerne sein, aber auch nicht „unterflächlich“, wir wollen eigentlich noch tiefer stechen und denken an eine Art neuer Religiosität, die die sozial-kulturellen Bedingungen für die Menschen *all over the world* als Angelpunkt darstellt. Es ist viel zu wollen - es ist schwer - es ist bestimmt auch unmöglich zur Zeit, aber: „Trotz alledem“! Ich habe einen tollen Satz vom Dalai Lama im Fernsehen gehört. Er hat gesagt “one religion is not enough” und hat erklärt, daß gerade die Vielfältigkeit unser Reichtum ist. So wollen wir auf der Bühne denken, wenn wir den EURASIENSTAB krümmen, in unserer Aktion. Wie diese EURASIENSTAB-Vision im heutigen EURASIA klingt, aussieht und wirkt wissen wir noch nicht. Ich glaube aber nicht, daß die Politiker es besser wissen - sie haben genug zu tun, ihre Machtpositionen zu befestigen.

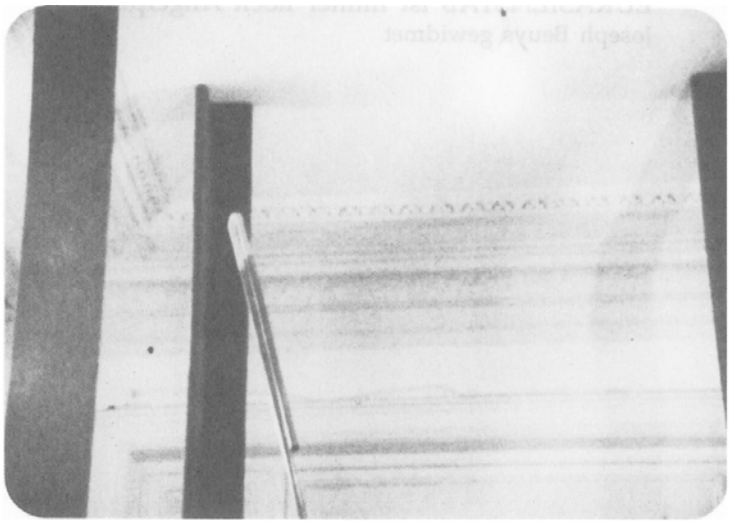
Im Ballhaus Naunynstraße wollen wir UMWÄLZUNG machen unter dem Motto:

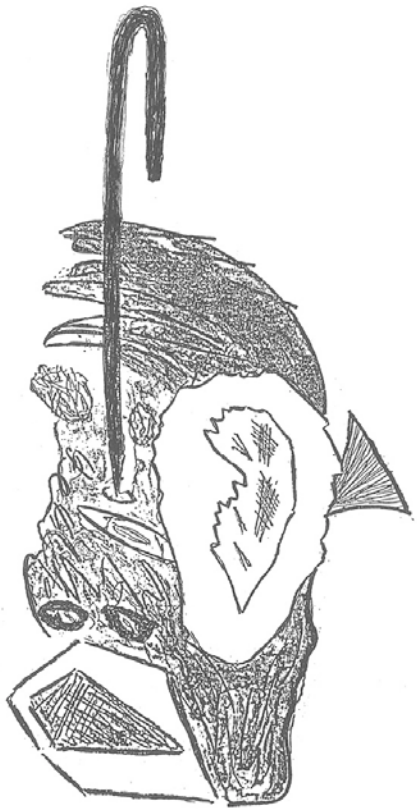
Ich versuche dich freizulassen... (machen).
Beuys/Christiansen: Akademie der Künste, Berlin 27.2.69

oder unter diesem:

The Reality is a Ghost in my Mind

Henning Christiansen





Eurasienstab zuzuhören.
〈Berlin〉 HjCh. 1990

Filmprogramm

Aber die Musik braucht ständig eine Krise

Zu Kagel

Og: *Wir mögen deine Filme,*
vor allem die frühen, lustigen.

Thomas S. Kuhn hat als die natürliche Struktur des wissenschaftlichen Fortschrittes den *Paradigmenwechsel* beschrieben. Jeder *Paradigmenwechsel* setzt dabei in der Regel einen Generationenwechsel voraus, mithin einen Austausch der Köpfe; denn so lange sie leben, kämpfen die Alten *mit Erbitterung, mit Heimtücke, mit Verzweiflung, weil sie bei dem Schulsystem, das sie verteidigen, zugleich für ihr ganzes Dasein fechten.*
Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges konnte sich eine ganze Gruppe von Komponisten aus der Generation der in den mittleren und späten zwanziger Jahre Geborenen als der berufene Träger eines neuen Paradigmas fühlen. Durch die zwölf Jahre nationalsozialistischer Herrschaft war die natürliche Generationenfolge - wie sie uns das angelsächsische Musikleben so befremdlich macht - gestört. Die moralisch diskreditierte Generation der Väter und Lehrer geriet in der Perspektive einer jüngeren „skeptischen Generation“ auch in ein ästhetisches Abseits. Es ist ein durch die Besonderheiten der westdeutschen Nachkriegssituation bedingtes Phänomen, daß der musikalische Pradigmenwechsel, der noch heute durchaus erklärungsbedürftige Schritt von der neoklassizistischen zur seriellen Musik, ein wenigstens der Theorie nach völliger Bruch mit dem vorangegangenen musikalischen Code, nicht eines Austausches der Köpfe bedurfte. Neben den Vätern und Lehrern, die an die Traditionen der zwanziger Jahre wiederanknüpfen wollten, bildete sich ein Vakuum, in das die neue Generation hineinstieß. Dies führte dazu, daß bis in die siebziger Jahre hinein - und vielleicht auch noch heute - in der Bundesrepublik ein gewissermaßen gedoppeltes Musikleben sich ausbildete. Was von den Vätern als Sekte angesehen wurde, empfand sich seinerseits als die eigentlich treibende, „avantgardistische“ Kraft. Nicht kann dabei von Parteiungen gesprochen werden, deren verschiedene Ansicht ja doch auf einer gemeinsamen Struktur fußen. Vielmehr bildeten zwei eigenständige musikalische Biotope voneinander gänzlich geschiedene Ökologien aus. Daß rückblickend doch untergründige Verbindungen und Gemeinsamkeiten, die das heutige Weiterleben dieser Musik bewirken, erkennbar werden, ändert nichts an dem unüberbrückbaren Antagonismus, den der zeitgenössische Beobachter vor sich sah. Erst als die Generation der Väter und Lehrer aus ihren Ämtern ausschied und damit ihre öffentliche Wirkung allmählich einbüßte, gelang es den „Jungen“, das andere Verständnis, die andere Sicht auf breiterer Basis zu etablieren. In den ersten zehn Jahren nach dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft jedoch standen die zwei musikalischen Welten in unversöhnlicher Haltung gegeneinander. Theodor W. Adornos in der *Kritik des Musikanten* niedergelegte Gedanken zur musikalischen Jugendbewegung - die, als er sie dem Darmstädter *Institut für Neue Musik und Musikerziehung* vortrug, beinahe zu Tätlichkeiten führten - wie die noch jahrelang (z.B. in einer Zeitschrift wie *Musica*) nachklingende hilf- und im Grunde verständnislose Reaktion der musikalischen Jugendbewegung lassen die tiefe Kluft zwischen den beiden Welten, die gewöhnlicher weise der direkten Konfrontation eher aus dem Wege gingen, greifbar werden.
Die Ferienkurse des *Internationalen Musikinstitutes* in Darmstadt selber hatten erlebt, wie die junge Generation die der Väter und Lehrer verdrängt hatte. Spätestens 1952 hatte die serielle Musik dort ihren Sieg errungen und verwies alle nicht konformen ästhetischen Positionen ins Abseits. Die Sicherheit der jungen Generation rührte nicht zuletzt aus der Überzeugung, mit der seriellen Methode eine Möglichkeit gefunden zu haben, nach der durch das gesellschaftliche

Bedürfnis legitimierten „Gebrauchsmusik“ der zwanziger Jahre, die auch in den dreißiger und vierziger Jahren der einzige ästhetisch ernst zu nehmende Standard auch in Deutschland geblieben war, noch einmal - oder besser vielleicht wieder - „erste“ Musik zu schaffen. Gerade die vorangegangenen Jahre hatten den Begriff der Gesellschaft als Rückhalt gewährende Instanz zunichte gemacht. Im Kontext der Nachkriegskultur, dem Siegeszug der abstrakten Malerei wie des „neuen Bauens“, fügt sich auch der Wunsch nach einer gesellschaftlich-historisch unbelasteten „ersten“ Musik ins Bild. Deren damalige Protagonisten jedoch mochten sich durchaus als unzeitgemäße Schwimmer gegen den breiten neoklassizistischen Strom empfinden.
Den Jungen kam eine in der ganzen Welt - und auch nur durch die spezielle westdeutsche Nachkriegssituation bedingte - einzigartige Infrastruktur entgegen. Jede der neu gegründeten Rundfunkanstalten stellte mit ihren Abteilungen für Neue Musik und ihren Rundfunkorchestern eine reiche Landschaft von Produktionsmitteln bereit, die, einmal installiert, auch in Betrieb gehalten werden mußten: so hatte - um nur ein Beispiel zu nennen - mit Herbert Eimert die elektroakustische Musik einen ihrer entschiedensten Propagandisten, der zudem die Verbindung zum Westdeutschen Rundfunk herzustellen vermochte, wodurch Produktionsmittel in einem bislang nicht gekannten Umfang gesichert waren. Dabei ist weniger an die damals ja durchaus schlichte Maschinerie gedacht. Daß es zu festen Anstellungsverhältnissen kam, daß regelmäßige Gehälter gezahlt wurden, daß der Apparat einer Rundfunkanstalt mitsamt einem potenten Orchester zur - freilich manchmal widerwilligen - Verfügung stand: im Nachhinein wird man solchen Begleitumständen einen ganz entscheidenden Einfluß auf die Genese und auch die ästhetische Wirksamkeit der elektroakustischen Musik in der Bundesrepublik zugestehen müssen.
Der „Erfolg“ der seriellen Musik umschreibt eine Art musikalischer „Gründerphase“ im Musikleben der Bundesrepublik Deutschland. Die Entwicklung von Musikstück zu Musikstück war von der Gewißheit, eine „Neue“, das heißt neue, Musik zu begründen, getragen.

Ihrem Rezipienten zeigte die serielle Musik ein eigenartiges Doppelgesicht: sie war hermetisch und rational zugleich. Während die Aufsätze der Komponisten die quasi naturwissenschaftliche Bildungslogik der Musik betonten, blieb diese Bildungslogik, die den einstmals musikalischen Sinn substituierte, ihrem Hörer, und in vielen Fällen selbst dem, der die Partitur in Händen hielt, unzugänglich. Zum einen hatte ja die Musik verkündet, mit der musikalischen Bedeutungswelt der Väter zu brechen, zum anderen aber ließ sich die neue Rationalität dieser Musik in den meisten Fällen durchaus nicht der Partitur entnehmen. Während die Komponisten wußten, wie die jeweilige Komposition gemacht war, bildete sich bei den Hörern und besonders im Musikschrifttum eine eigenartig hybride und mythische Vorstellung von jener Musik, zu der Umstände wie z.B. der, daß Pierre Boulez die Partitur zu dem als epochemachend eingestuften Stück *Polyphonie X* nie zugänglich gemacht hat, nicht wenig beigetragen haben. Das öffentliche und veröffentlichte Sprechen verlor immer stärker den Bezug zu seinem Gegenstand. Die neue Musik wurde zum Objekt der Projektion, gehört wurde, was über sie gesagt ward.

II.

Als Mauricio Kagel 1957 in die Bundesrepublik kam, war die „Gründerphase“ der Neuen Musik bereits vorüber. Mehrere Faktoren haben dazu beigetragen. Zum einen hatte schon immer eine gewisse Diskrepanz zwischen den mathematisch ja eher schlichten seriellen Methoden und dem umfassenden Anspruch einer allgemeinen musikalischen Poetik, mit dem sie - wenn vielleicht auch nur implizit - auftrat, bestanden. Die der Kombinatorik und der

Gruppentheorie entnommenen Werkzeuge erfüllten zudem meist nur eine Funktion: sie konstituierten eine strukturelle *black box* zur Erzeugung unvorhersehbarer Parameterzusammenstellungen. Der von den Vätern und Lehrern vorgebrachte Vorwurf, daß es sich bei einer solcherart zustande gebrachten akustischen Ereignisfolge nicht mehr um das handele, was dem klassischen Verständnis nach „Musik“ heiße, traf -unter Umständen sogar völlig gegen die Absicht derjenigen, die dieses Argument ins Spiel brachten - den Kern der Sache: Musik sollte der damaligen Intention der seriellen Theorie nach in ein naturwissenschaftlich Unangreifbares überführt werden. Erst unter solchem Aspekt gewinnen Eimerts und ja auch Boulez' Ausfälle gegen eine elektroakustische Musik, die mit realen Geräuschen, Allusionen an hergebrachte Instrumente oder gar Sprache operiert, ihre Plausibilität. Das akustisch-theoretische wie das akustisch-technische Instrumentarium der damaligen Zeit war noch nicht in der Lage, derartig komplexe Vorgänge in hinreichender Weise so zu analysieren, daß eine aus den Analyseergebnissen abgeleitete Synthese wieder zum akustischen Ausgangsstoff geführt hätte. Einzig der mit dem Schwebungssummer hervorgebrachte Sinuston schien in befriedigender Weise kontrollierbar und konnte so als Grundlage einer in allen Konstituentien „rational“ gegründeten Komposition dienen. Daß wir aus heutiger Sicht auch an solcher scheinbar widerspruchsfreien „Theorie“ Zweifel anmelden, steht auf einem anderen Blatt.

Bereits 1955 aber war in den *Gravesaner Blättern* Iannis Xenakis' Aufsatz *La crise de la musique sérielle* erschienen und hatte ein allgemeines Unbehagen gewissermaßen „auf den Begriff“ gebracht. Das Problem, in das sich das serielle Komponieren manövriert hatte, sah Xenakis darin, daß dessen Grundvorstellung nach wie vor von einer „klassisch“ musikalischen Zurichtung des Materials ausgehe, daß sie - und hier geben ihm alle heutigen Analysen serieller Musik recht - in unverändert klassischer Weise „Musik“ zuwege brachte, daß die kompositorische Intention weiterhin die eigentlich sinngebende Kategorie im Prozeß der Werkgenese war. Immer noch werde z.B. in einer Kategorie wie der des „Tones“, die ihren Ort ja in der Vorstellung des Hörers und nicht in der akustisch-physikalischen Realität habe, gedacht - und gearbeitet. Seine *stochastische* Musik will mit dem „seriellen“ Anspruch ernst machen:

> *Pour définir le sens da la musique, il faudrait revenir aux notions simples de sens, de message-signaux à ces sens, et de pensées véhiculées par ces signaux. Le point donc de départ et d'arrivée est l'homme. La musique étant un message (véhiculé par la matière) entre la nature et l'homme ou entre les hommes entre eux, elle doit être apte à parler à toute la gamme humaine de perception et d'intelligence.*

Schon die Materialdisposition eines Stückes wie Stockhausens *Gesang der Jünglinge* hatte mit sämtlichen impliziten seriellen Dogmen gebrochen. Was als eine Reihe von Übergängen zwischen dem Sinuston und dem gesprochenen Wort angelegt war, stellte im Grunde unvermittelbare Kategorien nebeneinander. Die semantische Bedeutung, die an einer bestimmten Stelle dieser Reihe unvermittelt ins Werk tritt, ist mit einem naturwissenschaftlich-mathematischen Theoriederivat nicht zu fassen; und die Schönheit dieser Musik rührt vielleicht gerade daraus, daß sie ihren gewissermaßen „kristallinen“ Anspruch jedesmal, wenn sie in eine Komposition überführt werden sollte, sogleich ins Unrecht setzte.

III.

Kagel war 1957 in eine Situation der Indifferenz geraten. Die Welt der „Väter“ war von vornherein uninteressant, doch auch die Musik der seriellen Gründerjahre besaß für ihn nicht jene vom Pathos des Wiederaufbaues genährte Heiligkeit. Die „Jugend“ selber hatte gegenüber dieser, ihrer Musik gegenüber erste Distanz bezogen. Der damalige - vielleicht auf einem Mißverständnis beruhende - Erfolg Kagels rührt zu einem Gutteil aus dieser speziellen historischen Konstellation. Wie der damalige Hörer-Betrachter nahm Kagel allein die Worte war und hörte die Stücke. Er kam „von außen“ und war in die Diskussion -eher vielleicht: den gesamten Lebens- und Arbeitskontext -, die dem damaligen Avantgarde-Teilnehmer den sonst ohne weiteres nicht mehr hörbaren Zusammenhang zwischen den Stücken herstellte, nicht (noch nicht) einbezogen. Mehr noch: es konnte durchaus sein, daß dem interessierten Außenstehenden - und Kagel hatte sich ja schon in Argentinien eingehend mit Neuer Musik auseinandergesetzt - auch die Worte der Komponisten nicht den Zusammenhang zwischen dem allgemeinen „seriellen“ Denken und der jeweiligen Komposition herstellen konnten, daß die Diskrepanz zwischen dem Gesagten und der eigenen musikalischen Beobachtung nicht zu schlichten war. Der Blick allein auf das, was die Stücke mit ihrer dem Hörer und Seher zugewandten (Außen)-Seite dem Auge und Ohr zukehrten, rückte „Musik“ in eine unvertraute Perspektive.
Die in seiner *Analyse des Analysierens* (in: Mauricio Kagel *Tamtam*, München, 1975. S. 42f.) aus dem Jahre 1963 von Kagel entworfene Kategorie *Hörbarkeit* als die durch das Akustische vermittelte Wahrnehmung des vom Komponisten gesetzten Zusammenhanges des Werkes reflektiert diese gegenüber dem Produzenten verschobene ästhetische Perspektive:

> *Wenn wir die Hinweise von Komponisten über die Art, wie ihre Stücke gehört werden sollen, beachten, werden wir versuchen, ihre Gedanken gleichsam mit ihnen akustisch wiederaufzubauen. Das heißt zugleich: wir werden sowohl ihre hörbaren wie auch ihre latent hörbaren musiktheoretischen Ideen analysieren.*
>
> *Wiederaufbau wird zu einem der Grundprinzipien des Hörens dort, wo keine besondere Organisation sich bemerkbar macht, oder dort, wo man durch besondere rhythmische und melodische Periodizitäten eine strukturelle Einstellung beim Hören einzunehmen pflegt. Diesen Prozeß kennen wir von der Sprache her, wo zunächst jedes einzelne Wort eine Bedeutung hat, dessen Verhältnis aber zu dem, was damit gemeint ist, durch eine syntaktische Beziehung hergestellt werden muß. Ähnlich ist die Syntax des Hörens durch eine ständige Herstellung musikalischer Beziehungen charakterisiert, und der Sinn dessen, was man hört, ist nicht von einem beschreibbaren „Verständnis“ abhängig, sondern von der individuellen, ganz privaten Bestimmung der Zusammenhänge.*

Kagel gesteht ein, daß *diese Definition (...) aber in vielen Fällen unbequem sein [kann].* Sie negiert, daß insbesondere serielle Musik so verstanden werden kann, wie sie vom Komponisten „gemeint“ war. Das Werk wird in ein zur Gänze anarchistisches Chaos der Sinnzuschreibung entlassen. Die *Hörbarkeit* eines Werkes kann so unter ungünstigen Umständen gegen Null gehen. Kagel lokalisiert die Problematik der seriellen Musik also eher bei der Unmöglichkeit einer dem ursprünglichen Werkgedanken adäquaten Rezeption, während er den Bedeutungsgehalt der Komposition selber im Grunde nicht in Frage stellt - oder ihn als unergründbares, gewissermaßen anonym-sinnhaltiges, axiomatisch gefordertes X nicht in die Betrachtung einbezieht. John Cage hatte mit seinem 1958 in Köln erstmals aufgeführten *Concert for Piano and Orchestra* die entgegengesetzte Konsequenz demonstriert. Sein *Concert*

eliminiert die musikalische Bedeutung auf der Ebene der Produktion. Musikalischer Sinn wird hier durch Mittel des „Zufalls“, später durch andere Operationen, regelrecht dekonstruiert. Mag auch auf den ersten Blick die perzeptive Seite solchermaßen Ähnlichkeiten mit der Analyse Kagels (und auch den Konsequenzen, die der Komponist daraus zieht) aufweisen, so handelt es sich doch um zwei voneinander fundamental unterschiedene Verhaltensweisen. Während Cage als derjenige, der den wie auch immer gearteten Prozeß der Sinn-Auflösung in Gang setzt, aus der Richtung des Produzenten plant, argumentieren die Stücke Kagels aus der Richtung ihrer Perzeption. Eine möglicherweise vorhandene innere - kompostitionstechnische - Bedeutung („wie es gemacht ist“) bleibt in ihnen so verborgen, daß der Versuch, sich ihr zu nähern, von vornherein blockiert wird und dadurch die Frage nach einer derartigen („eigentlichen“, „tieferen“) Bedeutung sinnlos macht. Demgegenüber wird die „äußere“, dem Rezipienten zugekehrte Seite der Komposition eindeutig und zweifelsfrei fixiert.

Bereits die erste in Europa fertiggestellte Komposition, *Transición II* für Klavier, Schlagzeug und zwei Tonbänder, die 1959 in Darmstadt ihre Uraufführung erlebte, war „anders“. Aloys Kontarsky (*Scheinfinale mit Variationen*, im Programmheft zur Uraufführung von *Aus Deutschland* an der Deutschen Oper Berlin; Berlin, s.a., S. 28) hat dies beschrieben:

> *Aber noch an einer anderen Stelle ging Kagel über die Aufführungspraxis der Modernen Musik hinaus: so wurde dem Pianisten minutiös vorgeschrieben, wie er die clusters auszuführen habe, und zwar nicht nur die Haltung der Hand (geballt oder gespreizt oder...), sondern auch die Höhe, aus der Anschlag erfolgen sollte sowie die Anschlagsgeschwindigkeit entsprechend Mälzels Metronom. Die Wirkung solcher Übernotation ist noch heute verblüffend: Kagel komponierte nämlich nicht nur die Musik, sondern auch die Gestik der Spieler. Das kann sonderbare Resultate zeitigen: man sieht den Pianisten mit Schwung weit ausholen, aber heraus kommt statt des erwarteten Fortissimo ein kümmerliches Piano, sei es, weil die extrem geringe Anschlagsgeschwindigkeit ein solides Forte verhindert oder weil der Schlagzeuger zur gleichen Zeit „fortissimo“ die Saite des Flügels dämpft.*

Dies muß keineswegs heißen, daß das, was eine solche Komposition ihrem Rezipienten zukehrt, mit einer eindeutig greifbaren Bedeutung versehen ist. Viele Werke Kagels zeichnen sich gerade dadurch aus, daß die Vielzahl der Bedeutungen eine eindeutige Bestimmung unmöglich macht. Vielmehr halten sich die oftmals gegenläufigen Verweise, Bilder und Allusionen in einer Art dynamischen Gleichgewichtes, das durch die Überbestimmtheit seiner vielfältigen Verknüpfungen einen fixen „Sinn“ suspendiert.
Was man hört und sieht, ist - auch (oder gerade) in seiner Überdeterminiertheit - das vom Komponisten und der Komposition Gemeinte. Weder gibt der Komponist dabei eine pädagogische Anweisung („wie es zu hören sei“, „was 'eigentlich' gemeint sei“), noch ergeht die Nötigung an den Hörer/Seher, seine Eindrücke in einem synthetisierenden Zwischenschritt zu transformieren, um der Absicht der Komposition sich zu nähern.
Das erschwert kurioserweise die musikalische Analyse solcher Werke: insgeheim ist Analyse - und nicht allein die von Kagel so vehement attackierte „Analyse“ serieller Musik - immer auf dem Wege vom Besonderen zum Allgemeinen, auf der Suche nach dem „Gesetz“, nach dem „Geistigen“, hinter der „nur“ tönenden Fassade des Stückes. Einer Analyse, die das Besondere fassen möchte, fehlen die Worte, wobei hier vielleicht sogar ein allgemeines Ungenügen der Sprache vorliegt, die, um darüber sprechen zu können, das Registrierte zwangsläufig in Kategorien einpassen und damit verallgemeinern muß. Die durch ihre Überbestimmung fluktuierenden Bedeutungsnetze Kagelscher Kompositionen werden unter dieser Perspektive

zum regelrechten Skandalon. Aber ist gerade dies nicht Kagels Forderung gewesen: Kompositionen zu entwerfen, die nicht eine Theorie, eine analytische Situation, eine begrifflich Figur in Musik fassen? Gerade das hatte er ja der seriellen Musik im Verein mit ihrer Theorie vorgehalten: sie schaffe eher Vexierspiele, in deren Zentrum eben der jeweilige analytische Begriff stehe. Gegen diese Tradition musikalischen Denkens klagt Kagel das Recht des gewissermaßen eigen-sinnigen musikalischen (Kunst)-Werkes ein. Ein Musikstück aber, das dem Analysierenden sagt „Ich bin, was du siehst und hörst", wird nach wie vor als zutiefst unanständig empfunden.

Improvisation ajoutée (1961/62) treibt den Gedanken von *Transición* in ein Extrem. Der Untertitel *Musik für Orgel/für einen Spieler und zwei Assistenten* deutet auf die Besonderheit des Stückes. Der Organist spielt seinen bis ins Kleinste „choreographierten" Part. Dieser erklingt - und wird dadurch überhaupt erst wahrnehmbar - aber erst durch die Tätigkeit der beiden Assistenten, die nach einem genauen Plan Register ein- und ausschalten. Im Gegensatz zu allen anderen Instrumenten gibt es bei der Orgel keinen Ausgangsklang, den wie bei *Transición* die Tätigkeit der beiden Assistenten verändern würde. Erst das gezogene Register ordnet der gedrückten Taste aus einer beträchtlichen Auswahl von Oktavlagen, Tonhöhen (wenn man an Mixturen oder Aliquoten denkt) und Farben einen hörbaren Ton zu. Der genau festgelegte Tonsatz des Organisten ist abstrakt. Erst die *hinzugefügten Improvisationen* der beiden Assistenten lassen den Tonsatz zu einem akustischen Ereignis werden. Ihre Tätigkeit legt Schnitte durch den Fortlauf des Notentextes. Allein diese Schnitte teilen sich dem Hörer mit. Die Frage stellt sich, welchen Realitätsgehalt die Komposition dem gespielten Notentext beimißt. Hierbei tritt die Besonderheit des Instrumentes Orgel, verbunden mit dem Ort, an dem sie sich gewöhnlicherweise befindet, hinzu. Anders als bei *Transición*, wo der Hörer die das musikalische Erleben so entscheidend bestimmende Choreographie zugleich sieht, bleiben der Organist und seine Assistenten in der Kirche unsichtbar im Instrument verborgen. Durch gesprochene Worte und andere Lautäußerungen erfährt der Hörer zwar von der physischen Anwesenheit sowohl des Organisten als auch der Assistenten. Die eigentlich „musikalische" Tätigkeit des Organisten jedoch wäre ohne die Improvisationen der Registranten nicht hörbar - und damit im Kontext des Aufführungsortes nicht vorhanden. Zudem greift jeder Registerwechsel entscheidend in den Tonsatz ein: in dem Augenblick, da - wie bei einem Orgelstück Bachs - der abstrakt notierte Tonsatz als solcher aus dem Gehörten nicht mehr zu synthetisieren ist, läßt sich das Register nicht mehr als akzidentelle „Farbe" von der „eigentlichen" Tonsatzsubstanz unterscheiden. Das wirkliche Musikstück entsteht erst in dem Augenblick, da der Registrant die Register zieht. Er wird so zum Agenten der Rezeption gegenüber dem in der Aufführungssituation für den Hörer ansonsten nicht vorhandenen Tonsatz.

Die Registranten handeln so gewissermaßen „theatralisch". Wie auf der Bühne sind ihre Tätigkeiten auf das Publikum gerichtet. Dies unterscheidet das Gestische in den Werken Kagels von Gesten, wie sie die Werke anderer Komponisten (man denke an Karlheinz Stockhausens *Inori* oder Bernd Alois Zimmermanns *Ekklesiastische Aktion*) aufweisen. Sowohl bei Stockhausen als auch bei Zimmermann werden Gesten und Tonsatz als eine Einheit aufgefaßt, die nicht an das Vorhandensein eines Publikums denkt. Das heißt nicht, daß diese Musik nicht auch geschrieben wäre, um gehört und insbesondere auch gesehen zu werden. Die Gesten aber geschehen nicht auf das Publikum hin, sie sind integraler Teil des musikalisch „für sich" seienden Kunstwerkes.
Und doch tut man sich schwer, etwa die „Wandelszene" *Pas de cinq* geradeheraus dem Musiktheater zuschlagen zu wollen. Wenn hier auch die optischen Komponenten das zu

Hörende vielleicht sogar in die Rolle eines Akzidentellen drängen können, so wird der Zusammenhang des Gesamten doch nicht durch den Bühnenvorgang konstituiert. Die Planung ist weiterhin genuin musikalisch, die übrigen optisch-gestischen Komponenten sind in ein musikalisch begriffenes Grundgerüst hineingearbeitet.

Sur scène, das *Kammermusikalische Theaterstück in einem Akt* setzt schon in seinem Titel den Akut in umgekehrter Weise. Der Text des Sprechers hat keinen durchgehenden Sinn, jede sich im Fortgang der Worte festigende Bedeutung wird durch die folgenden Worte wieder aufgelöst. Die Aufeinanderfolge der Worte bleibt als ganze in gewisser Weise sinn-neutral, auch wenn natürlich eine Grundintention, die aber jenseits des konkret Gesagten liegt und angesichts ihres rezeptiven Ortes beinahe schon redundant ist, sich mitteilt. Die Aufgabe der Instrumentalisten und des Mimen ist daher beileibe nicht „kommentierend“ (was angesichts einer solchen Wortfolge eine contradictio in adjecto wäre). Ihre Aktionen erst fixieren - freilich nicht auf einen Gesamtnenner zu bringende - Bedeutungen in der Vortragsfolge. Erst jetzt werden diese Aktionen - in gewisser Weise mißverständlich - als „Reaktionen“ auf den Text gedeutet. Erstes und Zweites wechseln beständig. Die Frage, die *sur scène* stellt, geht über den Kontext Musik oder auch Musiktheater hinaus. Wie bei den Aktionen der Fluxusbewegung, die im Köln der sechziger Jahre eines ihrer deutschen Hauptzentren hatte, gerät auch in den Stücken Kagels das von der Konvention vorgegebene Verhältnis zur vom Rezipienten wahrgenommenen Realität ins Wanken. Anders jedoch als der Fluxus-Event, der, um nicht zum Kunstwerk zu gerinnen, das soziologische Miteinander seiner Teilnehmer voraussetzt, mithin die Unterscheidung zwischen Künstler und Publikum, zwischen „Kunst“ und „Leben“ aufheben muß und will, wahren die Stücke Kagels diese Unterscheidung: sie bleiben „Kunst“. Damit wird der Weg zum späten, „nicht mehr lustigen“ Kagel eröffnet.

IV.

Häufiger und vehementer als andere hat sich die Musik Kagels ihr „Altern“ vorwerfen lassen müssen. Eine Musik, die von der Perzeption her argumentiert und damit den Anspruch historischer Unwandelbarkeit - oder besser vielleicht: Stetigkeit - so unverhohlen aufgibt, steht einer solchen Vorhaltung in der Tat ungeschützt gegenüber. Was aber ist mit diesem Vorwurf eigentlich gemeint? Immer hat das Werk Kagels die Deutung begleitet, daß es in gewissem Sinne „kritisch“ den Hauptstrom der avantgardistischen Musik begleite. Hie die „erste“ Musik, dort der ironisierende Kommentar. Der Witz habe nach einiger Zeit seine Witzigkeit eingebüßt, das, was die Ironie aufs Korn nahm, werde von jener Allgemeinheit, die den avantgardistischen Geschmack bestimmt, nun nicht mehr als ironisierenswert empfunden, das Stück sei solchermaßen um seine Substanz gebracht.

So zum Beispiel hat *Prima Vista* (1962-64) für Diapositivbilder und unbestimmte Schallquellen eine merkwürdige Bedeutungsverschiebung erfahren. Zum einen bedarf die heutige Interpretation einer beträchtlichen hermeneutischen Bemühung von Seiten der Interpreten, um ein Reaktionsrepertoire zu erarbeiten, das im damaligen Erwartungshorizont des Komponisten lag, und zum anderen scheint dem heutigen, in einer Tradition gerade dieser Avantgarde groß gewordenen Hörer ein das Bild in ein akustisches Ereignis umwandelnder Instrumentalist beinahe verzichtbar. Der von dem diavorführenden „Dirigenten“ initiierte und modulierte Prozeß hat seinen Ort längst in der Vorstellung des Hörers, sodaß die Verklanglichung beinahe schon den Charakter einer redundanten Verdoppelung gewinnt.

Sigmar Polke hat in den sechziger Jahren ein Bild gemalt: *Moderne Kunst*, das alle Klischees, die in jenen Jahren die öffentliche Vorstellung moderner gegenstandsloser Kunst ausmachten, in ironischer Weise versammelte. Das Bild, das der Künstler zu seiner Zeit sicher nicht als „Bild“ im klassischen Sinne verstanden wissen wollte, ist den Nachgeborenen längst zu einem solchen geworden. Nur eine eingehendere kunsthistorische Bemühung würde noch den damaligen Gehalt zutage fördern.
Im Laufe der Zeit und im Blick und Ohr einer neuen Hörer-generation gerinnt auch das aus der Perzipientenperspektive argumentierende musikalische Kunstwerk zum ästhetischen Gegenstand klassischen Verständnisses. Die Aktionen in Kagels Streichquartett entwickeln beim erneuten Hören (und Sehen) im Verein mit dem akustischen Geschehen einen unerwartet poetischen Charakter. Man fühlt sich versucht, von einem erweiterten Musikbegriff zu sprechen. Das damals Argumentierende des Stückes hat sich verflüchtigt. Das Stück als ganzes ist durch sein Altern zu „Musik“ geronnen.

Die Frage, ob diese Bedeutungsverschiebung als Verlust zu werten ist, wird kaum sinnvoll beantwortbar sein, beruht sie doch vielleicht auf einem Mißverständnis. Kagels Werk setzte am Ende jener Gründerphase einer „jungen“ Generation ein. Es wurde als kritischer Reflex auf die unleugbare Sinnkrise jener Gründerphase verstanden und im Rahmen des „kritischen“ Verständnisses der sechziger Jahre als eine legitime Fortführung des „Avantgarde“-Gedankens begriffen. Nachdem in den siebziger Jahren aber die „Väter“ abgetreten waren, hatte die „Jugend“ deren Position eingenommen. Die nunmehr „etablierte“ Avantgarde empfand sich weiterhin als „Jugend“, das „kritische“ Verständnis von Musik war seines Widerpartes und damit seiner Substanz beraubt. Ein weiterer Wechsel der musikalischen „Paradigmen“ kündigt sich an. Vielleicht wird der Ernst der Kagelschen Musik erst jetzt, da das Interesse nicht mehr auf das Spektakuläre gerichtet ist, wirklich vernehmbar.

Klaus Ebbeke

Filmprogramm

DIE FILME VON MAURICIO KAGEL

1.	Block	Montag, 22.1.1990	22.00 Uhr
	1. Antithese	1965	19 Min.
	2. Match	1966	27 Min.
	3. Solo	1967	26 Min.
2.	Block	Dienstag, 23.1.1990	22.00 Uhr
	4. Duo	1967	41 Min.
	5. Halleluja	1968	47 Min.
3.	Block	Donnerstag, 25.1.1990	22.00 Uhr
	6. Ludwig van	1969	100 Min.
4.	Block	Sonntag, 28.1.1990	21.30 Uhr
	7. Zwei-Mann-Orchester	1973	71 Min.
	8. Unter Strom	1975	20 Min.
5.	Block	Dienstag, 30.1.1990	22.00 Uhr
	9. Kantrimiusik	1976	50 Min.
	10. Phonophonie	1979	38 Min.
6.	Block	Dienstag, 6.2.1990	22.00 Uhr
	11. Blue's Blue	1981	31 Min.
	12. MM 51	1981	10 Min.
	13. Szenario	1983	15 Min.
	14. Er	1984	31 Min.
7.	Block	Mittwoch, 7.2.1990	22.00 Uhr
	15. Dressur	1985	36 Min.
	16. Mitternachtsstük	1987	36 Min.
8.	Block	6.3.1990, Kino Arsenal	
	17. Repertoire	1990	55Min

ANTITHESE

Spiel für einen Darsteller mit elektronischen und öffentlichen Klängen

Filmographie

Entstehungsjahr 1965
Technische Daten ..... 35 mm, s/w, 19 Min.
Produktion ..... Rolf Liebermann für NDR-Fernsehen, 3. Programm
BuchAlfred Feussner und Mauricio Kagel
Musik und Regie..... Mauricio Kagel
Darsteller . ..... Alfred Feussner
Kamera. ... . Günter Haase
Szenenbild ..... Herbert Kirchhoff
Maske... ... . Klaus Schwarz
Schnitt . ... Edelgard Gielisch
Tona) Studio für Elektronische Musik München
b) Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks Köln (Ausschnitt aus *Transición I* für elektronische Klänge)
Drehzeit ... . 6.12.-10.12.1965 (Studio Hamburg)
Redaktion. ..... Hansjörg Pauli
Erstsendung ..... 1. April 1966, NDR, 3. Fernsehprogramm
Verlag .. .. C.F. Peters, Frankfurt
Verleih . ... Studio Hamburg

Dieser Film folgt der drei Jahre vorher geschriebenen szenischen Fassung des Werkes. Bereits im Libretto/Partitur wurde die Möglichkeit von Projektionen oder Filmeinblendungen während des Agierens des Darstellers auf der Bühne vorgeschlagen: *Die gleichzeitige Darbietung einer filmischen und einer szenischen Fassung ist möglich. Hierfür sind verschiedene Hauptaktionen bzw. Realisationsformen auszuwählen, so daß Wiederholungen vermieden werden. Diese (stumme) filmische Fassung würde die Funktion eines zweiten Darstellers erfüllen und könnte auch mit einem Schauspieler produziert werden, der nicht derjenige der szenischen Aufführung ist. Der Film könnte an mehreren Schauplätzen gedreht werden (z.B. unter freiem Himmel, im Atelier, in einem Wald, auf dem Deck eines Dampfers); die ursprüngliche Dekoration jedoch - eine Sammlung von Geräten disparaten Alters - ist in unverändertem Aufbau zu zeigen.*

Das Drehbuch des Film hält sich getreu an die Angaben der szenischen Fassung von *Antithèse*. Das war von besonderer Wichtigkeit, weil damit das Wesen des Librettos - ein in seinem Ablauf nicht gerichtetes dramatisches Geschehen, aber mit obligaten Realisationsformen von Hauptaktionen - respektiert wurde. Die filmische Dramaturgie ist also nach musikalischen Gesetzen komponiert, die, streng durchgeführt, sich auch in der Schnittmontage äußert. Die Funktion der Musik ist hier mehrdeutig. Einerseits tritt sie als akustisches Produkt einer Sammlung alter elektronischer Geräte auf und wird infolgedessen ähnlich manipuliert wie Apparate, die der Darsteller mißhandelt, andererseits bewegt sie sich in einer selbstständigen Dimension, aus den visuellen Ereignissen befreit, und schafft damit ein zusätzliches Erlebnis.
Es wurde keine musikalische Untermalung des Films angestrebt. Die Originalmusik ist, als autonomes Werk, ohne Unterbrechung wiederzugeben, ausgenommen ein kurzes Fragment

gleich zu Beginn des Streifens. Alle restlichen Klänge und Geräusche wurden punktuell eingeblendet und so komponiert, daß der Zusammenhang zwischen Aktion und hörbarem Effekt immer auf andere Aspekte dieser Zweiheit hinweist. Auch synchrone Ereignisse können hier als eine Verzerrung von dem wahrgenommen werden, was man Original- oder Synchronton nennt.
Eine durchweg echte Geräuschatmosphäre ist im Film kaum zu rechtfertigen, da beim Hören eine (gezielte) Auswahl ständig getroffen wird. Die akustische Umgebung stellt im allgemeinen keine Synthese sondern ein brüchiges Kontinuum dar.
In *Antithèse* ging es in der musikalischen Komposition um den Versuch, dieses Kontinuum selbst als Kontext zu betrachten. Die elektronischen Klänge befinden sich auf der Bühne, das Publikum des Tonbandes spendet zugleich Beifall und Ablehnung, aufgeregte Pfiffe und vernehmbare Kommentare. Die öffentlichen Klänge dieser Zuhörer sind nur bedingt ein Zeichen ihrer Reflexe: das Klatschen, die Unterhaltung vor und während der musikalischen Ereignisse sind voneinander kaum zu unterscheiden, obwohl Konzertpublikum, Sportzuschauer und Cocktailpartybesucher sich im Laufe des Stückes ablösen.
Weil der wirkliche Hörer von *Antithèse* einem theatralischen Vorgang gegenübergestellt wird, in dem andere „Hörer“ sich für ihn der Unwirklichkeit lebhaft widmen, wird das Stück sozusagen in dritter Person wahrgenommen: der reale Hörer ist durch den irrealen reichlich vertreten. Die Komposition wird so zu einem Musiktheater der öffentlichen Meinung. Das Drehbuch der filmischen Fassung forderte zugleich eine objektive und subjektive Umsetzung des Librettos. Da die Handlung durch permutierbare Aktionen vorgetäuscht werden konnte, wurde besonderer Wert auf eine logische Dramaturgie - oder besser vielleicht auf eine logische Handhabung dramatischer Übergänge - gelegt. Deshalb wurden die Aktionen der szenischen Fassung den im Film anderen zeitlichen Verhältnissen angepaßt, die formal und thematisch mit der musikalischen Intention scheinbar übereinstimmen.

Mauricio Kagel (1965)

MATCH
für drei Spieler

Filmographie

Entstehungsjahr 1966
Technische Daten ..... 35 mm, s/w, 27 Min. (gekürzte Fassung 1970: 21 Min.)
Produktion ..... WDR, Westdeutsches Fernsehen
BuchMauricio Kagel
Musik und Regie..... Mauricio Kagel
Darsteller . ..... Christoph Caskel, Schlagzeug
Siegfried Palm, Violoncello
Klaus Storck, Violoncello
Kamera. ... . Karlheinz Baumgärtner
FotosPit Flick, Peter Kliem
Schnitt.. ... . Diana Chlumsky
TonRichard Kettelhake
Produktionsleiter..... Volker Dieckmann
Drehzeit ... . 19.12.-22.12.1966 (Bavaria Atelier, München)
27.2.-2.3.1967 (Taunus-Film, Wiesbaden)
Redaktion. ..... Manfred Gräter
Erstsendung ..... 26.4.1967, WDR/WDF Köln
Verlag/Verleih ..... Universal Edition, Wien
35 mm, 16 mm; Licht- und Magnetton

Bei meiner Aufgabe als Regisseur brauchte ich auf den Komponisten des Stückes keine Rücksicht zu nehmen. Dies bedeutet einen fast unfairen Vorteil der üblichen Situation gegenüber, wo der Komponist - ebenso zu Recht wie zu Unrecht - als Wächter der Wahrung seiner musikalischen Intentionen dem Regisseur oftmals lästig wird.
Freilich verdrängte der günstige Umstand der Zusammenarbeit mit mir selbst nicht jene immer wiederkehrende Frage, welcher Weg bei der Verfilmung von Musik einzuschlagen sei. Ich entschied mich für eine Inszenierung des musikalischen Ablaufs und somit zu einer dramatischen Deutung des Instrumentalen. Alle Schichten des Filmes wurden dann von einer überdimensionierten Handlung durchdrungen, die subjektiv genug war, um zwischenmenschliche Beziehungen der Spieler, private Erlebnisse, Kindheitserinnerungen, Traumzustände und verschleierte Zusammenhänge des sichtbaren Hörens zu verwirklichen.
Die Anwendung eines strengen Kompositionsprinzips für Drehbuch und Schnittmontage ermöglichte die Verwandlung eines geschlossenen Musikstückes in ein autonomes filmisches Werk. Durch dieses, nach musikalischen Gesetzmäßigkeiten aufgestellte Kompositionsprinzip, wurden Kamera- und Spielerbewegung, Einstellungswechsel, Bildkomposition und Synchronität oder Asynchronität von Hören und Sehen zur formalen Einheit. Die Wirklichkeit der Aufführung konnte dann scheinbar normal oder völlig verzerrt erscheinen: der Unterschied blieb gänzlich unspürbar.

Mauricio Kagel (1966)

SOLO

Filmographie

Entstehungsjahr	1967
Technische Daten	35 mm, s/w, 26 Min.
Produktion	Rolf Liebermann für Polyphon-Fernsehen und Studio Hamburg in Zusammenarbeit mit Sveriges Radio und dem WDR
BuchAlfred Feussner, Mauricio Kagel (freie Adaption der grafischen Partitur Nostalgie, Visible Music II von Dieter Schnebel)	
Musik und Regie	Mauricio Kagel
Darsteller	Alfred Feussner
Kamera	Wolfgang Treu
Szenenbild	Herbert Kirchhoff
Maske	Walter Wegener
Schnitt	Edelgard Gielisch und Erich Rohlf
Produktionsleiter	Rudolf Sander
Drehzeit	30.1.-3.2.1967 (Studio Hamburg)
Redaktion	Hansjörg Pauli
Erstsendung	15.12.1967, NDR, 3. Fernsehprogramm
Verleih	Studio Hamburg
Verlag	C.F. Peters, Frankfurt (Ausschnitt aus *Heterophonie*)

Während der Dreharbeiten zu *Solo* habe ich oft an jene geflügelte Antwort eines Regisseurs der dreißiger Jahre gedacht, der auf die Frage, wie ihm sein erster Tonfilm gefalle, sagte *Schön ist er nicht - aber synchron!*.
Diese Worte - die mehr verraten als reine Begeisterung für das Funktionieren der Technik - tauchten immer wieder in meinen Gedanken auf, da in unserem Film streckenweise gar nichts schön ist, mit dem Unterschied, daß er auch nicht synchron abläuft. Aber ein Trost war für mich zu wissen, daß die Dirigenten von *Solo* sich einer Handlung hingeben, die schließlich nur frustrierend wirkt.
Was mich primär an *Visible Music II* von Dieter Schnebel faszinierte, war seine Idee, ein Stück für einen Solo-Dirigenten zu schreiben. Die Partitur ist wie absolute Musik komponiert: es fehlen daher jegliche Angaben über Dekoration oder Handlungsablauf, die in diesem Film, sehr im Sinne einer überwirklichen Halluzination von Ausstattungsstil und dramatischer Situation, stattfinden. Nicht zuletzt hört in *Visible Music* alles Akustische auf: es ist eine raum-zeitlich ungebundene Partitur, und soll stumm vorgetragen werden. Sie wäre etwa mit Stummfilmen zu vergleichen, die ebenso wie absolute Musik einer zusätzlichen Dimension nicht bedürfen.
Ich habe mich also wie ein typisch rücksichtsloser Filmemacher verhalten: dem Komponisten Schnebel entnahm ich die Idee, und instrumentierte sie ad libitum in mehrfachen Richtungen, teils metaphorisch, teils mit grundlegender Veränderung ihres ursprünglich optisch konzipierten Verlaufs.
Und schließlich tönt hier etwas, dessen Klangstärke und Charakter wie aus dem Munde eines nahe postierten Dirigenten klingen könnte (wenn es gerade nicht wie aus meinem Munde klingen sollte).

Mauricio Kagel (1968)

DUO

Filmographie

Entstehungsjahr 1967/68
Technische Daten ..... 35 mm, s/w, 41 Min.
Produktion ..... NDR Hamburg und Sveriges Radio
BuchAlfred Feussner und Mauricio Kagel
(Dirigierzitate aus *Visible Music I* von Dieter Schnebel
Musik und Regie..... Mauricio Kagel
Musikaufnahmen ..... Karlheinz Böttner und Wilhelm Bruck, Zupfinstrumente
Darsteller . ..... Karlheinz Böttner, Alfred Feussner, Mauricio Kagel
Kamera. ... . Wolfgang Treu
Szenenbild ..... Herbert Lerche
Kostüme... ..... Sigrid Nasarski
Maske... ... . Horst Allert
Décollagen..... Wolf Vostell
Filmmontage aus *Solo* ..... Mauricio Kagel
Collage aus *Solo* ..... Alfred Feussner
Schnitt.. ... . Brigitte Kirsche
TonHorst Faahs
Produktionsleiter..... Rudolf Rosthof
Drehzeit ... . 11.3.-22.3.1968 (Außenaufnahmen in Hamburg, NDR-Studio)
Redaktion. ..... Hansjörg Pauli
Erstsendung ..... 29.3.1969, NDR, 3. Fernsehprogramm
Verleih . ... Studio Hamburg

Als Komponist fühle ich mich in zunehmendem Maße nicht-klingenden Materialien verpflichtet. Darin sehe ich keinen Ersatz für das eigentliche Komponieren, sondern im Gegenteil die Bestätigung, daß von den Begriffsdefinitionen, die im Lexikon für das Wort „Komposition“ stehen, „Zusammensetzung“ und „Mischung“ ebenso bewußt zu akzeptieren sind wie die übliche „Tonsetzung“. Aber abgesehen von terminologischen Spekulationen bietet sich die Anwendung musikalischen Denkens auf das rein theatralische Denken als eine Selbstverständlichkeit an. Wort, Licht und Bewegung werden in vergleichbarer Weise wie Töne, Klangfarben und Tempi artikuliert; Sinn und Unsinn aller szenischen Vorgänge erlangen ganz ohne Musikalität keine wirksame Darstellung, da die Gestaltungsmittel des „homme de théâtre“ eher von echten musikalischen Kompositionsmethoden sich inspirieren lassen als von allen anderen (...und hier sehe ich einen Ausgangspunkt für die sanfte Erweiterung meines musikalischen Handwerks in das theatralische Handwerk gegeben).

Einer der wesentlichen Gründe, warum ich Filme komponiere, liegt in der spezifischen Bedingung dieses optischen Mediums: der Artikulation *zeitlicher* Vorgänge. Aneinandermontieren, Vervielfältigen, Übereinanderkopieren, Beschleunigen oder Verlangsamen, Auf-, Ab- und Überblenden, Verzerrungen aller Art sind einige der Arbeitsprozesse, die für die Bilder wie für Töne in ähnlicher Weise durchgeführt werden. Ein Komponist, der sich zur Herstellung sinnloser Gebrauchskulissen mißbrauchen läßt, kann kaum eine Ahnung von den Möglichkeiten haben, die in der Verformung des optischen Materials durch Methoden der akustischen Komposition gegeben sind.

Als ich mich Anfang der fünfziger Jahre für die Beziehung zwischen Ton und Bild zu interessieren begann, versuchte ich zunächst eine Übersicht der formalen Zusammenhänge zu gewinnen. Ich gliederte die schematische Aufstellung in die drei Kategorien A, B und C; als Ausgangspunkt einer Darstellung im Bild wählte ich die Aktion des Instrumentalspiels:

BILDTON

A	*Aktion auf dem Instrument* .	1. *Stille:* Stummfilm 2. Synchronton: Aktion + Instrument (im Bild) = hörbare Tonfolge 3. *Synchronklang:* Aktion = Einsatzfolge (Synchronrhythmus), Instrument = hörbare Klangquelle (anderes Instrument als im Bild) 4. *Asynchronton:* Aktion + Instrument = zeitlich versetzte Tonfolge 5. *Asynchronklang:* Aktion = zeitlich versetzte Klangfolge. Instrument = hörbare Klangquelle (anderes Instrument als im Bild) 6. *Parallelton:* Aktion = Tonfolge. Instrument = Instrumentation (z.B. Klavierton zum Klavier im Bild, aber ohne Beziehung zur manuellen Aktion) 7. *Klangindifferenz:* Aktion = Klangfolge, Instrument = Instrumentalklang (d.h. keine akustische Beziehung zu Aktion oder Instrument)
B	*Aktion auf Gegenstand* (manuelle Tätigkeit instrumentaler Art, welche nicht auf / mit definierbarem Klangerzeuger durchgeführt wird)	1. *Stille:* Stummfilm 2. *Synchronklang:* Aktion = Einsatzfolge (Synchronrhythmus) 3. *Asynchronklang:* Aktion = Einsatzfolge zeitlich versetzt 4. *Klangindifferenz:* Aktion = Klangfolge
C	*Beliebig*	1. *Stille:* Stummfilm 2. *Klangkulisse:* „Stimmungsmusik"; „Atmosphärisches"

Von allen diesen Möglichkeiten werden immer noch jene bevorzugt, die Sand in die Ohren streuen: Synchronton (als Hauptinhalt des Effekts) oder Klangkulisse (zur Vervollkommnung der Illusion).
Seit der Realisation von *Antithèse*, meinem ersten in Europa gedrehten Film (1965), versuche ich eine konsequente Anwendung jener anderen Beziehungen von Ton und Bild zu berücksichtigen, die brachliegen. So wie stumme Bilder selten geräuschlos sind, da unsere Umgebung stets Akustisches mitliefert, so ist bei dieser Beschäftigung mit lichtgesteuerten Formen ständig der Gedanke latent, daß die Verbindung von absoluter Musik mit visuellen Geschehnissen eher im Film als auf der Bühne gelingen kann; das bedeutet letzten Endes, daß die optische Zusammensetzung von Musik auf der Leinwand oder auf dem Fernsehschirm musiktheatralischen Vorgängen ähnlicher Art weit überlegen ist.
In *Duo* (1967 /68) hatte ich einen Vergleich zwischen musikfilmischen und musiktheatralischen

Implikationen zu ziehen. In diesem Klangfilm sind nicht darstellende Spieler die Hauptakteure, sondern Zupfinstrumente verschiedenster Herkunft. Gitarren aller Zeiten, Banjo und Taishokoto, Kimuangeige, Laute und Zither, Theorbe und elektrischer Kontrabaß, Sitar, Stößellaute und Organgitar sind nur einige der vielen Klangerzeuger, die hier sporadisch auftauchen. Jene Dramaturgie des Pretexts, des Vorwands, die bereits in der Oper hörbar wird und die innere Auseinandersetzung des Komponisten mit Text und musikalischem Kontext protokolliert, wird in *Duo* gesteigert. Pretexte sind wie Stimmbrüche des Einfalls, emanzipierte Verformungen, die auf adäquate Zwischenträger warten. Situationen, in denen eine bestimmte Verwendung der Zupfinstrumente alles Übrige im Bild zum Pretext deklassiert, kommen ebenso häufig vor wie andere, bei denen die Handlung der Musik achselzuckend gegenübersteht. Es sei dahingestellt: ob Diebstahl eines exotischen Instrumentes die Verfolgung des Räubers bedingt;
ob die rascheste Verwandlung von Kleidung und Requisiten zur gleichzeitigen Erneuerung der Klangquelle zwingt;
ob der Hund eines Blinden die Gitarre seines Herrn a tempo lecken soll;
ob der modisch gekleidete Verkäufer einer Musikalienhandlung sich vor der Kinoleinwand eines Filmtheaters produzieren kann;
ob das liebenswürdige Wärterehepaar einer Hamburgischen Herren /Damentoilette gerade einen weißen Radioapparat besitzen muß (übrigens die einzige Sequenz des Filmes, die - mit [„wirklichen“] Personen in ihrer echten Umgebung und Funktion gedreht - am glaubhaftesten wirkt);
ob die Plakatwände der U-Bahn eines Tages genauso gründlich abgerissen werden:
ob...

Mauricio Kagel (1968)

HALLELUJAH

Filmographie

Entstehungsjahr 1968/69
Technische Daten ..... 35 mm, s/w, 47 Min.
Produktion ..... WDR, Westdeutsches Fernsehen
BuchMauricio Kagel
Musik und Regie..... Mauricio Kagel
Mitwirkende..... Gerd Zacher, Orgel
Schola Cantorum Stuttgart (Leitung: Clytus Gottwald), Kammersprechchor Zürich (Leitung: Ellen Widmann, Fred Barth)
Kamera. ... . Rudolf Körösi
Szenenbild ..... Magnus Z'Rotz, Max Röthlisberger
Maske... ... . Hans Hügi, Richard Staudte
Schnitt.. ... . Rüdiger Laske
TonGustl Haas, Walter Alfred Wettler
Produktionsleiter..... Victor Staub
Drehzeit ... . 10.6.-23.6.1968 (Stuttgart)
28.6.-5.7.1968 (Zürich)
Redaktion. ..... Manfred Gräter
Erstsendung ..... 10.11.1969, WDR, Westdeutsches Fernsehen
Verlag/Verleih ..... Universal Edition, Wien (35 mm, 16 mm; Licht- und Magnetton)

Züricher Filmpreis 1968
(*Scotoni-Preis* für Experimentalfilme)

Der für den Fernsehschirm realisierte Film *Hallelujah* basiert auf einer Komposition für Gesangs- und Sprechstimmen, die wie ein Werk absoluter Musik konzipiert wurde: weder die Vertonung eines bedeutungsschwangeren Textes noch ein bestimmter Handlungsablauf liegen diesem Vokalstück zugrunde. Es wird vorwiegend in einer Art vielversprechenden Küchenlateins gesungen; einer Quasi-Sprache, die ich nach musikalischen Prinzipien und nach den Erfordernissen der stimmlichen Artikulation frei zusammengestellt habe. Lateinähnliche Wörter kommen häufig vor, dazu treten zungenschwere Latinismen, liturgische Sprachstörungen, sinnentstellende Deklinationen und verschwommene Ausdrücke der Fachtheologie. Dieses lateinische Kauderwelsch steht für eine erhabene Sprache ebenso stellvertretend wie das Wort „Hallelujah“ für das eigentlich Unaussprechbare, für das unaussprechliche Lob.

Filmischer Ausgangspunkt ist eine Einführung in die Lehre der Stimmbildung und ihre Psychotherapeutik. Anatomie und Physiologie der Stimme werden hier einer wortwörtlich optischen Interpretation unterworfen, die die sachlichen Beschreibungen des Textes durch eine äußerst subjektive Visualisierung ergänzt. (Zwei Beispiele: wenn vom Brustkorb die Rede ist, wird die grob geflochtene Textur eines Obst*korbes* gezeigt; man sieht einen alten Baby*stuhl* mit Spinnweben, wenn der Kehlkopf als Sitz der Tonerzeugung erwähnt wird).

Dieser Kontrapunkt zwischen dem Wortsinn und seiner optischen Übertragung im Vorspann zu

Hallelujah ist bezeichnend für die bewußte Anwendung von Transpositionstechniken, die in dem Film vorkommen. Musik und Bild werden in ständig andere Beziehungen zueinander gebracht. Das reicht von der pseudowissenschaftlichen Illustration der „vox humana“ bis zur völligen Verzerrung im Akustischen, wenn die visuellen Elemente durch die Patina einer Stummfilmatmosphäre eher des spannungsvollen Schweigens bedürften.

Jeder der 45 Sänger erscheint mindestens dreimal in einer Solopartie, er trägt dabei jeweils eine andere Maske, um damit eine pausenlose Veränderung des dramaturgischen und optischen Verlaufs zu ermöglichen. Zwei geschlossene Chöre agieren in *Hallelujah* unabhängig voneinander, teils in Situationen ähnlichen Charakters, die ein bruchloses Aneinandermontieren gestatteten, teils in völlig disparaten Gegebenheiten, die erst durch die musikalische Kontinuität in Zusammenhang gebracht worden sind. Scheinhandlung und Handlungszwang ergänzen sich hier zum musikdramatischen Ereignis. Wiederum ein Beispiel: der Organist, der Momente aus seinem Tagesablauf darstellt, die ihrerseits eine Verfilmung der Obligati aus meiner *Phantasie für Orgel* (1967) sind. Diese fragmentarischen Eindrücke werden dem Streifen so eingefügt, daß die konkrete Geräuschwelt und die Natürlichkeit des Geschehens die restlichen Sequenzen als optische und klangliche Prozesse des Unterbewußtseins erscheinen lassen. Der Organist beim Aufwachen und bei der Morgentoilette, beim hastigen Frühstück mit Begleitung von Nachrichten und Zeitansage, in ständiger Verspätung bei der Fahrt zur Kirche, atemlos beim Beginn und Ende seiner Funktion auf der Orgelempore. Bauten und Requisiten aus fünfundzwanzig Opern wurden im Verlauf des Films zu einer Collage von Bühnendekorationen zusammengefügt. Sie bilden eine Art von oszillierendem Hintergrund für extrem kurze Szenen, die das Tempo des Montageschnittes beherrschen. Es entstehen dadurch täuschende Überschneidungen von Situationen, sozusagen eine virtuelle Überblendung von akustischen Bildern, die nicht im Film, sondern eher beim Zuschauer stattfindet.

Hallelujah ist eine visuelle Komposition über die Prämissen einer möglichen Handlung, deren Entwicklung ständigen Expositionscharakter hat. Dazu: vorbildliches Singen und minderwertige Alltagsgeräusche, Bilder mit falscher Inhaltsangabe und empfehlenswerte liturgische Sitten, der blanke Glaube als Mittelpunkt des Ungewissen, die Komik einer Musik in Großaufnahme, die Wirklichkeit als akustisches Paradoxon, das Phantastische im Dauerzustand.

Mauricio Kagel (1969)

LUDWIG VAN
Ein Bericht

Filmographie

Entstehungsjahr	1969
Technische Daten	35 mm, s/w, 100 Min.
Produktion	WDR Köln
Buch und Regie	Mauricio Kagel
Musik	Ludwig van Beethoven
Musikbearbeitung	Mauricio Kagel
Musikaufnahmen	Ein Männerchor und Gesamtdeutsches Kammerorchester. Leitung: Mauricio Kagel
Mitwirkende	Joseph Beuys, Günther Böhmert, Carlos Feller, Werner Höfer, Rudolf Körösi, Linda Klaudius-Mann, Klaus Lindemann, Heinz-Klaus Metzger, José Montes, Diter Rot, H.A. Schuldt, Victor Staub, Otto Tomek, Ferry Waldoff, Stefan Wewerka
Kamera	Rudolf Körösi
Szenenbild „Beethovenhaus“	Joseph Beuys (Küche) Ursula Burghardt (Wohnzimmer und Garten), Robert Filliou (Rumpelkammer), Mauricio Kagel (Musikzimmer), Diter Rot (Badezimmer), Stefan Wewerka (Kinderzimmer)
Kostüme	Gisela Röcken
Maske	Horst Bonk, Lothar Noak
Schnitt	Rüdiger Laske
TonHeinz Garbowski	
Produktionsleiter	Victor Staub
Drehzeit	23.9.-9.10.1969 (WDR-Studios und Außenaufnahmen)
Redaktion	Manfred Gräter
Erstsendung	1.6.1970, WDR, Westdeutsches Fernsehen
Verlag/Verleih	Universal Edition, Wien (35 mm, 16 mm; Licht- und Magnetton)

Adolf-Grimme-Preis („Ehrende Anerkennung“) 1971

Frühes Exposé

Ludwig van (Beethoven) - stets durch die Kamera verkörpert -steigt in Bonn aus dem Wiener Express. Der Zug fährt weiter in Richtung Hoek van Holland. Ludwig van besucht Bonn, um die Stätte seiner Jugend zu besichtigen und Erinnerungen aufzufrischen. Er schließt sich einer Gruppe von Touristen an, die das Beethoven-Haus besucht. Der Reiseleiter trägt seine minutiöse Einführung in Fremdsprachen vor. Jedes Zimmer des Beethoven-Hauses ist mit verschiedenen Dokumenten und Gegenständen ausgestattet. (Das Musikzimmer soll etwa in der Abteilung für afrikanische Instrumente des Rautenstrauch-Joest-Museums, Köln gedreht werden, das Wohnzimmer im Institut für Theaterwissenschaft, Porz/Rhein, das Schlafzimmer im Einrichtungshaus Aldenhoven, die Küche im Kölner Funkhaus usw.). Als der Reiseführer

keine passende Antwort auf eine unerwartete Frage findet, ergreift Ludwig van das Wort und erzählt auf Hochdeutsch mit starkem rheinischen Akzent von seiner Jugend. Volkstümliche Ausdrücke häufen sich, schließlich spricht er nur noch Bönnsch.
Darauf besucht Ludwig van Sehenswürdigkeiten der Hauptstadt und unternimmt eine Rheinfahrt stromaufwärts. Erstaunlicherweise wird überall Beethoven gespielt: aus dem Schifflautsprecher erklingen seine Lieder, in den Rheinterrassen werden Potpourris und Arrangements der Symphonien für Caféhausorchester dargeboten, Pfadfinder und Trachtengruppen spielen Overtüren auf Blockflöten, Militärkapellen defilieren zur 9. Symphonie, Männer- und Frauenchöre singen unisono, aus Fachwerkhäusern tönt Kammermusik.
Auch die Massenmedien sind dabei: im Rundfunk werden aufschlußreiche Zusammenhänge zwischen seiner Musik und seriell komponierten Stücken nachgewiesen; das Fernsehen bringt in der Sendung *Zur Nacht* mit betonter Sachlichkeit die revolutionären Interpretationen eines jungen Virtuosen, der sich mit greisen Solisten das Podium teilt. Während die Musik weiter im off erklingt, wird eine fiktive, jedoch genau so interessante Ikonographie von Beethoven gezeigt, die russische und deutsche Musikwissenschaftler mühsam zusammengetragen haben. Als Höhepunkt der Beethoveniana im Fernsehen kann Ludwig van die Festivitäten beobachten, die das offizielle Musikleben mit Unterstützung hoher politischer und staatlicher Persönlichkeiten anläßlich der Wiederkehr seines Geburtsjubiläums veranstalten.
Nach einem kurzen Besuch in der Beethoven-Halle zu Bonn, wo ein Konzert mit seinen frühesten Werken stattfindet, fährt Ludwig van mit dem Zug nach Holland, um die Stätte seiner Vorfahren aufzusuchen. Er steigt in der Stadt Breda aus, um sich zu dem Beethoven-Haus zu begeben.

Musik

Die Musik zu diesem Film wird ausschließlich mit Motiven aus Beethovens Schaffen zusammenmontiert. Unter Verwendung von bereits existierenden Rundfunkaufnahmen wird eine Collage mit Hilfe mehrkanaliger Synchronisationsverfahren komponiert. Elektroakustische Klangmanipulationen sind für einen Teil des Filmes vorgesehen. Neue Tonaufnahmen werden nur in sehr begrenztem Maße nötig sein.

Mauricio Kagel (1967)

ZWEI-MANN-ORCHESTER

für zwei Ein-Mann-Orchester

Filmographie

Entstehungsjahr 1973
Technische Daten ..... MAZ, Farbe, 71 Min.
Produktion ..... Südwestfunk Baden-Baden und WDR Köln
Musik und Regie..... Mauricio Kagel
Ausführende..... Wilhelm Bruck, Einmannorchester
Theodor Ross, Einmannorchester
Elektroakustik..... Silvio Forétic
Kamera. ... . Gerd Rosenbaum
Orchestermaschine..... Konzeption: Mauricio Kagel in Zusammenarbeit mit Ursula Burghardt, Wilhelm Bruck und Theodor Ross
Realisation: Klaus Schaefer
Bildschnitt:..... Heidi Knappe
TonKarin Podeszwik
Produktionsleiter..... Werner Rollauer
Drehzeit 29.10.-8.11.1973
Redaktion. ..... Hilmar Schatz
Erstsendung ..... 6. April 1974, SWF
Verlag .. .. Universal Edition, Wien

Als mich Otto Tomek vor etwa drei Jahren einlud, eine Komposition für die Donaueschinger Musiktage zu schreiben, fragte ich ihn nach seinen Plänen für die zukünftige Programmgestaltung. Er erzählte mir von dem Projekt, 1971 ein Symposion *Symphonieorchester in verwandelter Welt* zu veranstalten. Dieses Vorhaben hat mich dazu angeregt, später zu dieser Diskussion auf meine Weise einen Beitrag zu leisten. Ich sah nämlich den Augenblick gekommen, das Werk zu verwirklichen, zu dessen Realisation -hauptsächlich wegen der beschwerend langen Vorbereitungszeit - ich einen übergeordneten, rettenden Anlaß brauchte.

In meiner Vorstellung sollte die Krise des Orchesters heute sowohl künstlerische wie gesellschaftliche Lösungen finden. Weil die von den lebenden Spielern anfangs gefürchtete elektronische Musik im Laufe der Jahre zunehmend freundlich und das Mißtrauen der instrumentalen Welt mit Hilfe von Live-Elektronik abgebaut wurde, blieb also nur Zeit für radikale Maßnahmen. Die Konstruktion einer regelrechten Orchestermaschine als unselbständiges Automatophon schien endlich angebracht: statt etwa 80 wären nur zwei Musiker notwendig! (Und wie viele der neugewonnenen Mittel könnte das Fernsehen gebrauchen!).

Die Idee des „Ein-Mann-Orchesters“ (im süddeutschen Sprachgebrauch „Teufelsgeiger“) hat mich schon früh beschäftigt: eines zur Akrobatik neigenden Solisten, der, ohne Rücksicht auf die Himmelsrichtungen, eine unbegreifliche Anzahl von Instrumenten bedient, ist zugleich spannend und aufschlußreich. Auch die Grenzen der Ausführbarkeit, die einem solchen Musiker gesetzt sind, regten meine ständige Neugier für das Überschreiten von Normen und deren Bloßstellung an.

Im Laufe der Jahre habe ich nun für das Stück, von dem ich wußte, daß ich es einmal komponieren würde, allerlei Materialien gesammelt. Als Richtung bei der Suche nach geeigneten Klangerzeugern und einer adäquaten Visualisierung der Maschine hatte ich zunächst den Gedanken im Sinn, die Zusammenhänge zwischen bäuerlichen Werkzeugkulturen und instrumentalen Funktionen zu untersuchen. In der Systematik der Musikinstrumente werden schon lange die Beziehungen von Tonerzeugung, *anatomischen Bedingungen des Menschen und konstruktiven Einzelzügen des Instrumentes* (H.-H. Dräger) berücksichtigt. Die Elemente dieser Systematik waren für eine Aufstellung meiner Organologie wertvoll. Als Endprodukt eines mißlungenen Bauerngeschlechts haben mich landwirtschaftliche Maschinen und primitive Hilfsgeräte stets interessiert. Es mag sein, daß ich in der Orchestermaschine eine ähnliche Darstellung der Möglichkeiten sehe, die jede Erfindung des Menschen auslösen kann, wenn er - wie beim Spiel von Instrumenten - sein gestisches Repertoire in der Formung des Werkzeuges zu reproduzieren versteht. jedenfalls zeigt der Ursprung der Musikinstrumente deutlich, wieviel aus den Prinzipien des Werkzeugbaus stammt.

Die Maschine hätte ihre Vollendung nicht gefunden ohne die enge Zusammenarbeit mit Wilhelm Bruck und Theodor Ross und ihren zahlreichen konkreten Anregungen. Die meisten Details der vorwiegend „mechanisch“ angetriebenen Konstruktion mußten den Körpermaßen der beiden Ausführenden entsprechend angefertigt oder umgearbeitet werden. Ebenso durfte die räumliche Anordnung der Instrumente und deren Fernbedienung die Fähigkeiten der Spieler - unter Wahrung aller optischen Spekulationen - nicht überschreiten.

Von Beginn an war mir klar, daß die Problematik eines solchen Riesenobjekts hauptsächlich formaler Natur sei. Man konnte nicht eine Ansammlung von seltsam verbundenen Klangkörpern vorführen, sondern es mußten morphologische Zusammenhänge zu einem Gebilde geordnet werden, das aus der Akkumulation von Ausgespartem resultierte. So entstand eine Orchestermaschine, in der Verknüpfungen der verschiedensten Funktionen ineinandergreifen, deren Darstellung ich allein niemals hätte bewältigen können. Ursula Burghardt setzte jede Einzelheit des Gerätes in anschauliche Konstruktionsunterlagen um und übernahm so die Rolle einer altertümlich speichernden Zeichenmaschine. Selbst ein Fotoapparat, der Gedanken auf der Stelle lesen wird, kann mich nun in Zukunft nicht mehr überraschen.

Klaus Schaefer bin ich zu besonderem Dank verpflichtet. Ohne sein großes Können hätte ich mit diesem Maschinenstück niemals werken können. Er suchte grundsätzlich nach bestechend einfachen Lösungen, welche später die praktischen und musikalischen Anforderungen in der geahnten Komplexität ermöglichen sollten.
Mehr als 250 Konstruktionselemente wurden angefertigt. Dabei mußte berücksichtigt werden, daß die Aufstellung der Maschine eine beidseitige - gleichwertige - Ansicht bieten sollte. Kein Ort des Zuschauerraums durfte bevorzugt behandelt werden. Die Zuschauer der beiden Tribünen bekommen jedoch an bestimmten Abschnitten verschiedene Verläufe zu sehen. Optische Komplexität war hier Ausgangspunkt; Ziel des Stückes, eine akustische Komplexität zu formulieren, die im wesentlichen aus der gestischen Betonung des Aufbaus resultiert.

Die Notation des Stückes mußte einige dramaturgische Auflagen einbeziehen. So darf zum Beispiel ein echter Ein-Mann-Orchester-Spieler, um eine glaubwürdige musiktheatralische Situation vermitteln zu können, nicht von Noten spielen. Ich wählte deshalb eine analytische Notationsform, die die melodischen, rhythmischen und harmonischen Grundgestalten einzeln

fixiert - und dem Ausführenden freie Wahl zwischen ihnen läßt -, aber mit einer Reihe von minuziös auskomponierten Bewegungsmodellen koppelt. Dieser Vorstellung entsprechend versuchte ich, Kopf, Hände und Füße, Arme, Beine und Rücken, Hals, Knie und Ellbogen der Ausführenden durch getrennte, jedoch gleichzeitige Leistungen zu steuern, um so die eigentliche Aufgabe eines vielseitigen Automaten zu lösen. Als dritten Musiker im Bunde habe ich einen Synthesizer vorgesehen, dessen Funktion erst mit dem Einsatz vorprogrammierter rhythmischer Kombinationen hörbar wird. Der Synthesizer als zeitgemäßer „Großer Bruder" koppelt hauptsächlich den Ablauf von mehrstimmigen, unabhängigen Impulsfolgen und sorgt - in der Rolle eines aktiven Mitwirkenden - für gemeinsame Veränderungen. Dementsprechend abhängig reagieren beide Spieler auf ihre eigene Tätigkeit. Im Verlauf der Proben wurde erst in erschreckender Weise deutlich, wie abnorm und zugleich vertraut ein Mensch wirken kann, der musikalische Fließband-Aktionen darzustellen hat.
Vielleicht ist ein solcher Eindruck eine Vorahnung. Denn dieses Stück ist schließlich

Dem Andenken einer Institution gewidmet
die im Begriff ist, auszusterben:
das Orchester

Mauricio Kagel

UNTER STROM

Filmographie

Entstehungsjahr 1975
Technische Daten ..... MAZ, Farbe, 20 Min.
Produktion ..... Television della Svizzera Italiana, Lugano
Musik und Regie..... Mauricio Kagel
Ausführende..... Wilhelm Bruck, Christoph Caskel, Theodor Ross
Kamera. ... . Norbert Bottinelli
Bildschnitt ..... Livio de Ambrogi
TonRoger Taddei
Drehzeit 20.-23. 12.1975
Redaktion. ..... Carlo Piccardi
Erstsendung ..... 21. Mai 1976, Television Svizzera Italiana
Verlag .. .. Universal Edition, Wien

Einige Gedanken vor der Komposition des Stückes:

1 Es sollte möglich sein, Musik zu erzeugen, die zwar elektrisch, aber weder auf rein elektronische oder life-elektronische Weise produziert zu werden brauchte. Ähnlich wie man sich des Ohmschen Gesetzes (Stromstärke = Spannung/ Widerstand) bedient, so müßten bestimmte Klangquellen als Widerstand verwendet werden können, um in anderen Klangerzeugern die Lautstärke zu verändern.
Akustisches Beispiel: Zu Beginn des Werkes hört man kurze, nervöse crescendi und diminuendi von glissandierenden Akkorden einer spanischen Gitarre. Diese Klänge werden durch das Anschlagen von Stoffstreifen bewirkt, die an den Lamellen eines Lastwagengebläses befestigt sind. Dabei wird der Abstand des Instrumentes zu den rotierenden Stoffstreifen fortwährend variiert, was gleichzeitig eine unmittelbare Veränderung des Lautstärkeverlaufes (cresc. und dim..) sowie Anschlagstempos (rall. und acc.) hervorruft.

2 Der Ausführende als wesentliches Element einer (lebendigen) musikalischen Kommunikation darf nie ausgeschaltet werden. Dafür sind ihm solche Verhaltensformen und Reaktionen bei der Klangproduktion bewußt zu machen, die bisher ungenügend berücksichtigt worden sind.
Akustisches Beispiel: Ein Rundholzstab (5 mm Durchmesser, ein m Länge) wird zwischen den Zähnen parallel zur Schulterlinie gehalten. Am linken Ende ist ein Haftmikrophon angebracht, in der rechten Hand hält der Spieler einen Geigenbogen, mit dem der Holzstab regelmäßig gestrichen wird. Währenddessen wird der Stab mit äußerst langsamen Kaubewegungen - ohne Zuhilfenahme der Hände - nach links geschoben.

3 Wie es für Blinde ein Gerät gibt, welches das Lesen mit Hilfe des Gehörs ermöglicht (Wolfgang Wiesner *...das Bild gedruckter Buchstaben wird durch eine Photozelle perzipiert und in bestimmte Töne verwandelt, die vom Gehör als charakteristische Elemente mit Buchstabenwert aufgefaßt werden*), so wären akustische Aktionen und Schallreflexe denkbar, welche die Illusion absoluter Musik erwecken und für den Zuhörer am Lautsprecher die Spannung von eindeutigen Darstellungen haben könnten.

Akustisches Beispiel: Der Ausführende hält eine kleine, batteriebetriebene Feuerwehrsirene auf der linken Handfläche; die rechte Hand hält den Riemen der Sirene straff zum Herzen hin; er geht nach vorne. Plötzlich fällt er in einen ekstatischen Anfall: wie ein Hammerwerfer im Zeitraffer dreht der Spieler sich auf der Stelle und läßt die Sirene am Riemen kreisen. Dabei stößt er einen langen Schrei aus. Anschließend geht er langsam, stöhnend und schnaufend in Hockstellung, drückt die Schallöffnung der Sirene an verschiedene Stellen seines Körpers (bei mehrmaligem Ein- und Ausschalten) und hockt schließlich regungslos zusammengekauert am Fußboden.

4 Das gleichzeitige Zusammenwirken von mehreren Spielern an einem kollektiven, gemeinsamen Klangerzeuger riesigen Ausmaßes müßte unbekannte Aspekte der räumlich-zeitlichen Koordination offenlegen. Die beiden Dimensionen würden optisch und akustisch zu einer komplexeren Einheit verschmelzen.
Akustisches Beispiel: Eine „Rahmenharfe“ aus Stahlrohr, Ø 28 mm, 6 m lang, 1,50 m hoch, bestückt mit 5 Gitarrensaiten (E, A, D, G, B) und ebenso vielen Tonabnehmern wird im letzten Abschnitt des Werkes verwendet. Die Ausführenden gleiten mit Triangel und Plastikkämmen entlang den Saiten, streichen mit Kontrabaßbögen, Gewindestäben und Stahlspiralen, regen das Instrument mit Ventilatoren an, lehnen Megaphonmikrophone an die Saiten und zupfen anschließend langsam wandernde Impulsfolgen. Schließlich verheddert sich einer der Spieler mit seiner elektrischen Gitarre in der Besaitung der Rahmenharfe - die an den elektrisch geladenen Zaun eines Gefangenenlagers erinnern könnte - und liegt alsbald, dem imaginären Gestrüpp von Spannungsdrähten ausgeliefert, auf dem Boden, Kurzschluß.

Mauricio Kagel (1968)

Aus dem Tagebuch der Komposition:
13.V.' 68 Das Ende der Saite ist an einer Gitarrensaite befestigt, die der Spieler senkrecht hält; ich ergreife das andere Ende, spanne die Saite horizontal und bewege meine Hand in Richtung der Saite hin und her. Sie schwingt als ganzes, und wir können beobachten, daß jedesmal, wenn die Saite die Grenze ihrer Ausschwingung erreicht hat, meine Hand am weitesten vorwärts gegangen ist. Hanswilhelm Melde (Marburg 1783) hatte also recht *Wenn die Schnur in einer vertikalen Ebene schwingt, so muß die Hand, um die Anstöße richtig einzutheilen, in dem Augenblick am weitesten vorwärts gegangen sein, wo die Schnur die obere Grenze erreicht*.
Und trotzdem: meine Hand muß hierzu eine ganze Schwingung machen, während die Saite nur eine halbe Schwingung macht; oder die Schwingungen meiner Hand müssen noch einmal so schnell erfolgen wie die der Saite.

18.VI. Es geht um die Gefährdung des Gleichgewichts beim Hören. Eine Beschreibung der Einzelheiten soll später folgen: der untere Teil des Bläschens entwickelt sich zu einem Organ, das die Wahrnehmung des Klanges behindert.

20.VI. Sirenen aus Canada erhalten. Am gleichen Tag entsteht in unserer Nähe ein Großbrand. Die Feuerwehr lehnt das Angebot ab, meine Sirenen zu verwenden. Sie sagen, sie wären lediglich freiwillig Freiberufliche. Und weiter: sie bräuchten keine Komponisten, um den akustischen Müll der Stadt zu differenzieren.

2.VII. Der Hausherr droht uns mit Kündigung des Mietvertrages, wenn weitere Nachbarn sich bei ihm beschweren sollten. Wir proben stumm weiter. Ein ganz neues musikalisches Gefühl. Die Utopie scheint angebrochen zu sein: unser Ohr kann nicht mehr

unterscheiden, was durch die Umstände leise geworden oder was im Stück ursprünglich leise konzipiert war. Auf dem Weg zur Ultraschallempfindung.

9.VII. Die Hand, die diese Schwingungen erzeugt, braucht nur durch einen kleineren als 2,5 bis 3 cm großen Raum bewegt zu werden, während die *Summierung ihrer Impulse* (Melde) die Amplitude der Bäuche sehr steigern kann. Die Zahl der schwingenden Teile hängt von der Schwingungszahl an dem Punkte ab, der vom Finger und Daumen umschlossen wird.

5.VIII. Bis zu einem gewissen Grade hört der Mensch auf, das zu hören, was er nicht zu hören erwartet.

Wird in ..... genügend Strom vorhanden sein?

Mauricio Kagel (1968)

KANTRIMIUSIK
Filmographie

Entstehungsjahr 1976
Technische Daten ..... MAZ, Farbe, 50 Min.
Produktion ..... Südwestfunk, Baden-Baden
Musik und Regie..... Mauricio Kagel
Ausführende..... Hans Deinzer, Klarinette
Adam Bauer, Trompete
Robert Tucci, Tuba
Saschko Gawriloff, Geige
Aloys Kontarsky, Klavier
Wilhelm Bruck und Theodor Ross, Zupfinstrumente
....Im off: ..... Moya Henderson, Sopran
Janet Cobb, Alt, Silvio Forétic, Tenor
Musikalische Leitung ..... Mauricio Kagel
Kamera. ... . Gerd Rosenbaum
Szenenbild ..... Jörg Höhn
Bildschnitt ..... Ursula Schuler
TonSusanne Vogt, Karin Podeszwik
Produktionsleiter..... Werner Rollauer
Drehzeit 7.-16.1.1976
Redaktion. ..... Hilmar Schatz
Erstsendung ..... 4. Juni 1976
Verlag .. .. Universal Edition, Wien

Die acht Sätze und sieben Intermedien dieser pastoralen Musik aus verschiedenen Ländern bilden als Ganzes ein Veranstaltungsprogramm, wie es - in erweiterter Form - von jenen Ensembles der Unterhaltungsbranche häufig dargeboten wird, die zur Abteilung Volkstum (Unterabteilung Arrangements) gehören. Es treten an solchen Abenden kinderreiche, trachtenfrohe „Familien"-Gruppen auf, die in der Überzeugung, einen bestimmten Landstrich unverfälscht zu vertreten, diese akustische Solidarität ausschließlich durch verfälschte Musik bekunden. (Wie oft bedauert man dann das Schicksal der Folklore, Sprachrohr und zugleich Unterhaltung der Gemeinschaft zu sein.)
Gerade der pseudo-volkstümliche Charakter einiger Sätze der *Kantrimiusik*, ihre doppeldeutige, vage Folklore, dürfte nicht zu doppelsinnigen Darstellungen führen. Das Stück stellt absichtlich keinen Anspruch auf Authentizität der Quellen, im Gegenteil: es will gewöhnlich apokryphe Tonkunst weiterverarbeiten. Wieviel Parodie und Karikatur oder verselbständigter Ernst hier vorhanden sind, müßte aus jeder akkuraten musikalischen Interpretation deutlich zu hören sein.
Zwei verschiedene Aufführungsformen sind möglich: 1. konzertant, 2. szenisch (Untertitel: Pastorale in Bildern). Der musikalische Kontext der Komposition bleibt bei jeder Darbietungsform gleich. Die Vokalpartien müssen mit mindestens drei Sängern besetzt sein: A (hoher Sopran), B (Mezzosopran /Alt), C (Tenor). Durch Einbeziehung anderer Stimmen (z.B. Kinder, Baritone, Bässe) kann diese Gruppe erweitert bzw. verändert werden. Es ist aber auch möglich, einige der Vokalabschnitte mit ungeschulten Sängern (z.B. Instrumentalisten) oder Laiensängern (Chorknaben, Choristen in fortgeschrittenem Alter) zu besetzen. Ausdrucksvolle, aber gebrochene Stimmen mit ungenauer Intonation - wie im musikethnologischen Dokumentaraufnahmen häufig zu hören - können der Interpretation einiger Partien jene erhoffte

Ähnlichkeit verleihen, die professionelle Sänger vielleicht nur gekünstelt zu erreichen vermögen. Die sieben Spieler des Ensembles (Klarinette, Trompete, Tuba, Geiger, Klavier und zwei Gitarristen mit verschiedenen Zupfinstrumenten: Tenorbanjo, Ukulele, Mandoline, Oktavgitarre, Spanische Gitarre, Westerngitarre, Mexikanischer Baß) führen einige Abschnitte ihrer Partien mit zusätzlichen Instrumenten aus (z.B. Mundharmonika, Akkordeon, Zither, Saxophon, Fiddle, Westernklavier). Außerdem können auch folkloristische Raritäten sowie durch Kitsch verniedlichte Klangerzeuger verwendet werden. Während der Intermedien bedient jeder Mitwirkende überdies einige Schlaginstrumente.

Vier Geräuschmontagen aus der akustischen Umwelt auf dem Lande werden im Verlauf der Aufführung eingeblendet. *Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey*. Ich möchte diese zweite Hälfte des Vermerks auf der Rückseite der bei der Uraufführung verwendeten I. Violinstimme zu Beethovens *Pastorale* auch im Zusammenhang mit der Atmosphäre der Tonbandeinspielungen erwähnen. Wann immer Komponisten ihre *Erinnerungen an das Landleben* (erste Hälfte des Vermerks) niederschrieben, stand das Anekdotische, der illustrierende Charakter der jeweiligen Musiksprache, im Vordergrund. Erst die Einbeziehung von konkretem Tonmaterial gibt uns die Möglichkeit zu einer variablen Synthese zwischen Naturalismus, Impressionismus und veristischem Expressionismus.

Hier einige Anweisungen aus der Partitur:

1. Tonbandeinspielung (Satz III) *Die Atmosphäre dieses Abschnittes soll - mit betont sparsamen Mitteln und häufigen Pausen - ein Kompositum von Waldesruhe an einem Wintertag und Nachtstille im Sommer sein. Gedämpfte und helle Geräusche dürfen also nicht fehlen: zarter Wind und Nachtigall, kaum vernehmliches Troikageläute und Froschgequake, leise Schritte im Schnee und Bienengesumm, Wasserplätschern und Lockrufe.*
2. Tonbandeinspielung (Satz V) *Hier wird die „Handlung" nur im Zusammenhang mit dem Instrumentalensemble deutlich. Auf dem Dorfplatz spielt die Kapelle einen Walzer. Allmählich kommt ein schwerer Sturm auf, der immer im Crescendo - orkanartige Böen erreicht. Regen, Donnerschlag sowie klappernde Türen und Fensterläden sind hörbar. Inmitten dieser Naturgewalt spielen die Musiker ihre Nummer unbeirrt weiter. gegen Schluß tritt wieder Ruhe ein, kurz danach beendet das Ensemble den Walzer abrupt.*
3. Tonbandeinspielung (Satz VI) *Diese Montage besteht aus zwei ineinander geblendeten Geräuschebenen: 1. unruhige Pferdeherde in freiem Gelände (wiehernd, galoppierend, schnaubend),2. Westernfilmatmosphäre. Verschiedene Gangarten von einzelnen Reitpferden (begleitet vom Sporengeklirr, Peitschenhieben usw.): Schritt, Tölt, Trab, Paß, Galopp.*
4. Tonbandeinspielung (Satz VIII) *Bukolische Atmosphäre auf dem Bauernhof: Kuhglocken, Hahnenschreie, Meckern, Drosselgesang, entferntes Geläute der Dorfkirche usw.*

Mauricio Kagel (1975)

PHONOPHONIE
Vier Melodramen

Filmographie

Entstehungsjahr 1979
Technische Daten ..... MAZ, Farbe, 38 Min.
Produktion ..... Schweizer Fernsehen DRS, Zürich
Musik und Regie..... Mauricio Kagel
Darsteller . ..... William Pearson (Bariton)
....Im off: ..... Mauricio Kagel (2. Stimme)
Kamera. ... . Walter Suter
Szenenbild ..... Hans Eichin, Beatrice Zurlinden
Kostüme... ..... Heinz Berner
Maske... ... . Heinz Hartl
FotosBruno R. Eberhard, Heinz Stucki
Bildschnitt ..... Barbara Kaltenbach
TonWerner Krakenberger
Produktionsleiter..... Willy Koch
Drehzeit 21.-24.11. 1979
Redaktion. ..... Armin Brunner
Erstsendung ..... 22. März 1981
Verlag .. .. Universal Edition, Wien

Phonophonie: das Porträt eines Sängers zum Zeitpunkt seines stimmlichen Verfalls und gleichzeitig die Darstellung dreier anderer Rollen - Bauchredner, Imitator und Taubstummer - durch einen einzigen Ausführenden. Dieses Porträt dient einerseits als Text und Libretto, verhält sich andererseits zur Musik wie in einem Lied ohne Worte oder in einer sinfonischen Dichtung: das Stück aus dem Hintergrund nähren, ohne selbst in Erscheinung zu treten. So dienen die authentischen Textfragmente und Konzertrezensionen des 19. Jahrhunderts hauptsächlich als Quelle für eine bestimmte musikdramatische Atmosphäre; eine Beschreibung existierender Kompositionen ist in diesen Materialien nicht enthalten. Die stimmlichen Mängel des unbekannten Ausführenden zeigen aber die überspitzte Anstrengung und Zerklüftung bei der Behandlung der Stimme, die, seit hundert Jahren immer variiert, der jeweiligen zeitgenössischen Musiksprache zunehmend angepaßt wurden.
Die dramaturgischen Verästelungen dieses Stückes sind mehrfach und komplex. Als erstes sei die kontrapunktische Form genannt, die von den Dialogen und Trialogen der drei hörbaren dramatis personae inspiriert wird. Ein Kontrapunkt zwischen Bauchredner, Imitator und Sänger bleibt zwar immer monodisch, da die Ausführung durch einen einzigen Interpreten erfolgt; die Monodie erhält aber durch die rasche zeitliche Artikulation und Abwechslung zwischen den verschiedenen stimmlichen Modi und Vortragsformen ein quasi polyphones Gefüge. In jedem Melodrama werden die Rollen neu definiert und die dramatische Funktion und Reaktion der Personen aufeinander anders abgestimmt. Die Mitwirkung einer zweiten Stimme ist als eine Erweiterung des musikalischen und räumlichen Kontextes zu verstehen. Zu den „anderen Schallquellen“ gehören u.a. Drehorgeln, Waldteufel, Schwirrholze, Hupen, Flexatone, Metallfolien, Mundharmonikas, Sirenen, zahlreiche Schlagzeugklänge sowie Tonbandeinspielungen mit Sprachaufnahmen.

Mauricio Kagel (1965)

BLUE'S BLUE

Eine musikethnologische Rekonstruktion für vier Musiker

Filmographie

Entstehungsjahr	1981
Technische Daten	MAZ, s/w, 31 Min.
Produktion	Schweizer Fernsehen DRS, Zürich
RegieMauricio Kagel und Adrian Marthaler	
Musik	Mauricio Kagel
Ausführende	Jean-François Jenny-Clark, Kontrabaß, Mauricio Kagel, Gesang und Glastrompete, Michel Portal, Klarinette, Theodor Ross, Gitarre
Kamera	Walter Suter
Szenenbild	Hans Eichin
Maske	Heinz Hartl
Fotomontage	Alfred Wasescha
Bildschnitt	Trudi Saladin
TonWerner Krakenberger	
Produktionsleiter	Rosemarie Mayer
Drehzeit	22.-24.6.1981
Redaktion	Armin Brunner
Erstsendung	16. Mai 1982
Verlag	C. F. Peters, Frankfurt

Das genaue Datum seiner Geburt wird vermutlich nie restlos geklärt werden können. 1847? 1851? Sicher ist nur: Er war Zeitgenosse von Wagner, Berlioz und Verdi. John Blue selbst behauptete 1903 gegenüber einem Steuerbeamten, als er vor dem Portal des Kreolen-Friedhofs von New Orleans auf Kundschaft wartete, daß seine Haut so viele Schichten wie die eines riesen Sequoiabaums aufweise. Leider sei er fast vollständig erblindet und seine Epidermis schwarz. Diese ungünstigen Voraussetzungen erlaubten ihm nicht, eine zuverlässige Prognose seines Alters zu geben.

Die letzte und wohl glücklichste Periode seines Lebens verbrachte Blue als Klageweib-Mann beim Bestattungsinstitut „Excelsior“ an der Canal Street vis-à-vis des Ballhauses „Kohlenhändler und Stukkateure“. Seine Dienste wurden vom Leichenbestatter Liberty Boss zusammen mit den übrigen Requisiten für Trauerzeremonien vermittelt. Die Jazzforschung verdankt Liberty einige wichtige Dokumentationsquellen. Er verfaßte unter anderem nach - freilich dubiosen - Überlieferungen der Sklaven aus der Umgebung des Nieder-Mississippi die wahrscheinlich erste gedruckte Preisliste für musikalische Umrahmungen ohne eindeutig konzertanten Charakter in den USA. Das einzig erhaltene Exemplar dieses Tarifblattes kann in der ständigen Ausstellung des „Museum für Heimat und Spätgeschichte der Nicht-Weißen“ in Jackson, Miss. besichtigt werden. (Für ähnliche Veranstaltungen ist vieles darin bis heute noch gültig geblieben, ebenfalls im vorwiegend nichtfarbigen Mitteleuropa.) In der Preisliste ist zum Beispiel von „Juke music boys“ die Rede, ein unmißverständlicher Hinweis auf die Herkunft und Zunft der Leih-Musiker jener Zeit. Bekanntlich entstand die Bezeichnung „Juke box“ für die ersten öffentlichen, münzbetriebenen Schallplattenkonsolen in Anlehnung an „Juke houses“, ein Wort der Umgangssprache für Bordell. (The Jukes = Newyorker Slangausdruck, geläufig im

19. Jahrhundert; fiktiver Name für eine Familie oder eine Gruppe von Personen, die von der Umgebung als minderwertig betrachtet wird.)

Eine musikethnologische Rekonstruktion?
In der abgenutzten Intimität ihres gemeinsamen Hotelzimmers hören die vier Musiker uralte Schallplattenaufnahmen von John Blue (*Alles ist Blue in Blues Lippen*). Kratzgeräusche und mäßige Qualität der Wiedergabe hindern diese fast beiläufigen Hörer nicht, zunächst zaghaft, dann jedoch immer ausführlicher eine fast unbekannte Vaterfigur des Jazz zu begleiten und nachzuahmen. So gerät dieser Fernsehfilm in die Bahnen einer Studie über das Hören schlechthin. Lesen, Fernsehen, in Gedanken vertieft sein, auf und ab gehen, haben scheinbar mit der Wahrnehmung von Musik wenig zu tun. Und doch: die Intensität des Hörens, wenn man gleichzeitig mit anderen beschäftigt ist, hindert nicht daran, eine allmählich zunehmende , schließlich vollständige Identifikation mit der Musik John Blues hervorzurufen. Es wird imitativ improvisiert und mit den bereits gehörten Elementen weiter gesponnen. So findet eine Spurensicherung und zugleich musikalische Osmose statt: die durchdringende Ausstrahlung des Blues wirkt sich in der Praxis des Jazz auch heute noch so aus, wie eine sich selbst füllende Vorratskammer am offenen Grab der akustischen Archäologie.

Mauricio Kagel (1981)

MM 51

1. Fassung: Ein Stück Filmmusik für Klavier
2. Fassung: Ein Stück Filmmusik für Klavier und die Projektion einer Collage von Mauricio Kagel aus F. W. Murnaus *Nosferatu* (1921)

Filmographie

Entstehungsjahr	1983
Technische Daten	MAZ, s/w, je 10 Min.
Produktion	Schweizer Fernsehen DRS
Musik und Regie	Mauricio Kagel
Ausführender	Aloys Kontarsky, Klavier
Kamera. ...	Walter Suter
Szenenbild	Hans Eichin
Maske... ...	Heinz Hartl
Bildschnitt	Stefanie Erni
TonWerner Krakenberger	
Filmcollage	Mauricio Kagel (F. W. Murnaus Nosferatu, 1921, 2. Fassung)
Filmschnitt	Vendula Roudnicka
Produktionsleiter	Rosemarie Mayer
Drehzeit ...	21.-23.12. 1981
Redaktion.	Armin Brunner
Erstsendung	15. Januar 1984
Verlag	Universal Edition, Wien

Zur Komposition

Ähnlich wie in Arnold Schönbergs *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* ist das Thema meines Klavierstückes die Drohung unausgesprochener Gefahren und Ängste. Aber im Gegensatz zum Orchesterwerk von Schönberg, das eigenständig in einer expressionistischen Musiksprache geschrieben wurde, sind hier nur schablonenhafte Muster jener kommerziellen Musik verwendet, die wir aus unzähligen Produktionen der Filmindustrie kennen. Die Verknüpfung dieser Musik mit der Erinnerung an typische Situationen des Schauderns in Kriminalfilmen ermöglicht beim Hörer die Heraufbeschwörung fragmentarischer Szenen: Das Ergebnis ist die Vorstellung privater Horrorphantasien.
Es sei noch auf ein mit Tempo 51 schlagendes Metronom hingewiesen. Das gleichmäßige Ticken erhöht jene rhythmische Spannung, die für die musikalische Atmosphäre des Stückes unerläßlich ist. Aber zugleich löst das unerbittliche Objekt, wenn es manchmal fast selbständig, geisterhaft in Schräglage geht, beim Pianisten unerwartete, schurkenhafte Affekte aus. (1976)

Zu den Fernseh-Fassungen

In der Realisation des Klavierstückes *MM 51* für das Schweizer Fernsehen versuchte ich, die Filmmusik, die ich zunächst unabhängig von bestimmten Bildinhalten komponiert hatte, nachträglich mit einer konkreten Filmsequenz zu verbinden. Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu*, der klassisch gewordene Stummfilm von 1921, erschien mir ideal für dieses

Vorhaben.
Es hieß schon damals, kurz bevor der Streifen uraufgeführt wurde: *Wollen Sie eine Symphonie des Grauens sehen?...Seien Sie vorsichtig! Nosferatu ist kein Scherz, über den man banale Bemerkungen macht: Hüten Sie sich!*
Gerade diese unheimliche Geschichte des Vampirs, *der Untote, der vom Blute des Menschen lebt*, entspricht der Ästhetik und Atmosphäre meiner Musik. Die Besessenheit, mit der Horrorbilder hier komponiert wurden, das von Ratten verseuchte Gespensterschiff, die flatternden Vorhänge und die im Zeitraffer sich aufstapelnden Särge, die überlangen Fingernägel und die langgezogenen Schatten an den Wänden, die systematische Verzerrung aller bösen und guten Figuren des Film sind von beispielloser Konsequenz. Die Reklame anläßlich der Uraufführung hatte recht *Hunderttausend Gedanken zucken in Ihnen, wenn Sie es hören: Nosferatu!!*
Die Gesamtdauer des Film jedoch erlaubte mir keine durchgehende Synchronisation mit der wesentlich kürzeren Klaviermusik. Aber eine einfache Überlappung von Musik und Bild hätte mich auch nicht interessiert, denn es ging darum, imaginäre und tatsächliche Bezugspunkte und Übereinstimmungen zu schaffen. Daher beschloß ich eine knappere Fassung von *Nosferatu* zusammenzustellen, in der der Originalablauf zwar gerafft, aber in seiner Handlungsfolge nicht zerstört werden sollte. Ich wählte daher die zweite Hälfte des Films, vom Zeitpunkt ab, wo der Vampir im Rumpf des Segelschiffes aufersteht, und montierte hauptsächlich jene Szenen aneinander, in denen die dramatische Wirkung der Geschichte in Verbindung mit der Musik , wenn nicht gesteigert werden, so doch zumindest ungeschmälert bleiben konnte.

Im Gegensatz zu der konzertanten Fernseh-Fassung von *MM 51*, die in einem abstrakt-neutralen, schwarz verhängten Raum stattfindet, habe ich mich hier für eine sichtbare Stummfilmbegleitung entschieden. Die Darbietung des Pianisten findet daher vor einer Kinoleinwand statt, und zwar mit der charakteristischen Kleidung jener Zeit, als *Nosferatu* entstand. Das Metronom tickt ebenfalls in dieser Version mit Tempo 51 und verselbständigt sich dann und wann in Schräglage. Die Ungleichmäßigkeit seines Schlagens überträgt sich schließlich auf die Haltung des Klavierspielers: Der aufmerksame Interpret verwandelt sich hierauf für Augenblicke in eine Figur, die ebenfalls aus *Nosferatu* hätte entspringen können, um, schadenfroh und nicht minder böse als der Vampir, dessen Mißerfolg und Vernichtung zu zelebrieren.

Mauricio Kagel (1982)

SZENARIO
Un Chien Andalou (Ein andalusischer Hund)

Filmographie

Entstehungsjahr 1928
BuchLuis Buñuel
Kamera. ... . Albert Duverger
Darsteller . ..... Simone Mareuil, Pierre Batchef, Luis Buñuel, Salvador Dali
Musikproduktion ..... Schweizer Fernsehen DRS, 1983
Musik ... ... *Szenario* für Streicher und Tonband (1982) von Mauricio Kagel
Ausführende..... Radio-Sinfonieorchester Basel, Leitung: Mauricio Kagel
TonPeter Bohren
Redaktion. ..... Armin Brunner
Erstsendung ..... 14. August 1983
Verlag .. .. C. F. Peters, Frankfurt

Die Komposition entstand 1981-82 im Auftrag des Schweizer Fernsehens zur Vertonung des Streifens *Un Chien Andalou* (1928) von Luis Buñuel und Salvador Dali. Ich möchte sogleich gestehen, daß mir diese Aufgabe fast unausführbar erschien. Einen wahrhaftigen Klassiker der Stummfilmzeit nachträglich mit einer Musikszene zu versehen, hielt ich zunächst für ungeeignet, um die beunruhigende Wirkung dieser Bilder zu erhöhen und sogar hinderlich für das Betrachten einer Kinokunst, wo Sinnlichkeit und Verstand des Zuschauers ohnehin systematisch wachgerüttelt werden. Einige der bedrohenden Sätze jenes Pamphlets, das zu Beginn der 30er Jahre in den Straßen Berlins verteilt wurde, kamen mir wieder in den Sinn:

Gegen den Tonfilm **Für lebende Künstler**

An das Publikum!

Achtung! **Gefahren des Tonfilms!**

Viele Kinos müssen wegen Einführung des Tonfilms und
Mangel an vielseitigen Programmen schließen!

Tonfilm ist Kitsch!
Wer Kunst und Künstler liebt, lehnt den Tonfilm ab!

Tonfilm ist Einseitigkeit!
100% Tonfilm = 100% Verflachung!

Tonfilm ist wirtschaftlicher und geistiger Mord!
Seine Konservenbüchsen-Apparatur klingt kellerhaft, quietscht, verdirbt das Gehör und ruiniert die Existenzen der Musiker und Artisten!

Tonfilm ist schlecht konserviertes Theater bei erhöhten Preisen!

DARUM:

Fordert gute stumme Filme!
Fordert Orchesterbegleitung durch Musiker!
Fordert Bühnenschau mit Artisten!

Lehnt den Tonfilm ab!

Wo kein Kino mit Musikern oder Bühnenschau:
Besucht die Varietés!

Internationale Artisten-Loge E.V. Fossil **Deutscher Musiker-Verband** Karl Schiementz

Druck: Gebr. Unger, Berlin SW 11.

Ähnliche Widersprüche, wie sie in diesem Flugblatt deutlich werden (zum Beispiel hauptsächlich für die Erhaltung des Stummfilms zu kämpfen, jedoch für einen solchen mit Orchesterbegleitung...) sind auch bei der Uraufführung des *Chien Andalou* hörbar geworden. Buñuel selbst unterlegte die erste öffentliche Vorführung mit Schallplatten sehr gegensätzlicher Provenienz: abwechselnd Ausschnitte aus Wagners *Tristan und Isolde* und argentinische Tangos. Es mag sein, daß die Wahl dieser Musikstücke vom damaligen Geschmack beeinflußt war und daß der gleiche Filmemacher heute andere Klänge bevorzugen würde. Aber gerade diese authentische Episode aus der Kinogeschichte ließ mich über verschiedene Möglichkeiten in der Beziehung von Bildern zu Tönen nachdenken, vor allem solchen, wo eine Fülle von heterogenen Handlungsmomenten sich assoziativ aneinanderreihen, ähnlich der Generierung von Formen in einem rhapsodischen Musikstück. Die geheime, eigentliche Thematik dieses Filmes ist, wie in anderen exemplarischen Beispielen des Surrealismus, die Art der Erfindung von Motiven selbst; diese Erfindung ist hier jedenfalls durch klar wahrzunehmende visuelle Rhythmen geprägt, die fortwährend an akustische Verläufe erinnern.
Viele surrealistische Manifeste und Dokumente, die zum Zeitpunkt der Entstehung des *Chien Andalou* verfaßt wurden, verspotteten jenen künstlerischen Ausdruck, der in vollem Bewußtsein artikuliert wird. 1927 schreibt Dali den Aufsatz *Kunst-Film -Antikunst-Film*, wo er seine radikalen ästhetischen Forderungen in dem Paradoxon gipfeln läßt: *Stummer, tauber, ja sogar blinder Film [...], denn der beste Film ist der, den man mit geschlossenen Augen wahrnehmen kann* Im Gegensatz dazu ist *Ein andalusischer Hund* ein Film, den man mit geradezu weit aufgerissenen Augen anschauen muß, weil von Anbeginn jene seltene physische Spannung spürbar wird, die manchmal geistige Wachsamkeit und Neugierde begleitet.
Bereits der Titel des Streifens ist nicht deutbar.
Eine Zeitlang spekulierte man mit dem geographischen Ursprung des Hundes, wohl mit der Begründung, daß beide Autoren des Drehbuchs auf der iberischen Halbinsel geboren sind. Das ist aber leider genauso irreführend und schematisch wie die Annahme, jeder ungarische Komponist sei fähig, Csárdás zu schreiben. (Und doch ist die Wucht und Verzweiflung des Ausdrucks, die blasphemische Leidenschaft mancher Augenblicke, die beklemmende Vorliebe für Rasiermesser zum Beispiel ohne Spanien im Hintergrund undenkbar.) Besonders der Titel animierte mich, die endgültige Besetzung meines Stückes zu wählen. Indem ich *Un Chien Andalou* wörtlich nahm, als wäre der ominöse Hund ein zentrales Sujet der filmischen Anekdote, versuchte ich eine ebenso surrealistische Handlung nachzuvollziehen wie Buñuel und Dali bei der Benennung ihres Werkes. Im Gegensatz zur Verwendung meines Tonbandes, wo ein Kompositum aus solistischen Hundelauten hörbar ist, dient hier die Einbeziehung des

Streichorchesters als taktvolle, traditionsreiche Klangquelle. Damit strebte ich eine musikalische Form an, die zunächst an eine symphonische Dichtung erinnert, bei aufmerksamem Hören jedoch den unabhängigen Parallelverlauf eines Stückes absoluter Musik für Streicher mit einer Reihe von konkreten Ereignissen über Lautsprecher konfrontiert. Ein Ostinato aus den abwechselnden Tönen E und F im tiefen Register der Violoncelli und Kontrabässe zieht sich vom Anfang bis kurz vor Ende durch das Stück, Dieses Motiv wird in Artikulation und Klangfarbe fortwährend variiert, und zwar in Abschnitten verschiedener Länge. Der häufige Wechsel der Stricharten sowie der unterschiedliche Bogen- und Fingerdruck des Ostinato wird durch breitgefächerte Akkorde und geräuschhafte Akzente bei den restlichen Streichern unterstützt.
Bevor ich diese Musik schrieb, sah ich an zwei Tagen über Videorecorder den *Chien Andalou* vielleicht 40 mal hintereinander, bis ich die rhythmische Gliederung der Montage und das innere Tempo der Bilder wie in einem rauschhaften Zustand aufgesogen hatte. Jede Einzelheit - ob sichtbar oder nur andeutungsweise vorhanden - wurde mir so vertraut, als wäre sie von mir selbst konzipiert. Damit wollte ich im Augenblick des Komponierens jeglichen exakt gemessenen Synchronisationsvorgang vermeiden, der zu einer Verarmung bei der späteren Addition von Bild und Ton führen könnte. An zwei Stellen habe ich eine Huldigung an Buñuel und seine ursprüngliche Vertonung eingebracht. Einmal zitiere ich die ersten vier Akkorde aus dem Vorspiel von *Tristan*; gegen Ende ertönt zaghaft ein Tango, den ich über ein eigenes Thema geschrieben habe. So schließt dieses Stück, das in der Widmung den notwendigen Unterschied zwischen Werk und dem Agnostiker Luis Buñuel macht:

a L.B., a su obra, in Verehrung

Mauricio Kagel (1982)

ER
Fernsehspiel über eine Radiophantasie

Filmographie

Entstehungsjahr 1984
Technische Daten ..... MAZ, s/w und Farbe, 40 Min.
Produktion ..... WDR, Köln
BuchMauricio Kagel (Adaption seines Hörspiels *Rrrrrrr*...)
Musik und Regie..... Mauricio Kagel
Darsteller . ..... Gerd Haucke
Kamera. ... . Dieter Jens
Szenenbild ..... Manfred Lütz, Jürgen Roder
Bildschnitt ..... Lieselotte Dehn
TonFranz-Josef Zimmermann (unter Verwendung der Hörspiel-produktion *Rrrrrrr*; Tontechnik: Theresia Hammersen, Heinz Klein)
Produktionsleiter..... Bernd Tillmann
Drehzeit 6.-10.12.1984
Redaktion. ..... Hartwig Schmidt
Erstsendung ..... 17. Juni 1985
Verlag .. .. C. F. Peters, Frankfurt

Zu *Rrrrrrr*...
Hörspiel über eine Radiophantasie

I

Thema dieses Hörspiels sind die *Aufmerksamkeitsschwankungen*, die gewöhnlich beim Anhören von Musik auftreten.
Als Rahmen dient eine eindeutige, schlichte Situation: Der Sprecher befindet sich in seiner Wohnung; Geräusche anderer Mieter des Hauses sind gedämpft vernehmbar: Stimmen und Schritte, Rundfunk- und Fernsehsendungen; durch die geschlossenen Fenster ist auch Verkehr hörbar. Im Radiogerät aus dem Hintergrund des Zimmers läuft ein Musikprogramm. Und dieser Zuhörer - wie wir alle, Rundfunkhörer - beschäftigt sich unablässig mit sich selbst, mit seinem Beruf, seiner Familie, Ferienzielen, TÜV und Autowechsel, mit der Lektüre einer Zeitung oder Illustrierten; gelegentlich ißt er, oder er geht ans Telephon. Offensichtlich unzufrieden mit dem, was er hört, dreht der Sprecher manchmal am Knopf des Radiogerätes (...aber auf allen Sendern, die er einstellt, erklingt *Rrrrrrr*... eine Radiophantasie von Mauricio Kagel). Der genaue Zeitpunkt dieser Aktion -akustisch mit einer besonderen Interpunktion vergleichbar - wird im Text nicht angegeben und bleibt der Regie überlassen.

II

Die Partie, hauptsächlich ein „innerer Monolog“, ist stets mit leiser, intimer Stimme vorzutragen. Im Unterschied dazu könnte eine andere Art der Stimmgebung für das - ebenso private -Vorlesen aus Zeitung und Illustrierten gefunden werden. Es sind meistens Satzfetzen, die sich für den Hörer dieses Hörspiels kaum bemerkbar mit dem Gedankenfluß des Sprechers vermischen. Diese Stellen sind im Manuskript nicht besonders gekennzeichnet; sie sollten erst

während der Realisation bestimmt werden. Das Papierrascheln ist im Laufe des Stückes immer wieder zu variieren: regelmäßiges bis nervöses Umblättern, gereiztes Falten, ruhiges Knistern, usw. Auch wenn kein Vorlesen vermutet wird, kann Rascheln auf die Lektüre hinweisen; in die Endmontage des Hörspiels eingefügte Papiergeräusche dürften für eine willkommene Verwirrung der Dramaturgie sorgen.

III

Um die verschiedenen Stadien der Aufmerksamkeit, aber auch der Zerstreuung hörbar zu machen, ist die Musik der Radiophantasie zerstückelt, mit einem *unterschiedlichen Lautstärkegrad pro Fragment*, wiederzugeben. Dadurch erhält man, ähnlich wie beim visuellen Abtasten eines Bildes, das aus gleitenden, jedoch sprunghaften Bewegungen der Augen entsteht, eine *Kontinuität* aus Partikeln mit abrupt wechselnden dynamischen Graden. Befaßt sich der Sprecher stärker mit sich selbst als mit der Musik, die gesendet wird, dann ist diese Musik in der Regel *leiser*, als wenn er tatsächlich zuhört. Auch bei seinem gewöhnlich diskontinuierlichen Hören hört er manchmal aufmerksam zu; die Musik wird dann sprunghaft *lauter*. Wir hören also in der dritten Person (da jemand stellvertretend für uns zuhört). Und letztlich hören wir die Diskontinuität dieses Hörens ebenfalls diskontinuierlich.

Mauricio Kagel (1982)

DRESSUR

Schlagzeugtrio für Holzinstrumente

Filmographie

Entstehungsjahr 1985
Technische Daten ..... MAZ, Farbe, 36 Min.
Produktion ..... Schweizer Fernsehen DRS, Zürich
BuchMauricio Kagel
Musik und Regie..... Mauricio Kagel
Ausführende..... Trio de Percussion Le Cercle: Willy Coquillat, Jean-Pierre Drouet, Gaston Sylvestre
Instrumentenbau ..... Paul de Larminat
Ausstattung ..... Hans Eichin
Kamera. ... . Fredy Jung
Schnitt.. ... . Elisabeth Müller
TonPeter Schlup
Produktionsleiter..... Peter Keller
Drehzeit 21.-26.10.1985
Redaktion. ..... Armin Brunner
Erstsendung ..... 15. November 1986, 3 SAT
Verlag .. .. C. F. Peters, Frankfurt

Auszeichnung: 1. Preis beim Festival *Musique en cinéma* Besançon 1986

Dieses Stück, ein Auftrag des Centre Européen pour la Recherche Musicale, wurde am 11. November 1977 in den 6. Rencontres Internationales de Musique Contemporaine von Metz uraufgeführt. Es gehört zu einem Zyklus mit dem Titel *Quatre Degrès* zusammen mit *PRÉSENTATION, DÉMÉNAGEMENT und VARIÉTÉ.*
Auf Einladung von Armin Brunner habe ich im Oktober 1985 für das Schweizer Fernsehen eine Produktion des Werkes realisiert. Es ging hier hauptsächlich darum, den komplexen, polyphonen Verlauf des Instrumentalspiels unter Wahrung des Gesamteindrucks deutlich zu zeigen. Dafür habe ich vier Kameras eingesetzt, eine davon in der Höhe starr montiert, die das Geschehen fortlaufend registrierte, während die restlichen drei jeweils auf die Schlagzeuger verteilt wurden.

Dressur ist eine Reflexion über die Welt des Zirkus, stellvertretend als Parabel über die Zwänge, die wir alle, die ihr Leben mit Musik erfüllen, zu ertragen haben. Sicher sind die Gegebenheiten gesellschaftsbedingt, aber es wäre irreführend, zu behaupten, man würde alle Probleme gleichsam lösen, die mit Aufführung und Verbreitung von Musik zusammenhängen, wenn alle gesellschaftlichen Probleme gelöst wären. (Solange es Musik gibt, haben alle Beteiligten einen guten Teil ihrer Zeit mit Außermusikalischem verbracht...) Für diese Fernsehproduktion jedenfalls habe ich ein kleines Zirkuszelt bauen lassen, um das Spiel der Musiker in eine authentische Umgebung zu setzen. Die unterschiedlichen Konflikte, Antagonismen und augenblickliche Liaisons der Ausführenden finden so in einer - zu den akustischen Handlungen - passenden Atmosphäre statt.

Mauricio Kagel (1986)

MITTERNACHTSSTÜK

Filmographie

Entstehungsjahr 1986/87
Technische Daten ..... 16 mm, s/w, 32 Min.
Produktion ..... Schweizer Fernsehen DRS, Zürich
BuchVier Fragmente aus dem Tagebuch von Robert Schumann (1828), eingerichtet von Mauricio Kagel:
1. Mitternachtsstük
2. Mitternachtsstük aus Selene
3. Nachtphaläne in der Selene
4. Altarblatt
Musik und Regie..... Mauricio Kagel
Stumme Darsteller ..... Madelyn Berdes (Selene); Arno Wüstenhöfer (Prinz); Elmar Gehlen (Gustav); Adolf Spalinger (Fremder); Mauricio Kagel (Diener)
Musikaufnahmen ..... Ursula Gerlach-Kleint, Sprecherin;
(im off). ... . Barbara Miller, Sopran; Manfred Gerber, Tenor; Ewald Liska, Bariton. Der Südfunk-Chor; Mitglieder des Radio-Sinfonieorchesters Stuttgart. Leitung Mauricio Kagel
Ausstattung, Kostüme..... Ursula Burghardt
Kamera. ... . Reinhard Schatzmann
Schnitt.. ... . Wendula Roudnicka
TonDietmar Wolf (SDR)
Produktionsleiter..... Peter Keller
Drehzeit 12.-24.5.1986/7.-11.7.1986
Redaktion. ..... Armin Brunner (DRS)
Clytus Gottwald (SDR)
Erstsendung ..... 19. Juni 1988, DRS
Verlag .. .. C. F. Peters, Frankfurt

Auszeichnung ..... Prix Italia für die Musikproduktion von Mitternachtsstük (Süddeutscher Rundfunk Stuttgart, SDR)

Robert Schumanns *Tagebücher 1827-1838* (zum ersten Mal 1971 in Leipzig von Georg Eismann herausgegeben), wurde zu einer meiner regelmäßigen, wiederkehrenden „Bettlecturen“. Beim ersten Lesen drängte sich fortdauernd ein Vergleich mit den Konversationsheften von Beethoven auf (die gerade 1827 enden). Sicher übertreffen die Konversationshefte das Schumannsche Tagebuch an Bruchstückhaftem, rätselhaft Fragmentarischem, an der ununterbrochenen Folge von Dialogen in Monologform, die sich zu einem wahrhaft surrealistischen „cadavre exquis“ großen Ausmaßes addieren. Aber dafür sind Schumanns Tagebücher voll von präzisen Auskünften über den Grund, etwas bestimmtes zu tun oder zu lassen, von Reflexionen über die Natur der Sache, vom Verlangen, das sich im Rausch der Reisen immer steigert (und diese schnell geschriebenen, oft in der Kutsche hingekritzelten Hefte verdienen sicher die Bezeichnung: Reisetagebücher), Wahres von Erfundenem zu unterschieden - um danach die Erfindung doch vorzuziehen. Ob Musik oder Dichtung, Ökonomie, Politik oder das gesellschaftliche Leben seiner Zeit, Menüs, die Skizzierung eines baedekerähnlichen Guide Michelin für den gemütlichen Privatgebrauch, wo die Namen der

angenehmen Hotels, Reiseverbindungen und Wechselkurse der zahlreichen Valutae akribisch verzeichnet werden.

Und immer wieder: welche Prosa!
Jean Paul geistert hier omnipräsent (Schumann besucht sein Grab in Bayreuth), literarische Rückblenden bereichern, ergänzen und ermöglichen den Ausdruck einer neuen musikalischen Sensibilität, wie es sie ihresgleichen in der Geschichte der Tonkunst bis dahin noch nicht gegeben hat. Er setzt sich schon hier auseinander mit dem Wesen eines Konflikts, der ihn bis zu seinem Tode verfolgen wird: soll er seine innere Welt eher durch das Schreiben von Worten oder die Niederschrift von Noten entlasten? Man findet dazu die passenden Zitate. Auf Goethes *Das Theoretisieren zeugt von Mangel an Produktion* folgen sogleich drei scheinbar heterogene, selbstkritische Verspottungen von Schumann, vergleichbar mit psychologischen Röntgenbildern *Man wird Philister*, *Ob Studium dem Schwung schade?* und *die Regeln einer Kunst passen zu jeder. Darum lese ich Winckelmann oft.*

Der Gedanke, manchen dieser Texte mit meiner Musik zu verbinden, kam bald nachdem ich merkte, daß der Rotstift, mit dem ich einzelne Worte und Begriffsprünge, aber auch längere Sätze und ganze Abschnitte hervorhob, eigentlich ein unbewußter Kompilator, das Werkzeug eines Komponisten war. Dazu kam die unschätzbare Qualität dieser Leipziger Ausgabe, die die improvisierte, rhapsodische Verwendung des Raumes jeder Tagebuchseite typographisch treu wiedergibt. (Allein wegen dieser spontanen, spannungsbeladenen mise en page hätte Mallarmé einiges über seinen später berühmt gewordenen *Livre* erfahren. Ob er dann in seiner Freude Wagner etwas weniger und dafür Schumann mehr beachtet hätte?)

Die Fragmente, die ich schließlich aus einer Fülle - im besten Sinne des Wortes - bezaubernder Prosatexte wählte, schienen mir genauso geheimnisvoll wie aufschlußreich für den Schriftsteller Schumann. Der Titel *Mitternachtsstük* (doch die Originalorthographie: „...stük“ ohne c) vereinigt drei wesensverwandte atmosphärische Beschreibungen der Unwirklichkeit. Es wäre ein leichtes, die Handlung als „romantisch“ zu bezeichnen, und somit das Fiktive der Situation besonders zu betonen. Man schrieb Selene, der griechischen Mondgöttin (die bei den Römern Luna entspricht), Schwester des Helios (Sonne) und der Eos (Morgenröte), Tochter der Titanen Hyperion und der Theia, Schutzpatronin der Zauberer, Einfluß auf Geburt, Gesundheit und Krankheit (z.B. Epilepsie) zu.

Was Selene während ihrer mitternächtlichen Wanderung im 1. Satz erlebt und wie sie sich in den beiden anderen Erzählungen - auch ohne ausdrücklich genannt zu werden - auf das quasi schlechte Wohlbefinden der Akteure auswirkt, kann anschließend aus den vollständigen Texten erfahren werden.

Es dürfte fast selbstverständlich sein, wenn ich auf mein Bemühen, die Verständlichkeit der Textvorlage zu erhalten, hinweise. Oft geht diese Verständlichkeit auf ungewollte Weise verloren oder wird durch die Rezeption des Gesamtkontextes von Stimmen und Instrumenten verdunkelt. Man könne die drei Sätze der Komposition als drei unterschiedliche Studien über die Verbindung von klar vernehmbaren Worten und einem gleichzeitig ablaufenden musikalischen Kommentar auffassen. Meine kontinuierliche Arbeit auf dem Gebiet des Hörspiels half mir sicher, einige ungewohnte Ausgangspunkte zu finden. Dort muß die Verbindung von Musik und Sprache einen goldenen Mittelwert erreichen, ohne den der Zuhörer - durch eine zu abstrakt gewordene Information - sonst innerlich abschalten würde. Für jede Nummer wählte ich eine andere, nur einmal verwendete Instrumentalkombination (I.: Celesta,

Baßklarinette und zwei Schlagzeuger mit Laub, Steinen, einer Glocke in As und Große Trommel; II.: Flöte und Harfe; III.: Tuba und zwei Schlagzeuger mit Papierknäuel, Kartonbögen, Quijada, Tubos, Eisenketten, Guiros, ein Buch, eine Kerze, Klingen, zwei Champagnergläser und die dazugehörige Flasche; IV.: Geige und Harmonium)
Der Chor übernimmt hier die Partie eines zwar empfindsam mitteilenden, aber stets distanzierten Sprechers, eigentlich jene Rolle, die sonst dem schlichten Erzähler reserviert wird. Dazu bilden die Solostimmen den notwendigen Kontrast; durch sie werden die Situationen akustisch zur Féerie und die Interpretation kann sich jenem „physischen Träumen“ vielleicht nähern, das Schumann so beschäftigte. Und *Ueber das in den Geist eindringen*.

Die Verfilmung meines gleichnamigen Musikstückes war der folgerichtige Schritt, um die poetischen Visionen aus dem Tagebuch von Robert Schumann ergänzend zu verwirklichen.
Jede visuelle Umsetzung der vier Fragmente - *Mitternachtsstük*, *Mitternachtsstük aus Selene*, *Nachtphaläne in der Selene* und das neu komponierte *Altarblatt* - hätte sehr unterschiedliche Lösungen erlaubt. So wäre es möglich gewesen, die Erzählungen genau synchron, wortwörtlich zu bebildern. Die Darsteller können dann stumm agieren, während die Musik aus dem off erklingen würde. Diese Machart allerdings habe ich nicht in Betracht gezogen, weil ich eine perfekte Synchronität von Musik und Bild nur im besonderen Falle einer Live-Aufführung für zulässig halte. Solche Aufzeichnungen sind meistens Dokumente einer bestimmten musikalischen Interpretation und keine selbständigen, die visuellen Möglichkeiten des Mediums achtende Produktionen.
Dagegen:
Man stelle sich zwei ineinandergreifende Zahnräder ungleichen Durchmessers vor. Das eine entspricht der Musik von *Mitternachtsstük* und dem laufend gesprochenen Text, das zweite deren Deutung in bewegten Bildern gemäß der gleichen Vorlage. Auf jedem Zahnrad ist eine Markierung angebracht. Im Verlauf des Filmes treffen dann beide Zeichen - bei jedem der vier Sätze nur einmal - aufeinander; es entsteht der einzig vollkommene Synchronpunkt des Abschnittes. Davor und danach erlebt der Zuschauer die Spannungen einer bewußt wahrgenommenen Asynchronität. (Man könnte auch von einer unscharf gewordenen, in Abstufungen eintretenden Synchronität sprechen.)

Hier werden die Beziehungen der visuellen mit der akustischen Ebene nicht durch willkürliche Eingriffe gestört, sondern eher durch eine schmiegsame Mechanik miteinander verbunden; stets ist einer der beiden Informationsträger dem anderen voraus oder hinkt hinterher. Eine dritte Dimension für den Kontrapunkt zwischen Musik und Film wird somit gebildet, wo alle Veränderungen, ähnlich der weichen Tempoübergänge, durch Beschleunigungen oder Verlangsamungen ständig und kontinuierlich gleiten.
Von Anbeginn habe ich mich für eine Produktion in schwarz-weiß entschieden. Grauwerte scheinen immer noch jene optimal leuchtenden Nichtfarben zu sein, die jede Filmdramaturgie braucht, wenn sie bewußt auf Beiwerk verzichtet. Somit wurde auch diesmal mein immer neues Verlangen nach einer stilistisch kargen Reinheit und die Erkundung nach dem Ursprung der filmischen Sprache befriedigt.

Mauricio Kagel

REPERTOIRE (UA)

Szenisches Konzertstück
aus STAATSTHEATER (1969 / 70)

Filmographie

Entstehungsjahr	1989 / 90
Technische Daten	MAZ / Farbe
Dauer	55 Minuten
Produktion	Zweites Deutsches Fernsehen
Buch und Regie	Mauricio Kagel
Musik	Mauricio Kagel
Darsteller	Kölner Ensemble für Neue Musik: Wilhelm Brueck, Elmar Gehlen, Mauricio Kagel, Theodor Ross
Kamera	Kurt-Oskar Herting
Bühnenbild	Ursula Burghart
Schnitt	Ingrid Thüsing
TonDietrich Dodt	
Drehzeit	Hamburg, 11. - 16.12.1989
Montage	Mainz, 28.2. - 5.3.1990
Erstsendung	6. Mai 1990
Erste öffentliche Vorführung	6. März 1990, Akademie der Künste Berlin

Weitere Daten waren bei Redaktionsschluß noch nicht bekannt.

Biographien

Die Mitglieder des neu formierten **Aeolus Ensemble** fanden sich 1989 aus dem gemeinsamen Interesse an neuen Werken für Blechbläser-Quintett zusammen, da gerade der Stilpluralismus der vergangenen Jahre für den homogenen Blechbläserklang neue Möglichkeiten eröffnete.

Wolfgang Bauer, Trompete, geboren 1965. Schüler von Hermann Sauter, Heribert Rosenthal und Konradin Groth. Zweimal Erster Bundespreisträger bei „Jugend musiziert". Studium an der Orchester-Akademie des Berliner Philharmonischen Orchesters. Seit 1987 Solo-Trompeter des Radio-Sinfonie-Orchesters Frankfurt. Mitglied des *Ensemble 13* Baden.

David Crist, Trompete, geboren 1962 in Vancouver, Kanada. Schüler von Gerald Gerbrecht an der Vancouver Academy of Music, Vincent Cichowicz an der Northwestern University in Illinois (Abschluß Bachelor of Music 1985) und Konradin Groth in Berlin. 1985 und 1986 Gewinner des Canada Council Award. 1987-89 Studium an der Orchester-Akademie des Berliner Philharmonischen Orchesters. Mitglied in mehreren Ensembles für zeitgenössische Musik in Berlin.

Paul Sharpe, Horn, geboren 1952 in Salt Lake City, Utah. Studium an der University of Utah, am Ambassador College Los Angeles und an der Music Academy of the West Santa Barbara, California. Preisträger beim Los Angeles Horn Competition. 1975-79 Mitglied des Utah Symphony Orchestra. 1979-81 Solo-Hornist beim Orquesta Municipal de Caracas, Venezuela. 1981-86 am Nationaltheater Mannheim und seit 1986 an der Deutschen Oper Berlin.

Hubert Mayer, Posaune, geboren 1963; Studium bei Paul Schreckenberger in Mannheim. Seit 1987 Posaunist im Symphonischen Orchester Berlin. Mitglied des Süddeutschen Blechbläserensembles.

Markus Theinert, Tuba, geboren 1964; seit 1985 Studium an der HdK Berlin; Bundespreisträger bei „Jugend musiziert". 1987-89 Mitglied des Schleswig-Holstein-Festival-Orchesters; Leiter des Blechbläserensembles der Hochschule der Künste Berlin. Einstudierung zweier zeitgenössischer Musiktheater-Produktionen an der Opera stabile und in der Kampnagelfabrik Hamburg.

Alejandro Vila, Dirigent, wurde in Buenos Aires (Argentinien) geboren. Studium am Conservatorio Nacional in Buenos Aires (Fagott, Komposition und Dirigieren). Mitglied des Orquesta Filharmonica Nacional (Teatro Colon). Teilnehmer an mehreren Meisterkursen Sergiu Celibidaches. Abgeschlossenes Studium an der Hochschule der Künste Berlin im Fach Dirigieren.

Das **Australia Ensemble**, das aus einem Streichtrio, Flöte, Klarinette und Klavier besteht, hat seinen ständigen Sitz an der University of New South Wales in Sydney. Dort präsentiert es eine eigene Konzertreihe. Seine Tourneen führen nicht nur durch Australien und Ozeanien, sondern auch nach Asien, Europa und in die USA. Daneben fanden Auftritte u. a. beim Adelaide Festival, dem Perth Festival und dem Sydney Festival statt. Neben Rundfunkaufnahmen, vor allem für den australischen Rundfunk, liegen mehrere Schallplattenproduktionen vor. Das Repertoire des Australia Ensembles, das auch pädagogisch tätig ist, umfaßt Stücke der klassisch-romantischen und der französischen Tradition, anspruchsvolle Werke des zwanzigsten Jahrhunderts und natürlich auch Musik zeitgenössischer australischer Komponisten.
David Bollard wurde in Neuseeland geboren. Seit 1964 studierte er in London bei Ilona Kabos, Louis Kentner, Julius Katchen und Bela Siki; 1969 debütierte er dort in der

Wigmore Hall. Seit 1970 lebt er als Konzertpianist und Komponist in Australien. Zum Master of Music graduiert, lehrte er am Konservatorium von New South Wales und 1985 an der University of Western Australia. Bollard konzertierte in Europa, Asien, Australien und Neuseeland. 1985/86 ging er für die Australian Broadcasting Corporation auf nationale Tourneen mit der amerikanischen Violinistin Dylana Jenson und den Sängern Beverley Bergen und Robert Gard.

Geoffrey Collins wurde in Adelaide geboren und studierte am NSW Konservatorium bei Victor MacMahon und Margaret Crawford. 1976 gewann er den ersten Nationalen Flötenwettbewerb in Adelaide und gehörte fünf Jahre lang dem Symphonieorchester Sydney an, in dem er 1978 zweiter Flötist wurde. 1981 lehrte er am Queensland Konservatorium. Das Churchill Stipendium erlaubte ihm die Fortsetzung seiner eigenen Studien bei William Bennet, Michel Debost und Peter-Lukas Graf. 1983 wurde er Mitglied des Australia Ensemble. Solistisch tritt er mit dem Australischen Kammerorchester und dem Symphonieorchester von Sydney auf. Seit 1980 ist Collins auch Mitglied von Flederman, dem wichtigsten Ensemble für zeitgenössische Musik in Australien. Mit diesen Ensembles trat er in den USA und Europa auf.

Irena Morozov studierte zunächst Violine am NSW Konservatorium bei Richard Goldner, Harry Curby und Carl Pini, später Viola bei Robert Pikler. Von 1970 bis 1975 war sie Mitglied des Symphonieorchesters Sydney. 1972 studierte sie noch einmal in Pittsburgh und Salzburg. Sie gehörte dem Elizabeth Trust Sydney Orchestra als erste Bratschistin von 1975 bis 1980 an und trat dann dem Australia Ensemble bei. Sie tritt auch als Solistin mit dem Symphonieorchester Sydney auf.

Dene Olding studierte an der Juilliard School of Music in New York bei Ivan Galamian und Margaret Pardee. Sein Diplom erhielt er 1978. Als er 1982 nach Australien zurückkehrte, wurde er Violinist des Australia Ensembles und übernahm die Leitung des Australischen Kammerorchesters. 1985 ermöglichte das Churchill Stipendium ihm weitere Studien. Im selben Jahr gewann er Anerkennung als Preisträger des Internationalen Königin Elisabeth Violinwettbewerbes in Belgien. Seit 1986 tritt er als Solist mit den wichtigsten Australischen Orchestern auf. Olding wurde 1987 zum zweiten Konzertmeister des Symphonieorchesters Sydney gewählt.

David Pereira studierte sowohl am NSW Konservatorium bei John Painter und Robert Pikler als auch an der Universität von Indiana bei Fritz Magg und Vladimir Orloff. Er besuchte Kammermusikkurse von Menahem Pressler und Georg Janzer. Pereira ist seit Gründung der Gruppe der Cellist des Australia Ensemble; er ist außerdem Dozent am NSW Konservatorium und seit 1980 erster Cellist des Australischen Kammerorchesters. In den letzten Jahren trat er zusammen mit Roger Woodward, Felix Ayo und den Streichersolisten der Berliner Philharmoniker auf und gastierte als Solist des Symphonieorchesters Sydney.

Nigel Westlake trat dem Australia Ensemble erst 1987 bei. Sein Lehrer war der australische Klarinettist Don Westlake, sein Vater. Als erster Klarinettist des Australischen Jugendorchesters nahm er an dessen Tournee 1979 nach Singapur und durch China teil. Nach Abschluß seiner Studien am NSW Konservatorium spielte Westlake mit dem Symphonieorchester Sydney, verschiedenen Opern- und Ballettorchestern, mit dem Australischen Kammerorchester und den auf zeitgenössische Musik spezialisierten Gruppen Flederman und Synergy. Als er 1983 bei Harry Sparnaay studierte, nahm er gleichzeitig Kompositionsunterricht bei Theo Leovendie. Seitdem komponierte er für Film Australia, die Magic Puddin Band, den Flyin Fruit Fly Circus, Synergy und die Australian Broadcasting Corporation, die ihn zum Composer in Residence ernannte.

Osvaldas Balakauskas, geboren 1937 in Milunai bei Ukmerge (Litauische SSR). 1953-57 Besuch der Musikfachschulen in Klaipėda und seit 1956 in Vilnius. 1957-61 Studium an der Musikalischen Fakultät des Pädagogischen Institutes in Vilnius. 1961-64 Dienst in der Sowjetarmee. 1964-69 Kompositionsstudium am Konservatorium in Kiew bei B.N. Ljatoschinski und M.M. Skorik. Bis 1972 Tätigkeit als Redakteur beim Verlag Musytschna Ukraina in Kiew. Seit 1972 in Vilnius. Konsultant im Komponistenverband des Litauischen SSR.

Eric Balke wurde 1953 in Hamar (Norwegen) geboren Er studierte Saxophon bei Jan Garbarek und am Norges Musik Konservatorium. Sein Diplom erhielt er am Berklee College of Music, Boston, Mass., (USA). Studien an der Creative Music School in New York schlossen sich an. Seither lebt er als Saxophonist und Komponist. Er beschäftigt sich mit improvisierter Musik und unternahm ethnomusikalische Studienreisen nach Westafrika und Bali. Balke, der auch Film- und Fernsehmusiken schrieb, tritt in unterschiedlichen Formationen für improvisierte Musik auf, u.a. mit Lindsay Cooper und Pinguin Moschner. 1985 bis 1987 war er Vorsitzender des Verbandes norwegischer Jazzmusiker.

Laura Bianchini, geboren 1954 in Trevi (Lazium), studierte Komposition bei G. Bizzi und elektronische Musik bei M. Lupone. Mehrere Jahre hat sie in der SIM (Gesellschaft für musikalische Information) mitgewirkt und dort an der Entwicklung und Herstellung des FLY-Computersystems für Echtzeit-Klangsynthese gearbeitet. Zur Zeit setzt sie ihre wissenschaftliche Tätigkeit am CRM (Zentrum für Musikforschung) in Rom fort. Sie veröffentlichte mehrere Schriften über Probleme der Komposition. Als Vorstandsmitglied der *Musica Verticale* organisiert sie jährlich das Festival für elektronische Musik in Rom.

Riccardo Bianchini wurde 1946 in Mailand geboren. Er studierte Klavier und Komposition bei Bruno Canino, elektronische Musik bei Angelo Paccagnini und Maschinenbau an der Technischen Universität in Mailand. Seit 1974 lehrte er elektronische Musik an Konservatorien in Pescara, Mailand und gegenwärtig in Rom. Bianchini ist auch als Autor und Übersetzer tätig und veröffentlicht Beiträge in Zeitschriften wie *Musica*, *Rivista IBM*, *Perspectives of New Music*. Zu seinen Werken zählen u.a. *Collettivo II* für Kammerensemble, *Rosengarten* für Orchester, *10 storie zen* für sechs Instrumente und *Preuss* für Violine, Cello und Tonband.

Pierre Boulez wurde am 26. März 1925 in Monbrison (Département Loire) geboren. 1943 ging er - nach vorangegangenem Mathematikstudium - nach Paris, um bei Olivier Messiaen und A. Vaurabourg-Honegger Komposition zu studieren; durch René Leibowitz wurde er in der Zwölftontechnik und die Musik der Wiener Schule eingeführt. Nach einer Tätigkeit als Dirigent und Komponist bei J. L. Barraults *Théatre Marigny* erlangte er ab 1951, mit den Aufführungen von *Polyphonie X* und den *Structures* die erste künstlerische Anerkennung; es folgte mit der Aufführung von *Le Marteau sans Maître* (durch Hans Rosbaud beim IGNM-Fest 1955 in Baden-Baden) ein entscheidender Durchbruch, der einen Höhe- und Wendepunkt der seriellen Musik bedeutete. Boulez untermauerte seine theoretischen und ästhetischen Ansichten durch seine Lehrtätigkeit bei den Darmstädter Ferienkursen (1955-67), als deren Resümee die zwei Bände *Musikdenken heute* erschienen. In den 60er Jahren wandte Boulez sich verstärkt dem Dirigieren zu; 1976 übernahm er die Leitung des (nach seinen Vorstellungen eingerichteten) „Institut de Recherche et de Coordination Acoustique-Musique“ (*IRCAM*) in Paris. Er ist Mitglied der Berliner Akademie der Künste.

Herbert Brün, der 1918 in Berlin geboren wurde, emigrierte 1936 nach Palästina. Seine Lehrer, in Jerusalem und den USA waren Stefan Wolpe und Pelleg. Seit 1950 lebte er in Tel Aviv als Komponist, Pianist und Pädagoge. 1965 erhielt er einen Lehrauftrag an der

Universität von Illinois. Neben Orchester-, Kammer- und Bühnenmusik komponierte Brün auch elektronische Musik, z.B. *Anepigraphe*, *Futility* (1964), *Klänge unterwegs* (1965), *Soniferous Loops* (1965). Als Buch veröffentlichte er *Über Musik und zum Computer* (Karlsruhe 1971).

Eduard Brunner, geboren 1939 in Basel, studierte in Paris bei L. Cahuzac. Er ist Erster Solo-Klarinettist des Symphonieorchesters des Bayrischen Rundfunks. Er hat auf vielen Festivals als Solist und Kammermusiker gastiert; zahlreiche Werke entstanden in seinem Auftrag.

Der amerikanische Pianist **Jeffrey Burns** wurde 1950 in Los Angeles geboren. Als Neunjähriger gab er schon seine ersten öffentlichen Konzerte. Er studierte Mathematik und Musik an der Universität von Kalifornien. 1968 gewann er die Goldmedaille im internationalen Klavierwettbewerb *Viotti* in Vercelli, Italien. 1972 kam er als Stipendiat des DAAD in die Bundesrepublik. 1977 bis 1983 war er Lehrbeauftragter an der Universität Münster; seitdem konzertiert und unterrichtet er in Berlin, wo er jetzt ansässig ist. Durch seine enge Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten hat er neue Klavierwerke angeregt, die er zur Uraufführung brachte, und hat neue Aufführungsmethoden entdeckt, die ihm ermöglichen, sein gesamtes zeitgenössisches Repertoire auswendig zu spielen. Auftritte in Rundfunk und Fernsehen, Gastspiele bei Festivals der modernen Musik in Frankreich, Deutschland, Polen, Tschechoslowakei, Israel und den USA.

John Cage wurde 1912 in Los Angeles geboren. Lebt vorwiegend in New York.
John Cage war 1972 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Luigi Ceccarelli, geboren 1953 in Rimini, studierte instrumentale und elektronische Komposition am Konservatorium in Pesaro bei G. Baggiani, W. Branchi und G. Zosi. Er lehrt elektronische Musik am Konservatorium von Perugia. Seit 1978 schrieb er zahlreiche Bühnenmusiken für das *Altro-Teatro* in Rom. Daneben gründete er das *Electra Vox Ensemble*. In seinen Kompositionen dienen traditionelle Instrumente meistens als Klangerzeuger und werden nur in geringem Maße elektroakustisch modifiziert.

Jacques Charpentier, 1933 in Paris geboren, lebte 1953-54 18 Monate lang in Indien, um sich in die dortige Musiktradition einführen zu lassen; dem schlossen sich Studien am Pariser Conservatoire bei Aubin und Messiaen an. Die meisten seiner Werke basieren auf dem indischen Tonsystem, so z.B. die *Etudes karnatiques* (1957-61). Charpentier tritt auch als Organist auf.

Unsuk Chin wurde 1961 in Seoul (Korea) geboren. Sie studierte bis 1985 an der National University Seoul u.a. Komposition bei Sukhi Kang. Bis 1988 studierte sie bei György Ligeti. Als Pianistin trat sie bei den Pan Music Festivals auf. 1984 wurde ihre Komposition *Gestalten* für die ISCM Weltmusiktage in Kanada ausgewählt. 1985 erhielt sie ein DAAD-Stipendium. Seit Sommer 1988 lebt sie in Berlin.

Henning Christiansen wurde in 1932 Kopenhagen geboren. Von 1950 bis 1955 besuchte er das Kopenhagener Musikkonservatorium. Seit 1962 gehört er zur europäischen Fluxusbewegung. Besonders enge Zusammenarbeit mit Joseph Beuys und Per Kirkeby. Performances und Konzerte; malt, schreibt, komponiert. Lebt in Askeby, Dänemark. Seit 1985 ist er Gastprofessor an der Hochschule für Bildende Kunst in Hamburg.
Henning Christiansen war 1988/89 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Enrico Cocco, geboren 1953 in Rom, begann seine Kompositionsstudien bei D. Guaccero und setzte sie bei M. Bortolotti am Konservatorium in Rom fort, wo er auch graduierte.

Ein weiteres Diplom in Komposition elektronischer Musik erhielt er bei G. Nottoli am Konservatorium Frosinone. Cocco ist Mitglied von *Musica Verticale* und unterrichtet Harmonielehre und Analyse am Konservatorium in Cagliari. Sein besonderes Interesse gilt der Untersuchung und Erneuerung der Musiksprache, besonders in Hinblick auf die Beziehungen zwischen Musik, Gestik und Bühne im Musiktheater; weiterhin dem Einsatz von Computern in der Kunst und formalisierten Kompositonsprozessen. Zur Zeit setzt er seine Studien am *Studio per la Ricerca Elettroacustica Musicale* (STREAM) in Rom fort.

Vincenzo Cozzi, Schauspieler, Performer. Seine Beziehung zum Theater wurde durch Kurse des *Living Theatre* geprägt, durch Studien der Techniken des Straßentheaters mit Iben Rasmussen vom *Odin Theatre* und der Regie bei Dominique de Fazio. Er gründete die Gruppe *Lanterna Rossa* in Rom. Zu seinen Produktionen zählen *Amore ed Energie contro la peste* 1980, *Guerra? Guerra!* 1984, *Omaggio ad Eduardo* 1986, *Filo Rosso* 1989.

James Dashow wurde 1944 in Chicago geboren. Seine Lehrer waren Babbitt, Cone, Randall und Kim in Princeton, Berger, Shifrin und Boykan an der Brandeis University und Petrassi an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom. Er ist Leiter des Studio di Musica Elettronica Sciadoni, leitete mehrere Jahre das Ensemble *Forum Players*, Rom und arbeitete am Centro di Sonologia Computazionale der Universität Padua. 1983 war Dashow Leiter des M.I.T. Experimental Music Studio und hielt dort auch ein Seminar ab. 1987 unterrichtete er in Princeton. Unregelmäßig liefert er Beiträge für Zeitschriften wie *Computer Music Journal*, *La Musica* und vor allem *Perspectives of New Music*, die er mitherausgibt.

Martin Daske wurde 1962 in Berlin geboren und studierte Komposition am Dartmouth College, New Hampshire bei Christian Wolff, bei Boguslaw Schaeffer in Krakau sowie am Mozarteum in Salzburg. Seit 1982 Konzerte in den USA, Frankreich, Polen, Österreich und Deutschland. Seit 1986 ist Daske freier Mitarbeiter beim Sender Freies Berlin (Kinderhörspiel, Hörspiel). Zusammen mit Farah Syed arbeitet er seit 1987 an *Folianten*. Er lebt und arbeitet in Berlin.

William DeFotis wurde 1953 in Chicago geboren. Er studierte Komposition bei Herbert Brün und Wolf Rosenberg, Dirigieren bei James Dixon. Während eines Fulbright-Stipendiums 1977-78 ging mit dem von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn begründeten Ensemble "Musica Negativa" auf Tournee. Neben der kompositorischen Tätigkeit zahlreiche Veröffentlichungen zum Verhältnis von Komposition und Aufführung. Er ist Professor für Musik am College of William and Mary in Virginia.

Das Ensemble **2e 2m** wurde 1972 in Champigny-sur-Marne gegründet.
2e 2m (*Études - Expressions des Modes Musicaux*) ist ein offenes Ensemble, das sich aus Musikern zusammensetzt, die sich mit neuen instrumentalen und elektroakustischen Techniken auseinandersetzen. Durch die Unterstützung der Städte Champigny-sur-Marne und Val-de-Marne sowie des Ministeriums für Kultur und Medien ist es dem Ensemble möglich, seine Arbeit international durchzuführen.
Von den bisher zwölf Schallplattenaufnahmen des Ensembles wurden zwei mit dem Grand Prix der Académie Charles Cros ausgezeichnet.

Paul-Heinz Dittrich wurde 1930 in Gornsdorf/Erzgebirge geboren.
1951-1956 Studium an der Hochschule für Musik Leipzig, Abschluß mit Diplom in Komposition.
1958-1960 Meisterschüler an der Akademie der Künste bei Prof. Rudolf Wagner-Regeny.
1960-1976 Lehrer an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin.
1976 freischaffend als Komponist tätig.

1978 Gastprofessur an der Hochschule für Musik Freiburg/Br.
1980 Vorlesungen am Arnold Schönberg-Institut Los Angeles, an der Universität San Diego und Buffalo USA.
1981 und 1987 Einladungen zu Arbeitsaufenthalten der Rockefeller-Foundation in Bellagio, Italien.
1984 Einladung zum Arbeitsaufenthalt nach Paris ins IRCAM.
1989 Einladung zum Arbeitsaufenthalt nach Baden-Baden, „Brahms-Gesellschaft".
1988 und 1989 Kompositionsseminar gehalten im Auftrag der Hochschule für Musik Köln in Heimbach/Eifel.
Auszeichnungen und Preise: 1963 Staatspreis für künstlerisches Volksschaffen I. Klasse. 1972 I. Preis Künstlerhaus Boswil „Alte Kirche" Schweiz. 1975 Ehrenpreis beim 6. Komponistenwettbewerb der italienischen Gesellschaft für Neue Musik (*SIC*). 1976 Kompositionspreis im 23. Internationalen Kompositionswettbewerb in Triest. 1976 Preis der UNESCO Rostrum of Composers in Paris. 1978 Hanns Eisler-Preis von Radio DDR. 1981 Kunstpreis der DDR. 1988 Nationalpreis. 1978 Professur.
Seit 1983 ist Paul-Heinz Dittrich Mitglied der Akademie der Künste DDR.

Magdalena Dlugosz wurde 1954 in Krakau geboren. Sie studierte dort Komposition an der Musikakademie bei Krystyna Moszumanska-Nazar und Musiktheorie bei Józef Patkowski. Sie arbeitet im Studio für Elektronische Musik an der Musikakademie Krakau. Werke (Auswahl): *Quaerens* für Tonband (1977), *Visus* für 5 Instrumente und Tonband (1978), *Gej* für Tonband (1978), *Modus* für Tonband (1988), *Spatial Arrangement* für Kammerorchester und Elektronik (1980), *Pulsations* für Tonband (1983), *Mictlan I, II* für Tonband (1987).

Jacek Domagala, 1947 in Polen geboren, studierte Klavier, Orgel und Komposition. Nach der Emigration in die Bundesrepublik lebt er seit 1981 als freischaffender Komponist in Berlin. Seine Werke umfassen Orchestermusik ebenso wie Kammermusik und Musik für Chor und Sologesang.

Hugues Dufourt, 1943 in Lyon geboren, ist einer der Mitbegründer des Ensembles *L'Itinéraire*. Er begann ein Universitätsstudium in Lyon und ging dann nach Genf, um bei Jacques Guyonnet Komposition zu studieren. Später lehrte er an der Philosophischen Fakultät der Lyoner Universität. Zu seinen Werken zählen *Brisantes* (1968), *L'Orage (La Tempesta)* (1976-77), *Hommage à Charles Nègre* 1986).

Werner Durand wurde 1954 in Karlsruhe geboren. Private Saxophonstudien in Karlsruhe und Paris. Studien indischer Musik in Indien und bei Kamalesh Maitra in Berlin. Zusammenarbeit mit *Urban Sax*, Arnold Dreyblatt, Henning Christiansen, Sam Bennet u.a.. Musik für Theater, Tanz, Film. Werner Durand lebt in Berlin.

Das **Ensemble für intuitive Musik Weimar (EFIM)** wurde 1980 gegründet. Auf seinem Programm mit Vokal-, Kammer- und Orgelmusik mit Live-Elektronik stehen hauptsächlich Werke, die den Interpreten Spielräume zu eigenschöpferischer Betätigung gewähren. Es versteht sich jedoch nicht als reine Improvisationsgruppe, sondern möchte zwischen gebundenen und freien Formen vermitteln. Bewußt wird deshalb die 1968 von Karlheinz Stockhausen eingeführte Bezeichnung *intuitive Musik* als Signum benutzt. In seinen Zyklen *Aus den sieben Tagen* (1968) und *Für kommende Zeiten* (1970) entsteht diese aus der „geistigen Einstimmung der Musiker" durch kurze Texte, die das Intuitive in ganz besonderer Weise herausfordern. Einen Hauptschwerpunkt in der Arbeit des Ensembles, das sich der Tradition der II. Wiener Schule (Schönberg/Webern/Berg) verpflichtet weiß, bilden Werke von Karlheinz Stockhausen. Michael von Hintzenstern steht seit 1970 mit Stockhausen in Kontakt, der die Aktivitäten der Gruppe in vielfältiger Weise gefördert

hat. Dem Studium einer adäquaten Aufführungspraxis diente ab 1984 die Teilnahme an Seminaren, Proben, Konzerten und Uraufführungen in Italien, Ungarn, Großbritannien, Frankreich, Dänemark und Westberlin. Seit 1982 arbeitet das *EFIM* mit dem Trompeter Markus Stockhausen zusammen, der in Konzerten mit den Weimarer Musikern schon mehrere Werke seines Vaters zur DDR-Erstaufführung gebracht hat. Außerdem konzipierte er für sie 1987 mehrere intuitive Kompositionen.
In den Konzerten des Ensembles geht es um eine Erweiterung und Differenzierung der Klangfarben. Die Einbeziehung von Synthesizern und weiteren Apparaturen zur Erzeugung elektronischer und zur Modulation instrumentaler Klänge ist ein entscheidender Faktor im Musizierprozess. Seit 1986 befaßt sich das *EFIM* verstärkt mit synästhetischen Aufgabenstellungen (31.10.1987: Premiere der Abstrakten Dia-Phonie *Vom Klang der Bilder* in Weimar). Dabei geht es um die Beziehungen zwischen Musik und Sprache (z.B. in der *Sonate in Urlauten* von Kurt Schwitters), die Bewegung der Musiker im Raum, Kommunikationsprozesse mit den Zuhörern, das Wechselspiel von Farben und Klängen und anderes. 1985 kam es zu Fernsehaufnahmen mit der Sängerin Roswitha Trexler (Leipzig) und dem Begründer der Computer-Musik Lejaren Hiller (Buffalo) für den WDR Köln. 1987/88 produzierte RADIO DDR II Konzerte, die Markus Stockhausen und das *EFIM* mit Werken von Karlheinz Stockhausen gaben.
Michael Svoboda, der bei diesem Konzert des *EFIM* mitwirkt, ist ständiges Mitglied der Stockhausen-Gruppe, mit der er in der ganzen Welt konzertierte. Er wurde 1960 auf Guam geboren und wuchs in den USA auf, wo er 1981 sein Kompositionsstudium abschloß. Seither verfolgt eine Karriere als Komponist und auch als Solo-Posaunist. In der Oper *Donnerstag* aus *Licht* von Karlheinz Stockhausen trat er am Royal Opera House Covent Garden als Posaunist und Steptänzer auf, bei der Uraufführung von *Montag* aus *Licht* 1988 an der Mailänder Scala spielte er Posaune und mehrere Synthesizer und Sampler im *Modernen Orchester*.

Das **Ensemble Oriol** ist ein Zusammenschluß von etwa 25 Streichern, größtenteils Studenten und Absolventen der Hochschule der Künste Berlin, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, herausfordernde Werke für Streichorchester aller Epochen einzustudieren und aufzuführen, wobei der Musik des 20. Jahrhunderts ein vorrangiger Stellenwert eingeräumt wird.
In seiner Anfangsphase noch eingebunden in die Arbeit der HdK, hat sich das Ensemble inzwischen von der Musikhochschule gelöst und existiert in seiner jetzigen Form als Kammerorchester seit Herbst 1987. Initiator und musikalischer Leiter ist Ilan Gronich, da das Ensemble in der Regel ohne Dirigenten arbeitet. Es entspricht damit seinem Konzept, „Kammermusik“ zu spielen, was bedeutet, daß jeder Musiker die jeweiligen Werke so genau kennt, daß er seine Stimmen auch allein in Beziehung zu allen anderen Stimmen setzen kann.
Voraussetzungen dafür sind die Bereitschaft der Musiker zu umfassender Auseinandersetzung mit den Werken, das konsequente Engagement für optimale musikalische Qualität und die Aufgeschlossenheit gegenüber unkonventionellen Spieltechniken.
Das Ensemble Oriol versteht sich als Berliner Kammerorchester. Durch zahlreiche Konzerte und Rundfunkproduktionen sowie durch die Zusammenarbeit mit erstrangigen Musikern (wie z.B. Kolja Blacher, Dietmar Schwalke und Klaus Stoll) hat es sich in der kurzen Zeit seines Bestehens bereits einen beachtlichen Namen geschaffen. Davon zeugen nicht zuletzt Einladungen zur Mitwirkung bei den Berliner Festwochen 1988 und 1989 und zu Konzerten und Produktionen beim Sender Freies Berlin.
Für die kommende Spielzeit strebt das Orchester ein flexibles Programmkonzept an: Neben einer festen Konzertreihe im Kammermusiksaal der Philharmonie mit übergreifendem Thema (jedes Konzert enthält eine Streichersymphonie von C.PH.E. Bach) ist eine Kammerkonzertreihe mit zeitgenössischen Kompositionen aus den Ländern des Ostblocks geplant.

Ilan Gronich, Violine, wurde 1942 in Tel Aviv geboren. Er studierte an der dortigen Musikakademie bei Ödön Partos und Lorent Fenyvesz, später bei Ivan Galamian und Dorothy Delaye an der Juilliard School of Music in New York. Als Konzertmeister des „Israeli Chamber Ensemble", als Primarius des „Israeli String Quartett" und als Solist mit israelischen Orchestern gab er zahlreiche Konzerte kammermusikalischer und solistischer Programme. Außerdem lehrte er Violine und Kammermusik an der Musikakademie in Tel Aviv. Ilan Gronich ist musikalischer Leiter des „Ensemble Oriol".

Roberto Fabbriciani wurde 1949 in Arezzo geboren. Er trat als Flötist für neue Musik bei allen einschlägigen Festivals in Erscheinung. Er arbeitet eng mit Komponisten wie Bussotti, Cage, Ferneyhough, Nono, Rihm, Yun, Sciarrino und Stockhausen zusammen.

Morton Feldman wurde 1926 in New York geboren. Er studierte Komposition bei Wallingford Ringer und Stephan Wolpe. In den fünfziger Jahren war er stark vom Kreis um John Cage beeinflußt. Zugleich hatte Feldman engen Kontakt zu dem New Yorker Kreis abstrakter Expressionisten. Er starb 1987.
Morton Feldman war 1970/71 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Brian Ferneyhough wurde 1943 in Coventry, England geboren. Musikalische Ausbildung an der Birmingham School of Music und an der Royal Academy of Music, London. Studien bei Tom de Leeuw, Amsterdam und mit Klaus Huber am Konservatorium in Basel. Stipendium der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks (1973), Auszeichnungen des DAAD und der Koussevitzky-Stiftung. Er lehrte von 1973 bis 1986 Komposition an der Musikhochschule Freiburg. Seit 1984 Meisterklassen an der Civica Scuola di Musica in Mailand und seit 1986 Kompositionslehrer am Royal Conservatoire in Den Haag. Kurse für neue Musik bei den internationalen Ferienkursen in Darmstadt seit 1976; 1984 und 1986 war er Koordinator der Kompositionskurse. Seine Musik wird auf allen wichtigen europäischen Festivals für zeitgenössische Musik aufgeführt. Werke (Auswahl): *Sonatas for String Quartet* (1967); *Cassandra's Dream Song* (1970); *Time and Motion Study III* (1974); *Unity Capsule* (1975-76); *Funérailles* (1969-80); *Second String Quartet* (1980); *Superscription* (1981); *Carceri d'invenzione I* (1982); *Etudes Transcendentales/ Intermedio* (1982-85); *Carceri d'invenzione III* (1986).
Brian Ferneyhough war 1976/77 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Enzo Filippetti studierte Saxophon bei Sallustio am Konservatorium in Aquila und spielte dann im *L'Ensemble Barattelli*. Er war an der Gründung des *Quartetto di Saxophoni Aquilano* beteiligt. Filippetti gehört dem Symphonieorchester San Remo und der Gruppe *APES* an und ist Mitbegründer der Gesellschaft italienischer Saxophonisten. Er unterrichtet am Konservatorium Aquila.

Renaud François studierte Flöte, Komposition und Dirigieren am Konservatorium in Paris. Er spielt auch in den Ensembles *Domaine Musical* und *Muqique vivante*. Seit 1985 ist er der künstlerische Leiter des Ensemble *2e 2m*.

Lutz Glandien, 1954 geboren in Oebisfelde (Altmark). 1975-77 Studium der Ökonomie an der Technischen Universität Dresden. 1977-79 Komponist und Pianist beim SCHICHT-Theater in Dresden. 1979-83 Kompositionsstudium an der Hochschule für Musik Berlin bei Wolfram Heicking. Seit 1983 freischaffend in Berlin. Gegenwärtig kompositorische Arbeiten auf dem Gebiet der elektroakustischen Musik, Kammermusik sowie für Hörspiel und Film. 1985-87 Meisterschüler für Komposition an der Akademie der Künste der DDR bei Georg Katzer.

Voya-Toncitch-Preis 1987 in Paris für *365*, Kompositionspreis beim „Forum junger Komponisten“ des WDR Köln 1989 für *OUT*, Anerkennung beim Hanns Eisler-Wettbewerb 1989 von Radio DDR für *Tubakonzert*.
Marie Goyette wurde 1959 in Montreal (Kanada) geboren. Sie studierte Klavier an der McGill Universität und bei Albert Ferber und Radu Lupu in London. Seit 1984 wird sie von der Morris Wilson Memory Bursay, dem McGill Alumnea Scholarship, der Fondation Bombardier und vom Ministre des Affaires Culturelles gefördert.

Gérard Grisey wurde 1946 in Belfort geboren. Er studierte 1965-72 am Pariser Conservatoire, u.a. bei Messiaen. 1974 betrieb er Akustik-Studien bei E. Leipp. Von ihm wurde wurden neben anderem veröffentlicht: *Initiations*, *Partiels*, *Derives*, *Modulations*. Grisey war Assistant Professor an der University of California in Berkeley.
1980-81 war Gérard Grisey Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Hans Peter Haller in Radolfzell am Bodensee 1929 geboren, studierte nach dem Abitur 1947 Kirchenmusik in Heidelberg und nahm parallel zu diesem Studium Kompositions-Unterricht bei Wolfgang Fortner und René Leibowitz. Freier Mitarbeiter an den Städtischen Bühnen Heidelberg und beim Südfunk, Stuttgart. Nach dem Staatsexamen im Herbst 1950 begann die Tätigkeit als Aufnahmeleiter und Programmredakteur beim Südwestfunk, Baden-Baden. Dann Studium am musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg (Prof. Gurlitt) von 1954-1958. Nach der Rückkehr zum Südwestfunk 1959 zusätzlich immer mehr Sonderaufgaben in Zusammenhang mit der Neuen und Elektronischen Musik. 1972 Beurlaubung von den bisherigen Verpflichtungen am Südwestfunk, um die Leitung des neugegründeten Experimentalstudios der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks in Freiburg im Breisgau zu übernehmen.
1974-1989 Lehrauftrag an den Universitäten Freiburg und Basel sowie an der Hochschule für Musik Freiburg. Zahlreiche Vorträge und Seminare im In- und Ausland. 1989 Verleihung des 1. Preises der Christoph und Stephan Kaske-Stiftung in München.

Jonty Harrison (geboren 1952) studierte Komposition bei Bernard Rands an der University of York. Nach Tätigkeiten beim National Theatre, der City University London war er "Visiting Composer" an der University of East Anglia und wurde Lecturer für Musik an der University of Birmingham, wo er der Leiter von BEAST (Birmingham Electro-Acoustic Sound Theatre) ist.

Hans Werner Henze, geb. am 1. Juli 1926 in Gütersloh, Kompositionsstudium 1947 bei Wolfgang Fortner in Heidelberg, Förderung durch Hermann Scherchen, weitere Studien bei Josef Rufer und René Leibowitz. Die ersten großen Erfolge erzielte Henze in den 50er Jahren mit Opern (viele in enger Zusammenarbeit mit Ingeborg Bachmann) und Balletten. 1953 wurde Henze freiberuflicher Komponist und verlegte seinen ständigen Wohnsitz nach Italien. Seit Mitte der 60er Jahre engagierte sich Henze stark politisch, vor allem zur Zeit der Studentenunruhen 1968. In dieser Zeit entstanden zumeist zeitbezogene szenische Werke, u.a. zusammen mit H. M. Enzensberger. Seit den 70er Jahren - nach der Oper *We come to the River* (1975/76, nach Edward Bond) zeigt Henzes Stil eine erneute Wendung, die insgesamt konservativere Züge trägt; seine bevorzugten Gattungen sind wieder die Oper und symphonisch-konzertante Musik geworden.
Leben und Schaffen Hans Werner Henzes tragen Züge einer seltsamen Unruhe, einer Wechsel- und Vielseitigkeit, die irritieren. Kaum einen zweiten Komponisten kennt unser Jahrhundert, der so wenig auf einen Begriff zu bringen wäre, dessen Entwicklung so viele und immer wieder rätselhafte Wendungen aufwiese, dem das Paradoxe so verstörend anhaftete. (Dieter Rexroth)
Hans Werner Henze war 1964 Gast des Berliner Künstlerprogrammes der Ford-Stiftung.

hans joachim hespos, *geboren am 13. märz 1938 in emden (ostfriesland), abitur, pädagogisches studium, schuldienst, lebt heute freischaffend in delmenhorst. seit 1967 zahlreiche*

kompositionsaufträge aus dem in-und ausland, zahlreiche kompositionspreise und förderungen, aufführungen in aller welt. gastdozent in israel, usa, brasilien, japan, dozent bei den internationalen ferienkursen für neue musik darmstadt. seit mehreren jahren eigener verleger seiner arbeiten. das verzeichnis enthält inzwischen 90 werke für solo, kammermusik, ensemble, orchester, radio, film, bühne, szene.

hespos

Toshio Hosokawa wurde 1955 in Hiroshima geboren. Er studierte Klavier und Musiktheorie in Tokyo. Von 1976 bis 1982 studierte er Komposition bei Isang Yun an der Hochschule der Künste, seit 1983 bei Klaus Huber und Brian Ferneyhough in Freiburg. Seit 1981 gewann er verschiedene Preise, unter anderen den Irino-Preis und den Wettbewerb zum hundertjährigen Bestehen des Berliner Philharmonischen Orchesters.

Gerald Humel wurde 1931 in Cleveland/ Ohio geboren. Studium am Oberlin Conservatory, an der Hofstra University, am Royal College of Music London und an der University of Michigan. 1960-63 an der Musikhochschule Berlin. Komposition bei Elie Siegmeister, Ross Lee Finney, Roberto Gerhard, Boris Blacher und Josef Rufer. Er lebt als freischaffender Komponist in Berlin. Humel ist Mitbegründer der *Gruppe Neue Musik Berlin* und Leiter deren Ensembles. Werke (Auswahl): *Flashes* für Kammerorchester (1968), *Temno* für Violoncello und Kammerorchester (1969), *For Ten Players, Die Folterung der Beatrice Cenci* Ballett (1971), *Laudatio zum Gedächtnis Igor Strawinskys* für Bläserensemble, *Andeutung* für Kammerensemble, *Et in terra pax* für achtstimmiges Vokal-Ensemble (1986). 1963 Arthur Shepard-Preis für Kammermusik. 1965 Preis des National Institute of Arts and Letters. 1966 Guggenheim-Preis. 1967 Deutscher Kritikerpreis. 1973 Kunstpreis Berlin. 1978 Cleveland Arts Preis. 1984 Carl-Mariavon Weber-Preis der Dresdener Musikfestspiele.
Seit 1980 ist Humel Mitglied der Berliner Akademie der Künste.

Tom Johnson geboren 1939 in Greely, Colorado. Musikstudium u.a. bei Morton Feldmann. Arbeitet kompositorisch am Gedanken der „minimal-music". Auseinandersetzung mit visuellen, theatralischen und sprachlichen Medien, ebenso wie mit rein musikalischen. Sein Werk *The four note opera* wurde bislang über vierzigmal in vier Sprachen produziert. Von 1971-82 war er Musikkritiker der *Village Voice*, New York. 1985 komponierte er sein erstes Hörspiel *Signale*. 1989 Uraufführung der 1985/86 entstandenen *Riemannoper* in Bremen. Werke (Auswahl): *Failing*, *An hour for piano*, *Nine Bells*.
1983 war Johnson Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

Für **André Jolivet** (1905 Paris - 1974 Paris) war die Begegnung mit der Musik Edgar Varèses 1926 entscheidend für seine eigene kompositorische Entwicklung. Von 1930 bis 1933 sein Schüler, wurde Jolivet besonders durch die *Amériques* geprägt. Auch das pythagoreische Harmonieverständnis seines Lehrers floß in seine Werke ein, in sein *Streichquartett* (1934) und *Mena* (1935). Er gehörte zur Gruppe Jeune France. Seit den frühen vierziger Jahren entwickelte er sich von der Esoterik zu einer eher konventionellen Tonsprache; in den fünfziger und sechziger Jahren schrieb er vor allem virtuose Konzerte. 1943 bis 1959 war er Musikdirektor der Comédie Française; von 1966 bis 1970 unterrichtete er Komposition am Pariser Conservatoire.

Joe Jones wurde 1934 in New York geboren. Er studierte Komposition, Musiktheorie und Jazz an der Hartnett School of Music, New York. Auf Empfehlung von John Cage studierte er 1960/61 bei Earle Brown. Er entwickelte seit 1962 seine *Music Machines*, die er beim *First Avant-Garde Music Festival* vorstellte. Im gleichen Jahr baute er Performance-Objekte für die Judson Dancers.

seit 1963 gehörte er zur *Fluxus*-Gruppe
1968 erster Europaaufenthalt
1969-72 *The Music Store* in New York
1972 *FLY*-Schallplatte mit Yoko Ono
1972 nach Schließung des *Music Store* zog er nach Europa
1972-73 Solo-Auftritte in Amsterdam, Bochum, Berlin
1973 Umzug nach Asolo (Italien)
1980 war er Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD
1983 zog er nach Düsseldorf

Wichtige Ausstellungen und Auftritte: 1964 *Fluxus Concert*, Judson Hall, New York; 1965 Installation *Music Plant im Museum for Contemporary Art*, Boston; Performance beim dritten *Avant-Garde Music Festival*, New York; 1968 Performance *Cage Music*, Köln; 1976 Performance *Pianos*, Galerie René Block, New York; 1980 Beteiligung an *Für Augen und Ohren*, Akademie der Künste Berlin, mit der Installation *The Music Store* und der Performance *Piece for Five Pianos*; 1985 Beteiligung an der Gemeinschaftsausstellung *1945-1985 Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*.

Mauricio Kagel wurde am 24. Dezember 1931 in Buenos Aires geboren. Privatstudium Klavier, Violoncello, Orgel, Gesang, Dirigieren, Theorie; Aufnahmeprüfung des Konservatoriums nicht bestanden. Universitätsstudien in Philosophie und Literatur.
1949: Künstlerischer Berater der *Agrupación Nueava Musica*, Buenos Aires.
1950: Mitbegründer der *Cinemathèque Argentine*
1955: Studienleiter an der Kammeroper und Dirigent am Teatro Colon in Buenos Aires; musikalischer Berater der Universität und Leiter der Abteilung für kulturelle Arbeit.
1957: Stipendium des DAAD, seitdem in Köln ansässig. Leiter des Rheinischen Kammerorchesters bei Konzerten mit zeitgenössischer Musik (bis 1961).
1960: seitdem immer wieder Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik.
1961 bis 1963: Vortrags- und Konzertreisen in Amerika.
1964 und 1965: *Slee Professor of Composition* an der State University of New York in Buffalo.
1967: Gastdozent an der Film- und Fernsehakademie Berlin.
1968: Leiter der Skandinavischen Kurse für Neue Musik in Göteborg.
1969: Leiter des Instituts für Neue Kölner Musik der Rheinischen Musikschule Köln und der Kölner Kurse für Neue Musik (bis 1975).
1974: Professor für „Neues Musiktheater" an der Staatlichen Hochschule für Musik Rheinland, Köln.
1977-1988: Retrospektiven seiner Werke, veranstaltet vom Südfunk Stuttgart (1977 und 1988), 7e rencontres international d'art contemporain La Rochelle (1979), Centre Acanthes in Aix-en-Provence (1981), Holland Festival (1985), Los Angeles (1988), Frankfurt/M. (1989).
1988/89 *Composer in Residence* der Kölner Philharmonie.
Er lebt in Köln.

Georg Katzer, 1935 geboren, studierte in Berlin und Prag Klavier und Komposition. Später Meisterschüler an der Akademie der Künste der DDR bei Hanns Eisler und Leo Sprés. Heute ist er selbst Mitglied der Akademie und künstlerischer Direktor des Studios für elektroakustische Musik. Neben Kompositionen für Kammermusik, Sinfonik, Ballett und Oper auch Multi-Media-Projekte, Computer-Kompositionen und radiophone Stücke.

Hermann Keller wurde 1945 in Zeitz geboren. 1963-68 Ausbildung als Pianist (Ingeborg Herkomer) und Komponist (Johannes Cilensek) an der Hochschule für Musik „Franz Liszt" Weimar. Aspirantur bei Günther Kochan an der Musikhochschule „Hanns Eisler" Berlin. 1973-80 dort Oberassistent und Lehrbeauftragter für Tonsatz und Improvisation. Vielseitige Tätigkeit als Komponist (Orchesterwerke, Kammermusik, Textkompositionen,

Hörspiel-Collagen), Konzertpianist und Improvisator. Zusammenarbeit mit Jazz-Musikern seit 1971, Mitbegründer verschiedener Gruppen (u.a. Berliner Improvisationsquartett). 1987 Soloabend in der Werkstatt-Reihe „Kontakte“ der Akademie der Künste der DDR. Seither Zusammenarbeit mit dem Studio für elektroakustische Musik der Akademie (Live-Elektronik). 1988 Solo-LP *Schwebungen / Brechungen* in der Edition RZ (Berlin/West). 1982 Preisträger beim Internationalen Kompositionsseminar Boswil/Schweiz.

Das Ensemble **Daniel Kientzy & Barocko** will das expressive Potential des Rockmusikinstrumentariums (E-Gitarre, E-Baß, Synthesizer, Schlagzeug), die akustischen Möglichkeiten des Saxophons und die heutigen elektroakustischen Mittel nutzen, um dem ungeübten Hörer Neuer Musik den gewohnten Sound zu liefern.

Serge Delaubier wurde 1957 in Lisieux geboren. Er studierte Komposition am Pariser Conservatoire bei Pierre Schaeffer und G. Reibel und wurde an der Ecole Louis Lumière zum Toningenieur ausgebildet. Gegenwärtig leitet er das Zentrum Espace Musical. Für seine Kompositionen nutzt er den PSO (Processeur Spatial Octophonique) zur räumlichen Klangerzeugung und sein Méta Instrument, das dem Interpreten eine Vielfalt von Klangmöglichkeiten zu erzeugen erlaubt. Auch für andere elektroakustische Instrumente, wie dem Filtre Modeleur à Transducteur Sonore und den Lasso-Parleurs, hat er Musik geschrieben und sie gespielt.

Antoine Hervé, 1959 geboren. Ab 1974 studierte er am Pariser Conservatoire, u.a. bei Claude Ballif und Marius Constant. 1983 war er Mitbegründer der Radio France Big Band und tritt seither in unterschiedlichen Jazzformationen auf, für die er auch Stücke schreibt. 1985 erhielt er den Django-Reinhardt-Preis der Jazz Akademie, 1987 wurde er musikalischer Leiter des Orchestre National de Jazz.

Daniel Kientzy wurde 1951 in Périgueux geboren. Nach Saxophonstudien an den Konservatorien von Limoges und Paris studierte er Kontrabaß in Versailles und spielte dieses Instrument im Opernorchester von Limoges. In der Gruppe Musica Ficta erprobte er sich an diversen Instrumenten für frühe Musik, bevor er sich Ende der 70er Jahre endgültig für das Saxophon entschied. Er versucht, hierfür neue Spieltechniken zu entwickeln, neue Saxophonliteratur anzuregen und veröffentlichte Bücher über sein Instrument.
Sauveur Mallia, geboren 1949 in Casablanca, spielte in einer Rockgruppe, bevor er ab 1966 am Konservatorium von Toulouse Kontrabaß studierte. Drei Jahre spielte er dann im Orchestre du Capitol de Toulouse. 1974 nach Paris gekommen, arbeitete er vorwiegend als Studiomusiker (Gitarre, Baßgitarre). Gegenwärtig produziert er in eigenem Studio Gebrauchsmusik für Fernsehen, Radio, Film und Werbespots.

Claude Pavy, in Paris 1945 geboren, war zunächst Autodidakt und studierte privat klassische Gitarre. Seit 1969 lebt er als Gitarrist und Arrangeur. Hauptsächlich im Studio tätig, trat er auch live auf, z.B. mit Yves Montand im Olympia. 1971 entdeckte er durch Tristan Murail die zeitgenössische Musik. Von diesem Zeitpunkt an trat er mit Gruppen wie L'Itinéraire (seit ihrer Gründung 1973) und dem Ensemble InterContemporain auf. Seit 1985 unterrichtet er elektrische Gitarre an der Ecole Nationale de Musique et de Danse in Evry und verfolgt in den letzten Jahren auch eine Solokarriere.

Klaus Martin Kopitz, geboren 1955 in Tangerhütte (Altmark), 1975-80 Studium an der Musikhochschule in Berlin bei Gerhard Tittel (Komposition) und Sigrid Oehler (Klavier). Danach Lehrtätigkeit, 1985-87 Meisterschüler an der Akademie der Künste bei Paul-Heinz Dittrich, 1987-88 Leiter der Schauspielmusik am Theater Neustrelitz, seitdem freischaffend in Berlin.

Wlodzimierz Kotonski, in Warschau 1925 geboren, studierte bei Piotr Rytel und Tadeusz Szeligowski in Warschau. 1957-61 nahm er an den Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt teil. Er arbeitete am Experimentalstudio des Polnischen Rundfunks und an den Studios in Köln (1966-67) und Paris (1970). Seit 1967 lehrt er an der Warschauer Musikakademie. Zu seinen Werken zählen *Microstructures* 1963, *AELA* 1970, *Les Ailes* 1973, *Tlaloc* 1987.
1970-71 war er Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Jürgen Kupke wurde 1960 im Vogtland geboren. Er studierte Klarinette an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler" in Berlin, wo er Hermann Keller kennenlernte. Neben Engagements am Theater Brandenburg und an der kleinen Bühne „Das Ei" in Berlin, improvisiert er seit mehreren Jahren mit Keller im Duo und in anderen Formationen.

Das **Ensemble L'ART POUR L'ART** gründete sich vor fünf Jahren und besteht gegenwärtig im Kern aus den drei Musikern Astrid Schmeling, Michael Schröder und Matthias Kaul. Je nach Bedarf erweitert sich das Ensemble aus einem festen Musikerumkreis bis zur Größe eines Kammerorchesters von 25 Personen. Der Kern prägt die gesamte musikalische Konzeption und trägt die organisatorische Arbeit. L 'ART POUR L'ART ist institutionell ungebunden. Das Ensemble hat sich zur Aufgabe gestellt, zeitgenössische Musik im weitesten Sinne „populär" zu machen; dazu gehört die völlig eigene Präsentation Neuer Musik, pädagogische Arbeit in Form von Workshops und Kinderkonzerten und die enge Verbindung auf internationaler Ebene mit Komponisten. Zahlreiche Ur- und deutsche Erstaufführungen (Vivienne Olive, M. Spahlinger, L. Lombardi, G. Becerra-Schmidt, J. van Buren, P. Nørgard, P. Maxwell Davies, K.A. Rasmussen, S. Revueltas, H. Abrahamsen, Charles Koechlin, André Jolivet, Thomas Jahn und Frederic Rzewski) stehen als Beispiel für die kulturelle Arbeit des Ensembles.

Barbara Lazotti stammt aus Rom. Sie studierte Gesang am Konservatorium „Alfredo Casella", daneben Komposition und elektronische Musik, Aufführungspraxis barocker Musik und Kammermusik. Sie arbeitet vorwiegend mit Kammerensembles zusammen - mit dem Organisten Luca Salvadori tritt sie häufig als Duo auf - und setzt sich besonders für zeitgenössische Musik ein.

Michaël Lévinas, 1949 in Paris geboren, studierte bei Yvonne Loriod und Olivier Messiaen am Conservatoire in Paris und nahm an einem Kurs Stockhausens in Darmstadt teil. Sein Interesse gilt besonders der elektroakustischen und elektronischen Musik; seine Kompositionen wie *Clov et Hamm* (1973), *Musique et Musique* (1975), *Les rires de Gilles* 1981 sind durch einen teilweise heftigen Stil gekennzeichnet.

Jeanne Loriod wurde 1928 in Houilles (Seine-et-Oise) geboren. Sie studierte Klavier bei Mme Sivade und erlernte das Spiel der Ondes Martenot bei deren Erfinder, Maurice Martenot. Seit ihrem Debüt 1950 entwickelte sie sich zur bedeutendsten Ondes Martenot-Solistin, der zahlreiche Werke für dieses Instrument gewidmet wurden. Sie lehrt Ondes Martenot am Pariser Conservatoire, an der Ecole Normale de Musique de Paris und an der Schola Cantorum Paris.

Alain Louvier ist 1945 in Paris geboren worden und studierte am dortigen Conservatoire. 1967 erhielt er den Premier Second Grand Prix de Rome, im Jahr darauf den Premier Grand Prix de Rome. Er war Direktor des Konservatoriums von Boulogne-Billancourt. Seine Werke erproben neue pianistische Techniken und Mikrointervalle.

David Lumsdaine, geboren 1931 in Sydney, lebt vorwiegend in Großbritannien. Nach Studien bei Raymond Hanson am New South Wales State Conservatorium graduierte er

an der Universität von Sydney. Er setzte seine Studien an der Royal Academy of Music in London bei Matyas Seiber fort. Lumsdaine war bei der Universal Edition verlegerisch tätig und übernahm einen Lehrauftrag an der Durham University. Die Liste seiner Werke reicht von Soloklavierwerken wie *Kelly Ground* über Kammermusik, z. b. *Kangaroo Hunt* für Klavier und Schlagzeug, bis zu Orchesterwerken.

Michelangelo Lupone, geboren 1953 in Solopaca (Benevento), studierte Komposition, elektronische Musik und Informatik bei D. Guaccero, G. Nottoli, M. Montesi und L. Venditti. Seit 1980 unterrichtet er elektronische Komposition am Konservatorium von Aquila. 1987 gründete er mit anderen Musikern das Centro Ricerche Musicale in Rom. Gemeinsam mit Laura Bianchini hat er an der Entwicklung des FLY-Computersystems gearbeitet. Seit 1986 ist er Mitarbeiter der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, wo er sich an der Gründung des Zentrums für Kompositionsforschung und Musikwissenschaft beteiligt.

Witold Lutoslawski wurde am 25. Januar 1913 in Warschau geboren und studierte in seiner Heimatstadt Klavier, Violine und Komposition am Konservatorium und Mathematik an der Universität. Nachhaltig von Debussy und der Zweiten Wiener Schule beeinflußt, stieg er nach dem Krieg neben Penderecki zum wichtigsten modernen Komponisten Polens auf; er gehörte 1956 zu den Mitbegründern des *Warschauer Herbstes* und übernahm zahlreiche Gastprofessuren und -dirigate im westlichen Ausland. Lutoslawski hat in seinen Werken, die sich noch stark an den überkommenen Gattungen der absoluten Musik orientieren, stets einen unabhängigen Weg beschritten. Obgleich er sich mit allen wesentlichen Techniken der Avantgarde nach 1945 auseinandergesetzt hat, sind seine Ausdrucksformen von einer individuellen und flexiblen Konzeption gekennzeichnet, die sich von technischem Dogmatismus einerseits und ästhetischer Unverbindlichkeit andererseits gleich fern hält. Wichtigste Werke: *Konzert für Orchester* (1954), *Trauermusik für Streichorchester á la memoire de Béla Bartók* (1956/58), *Trois Poèmes d'Henri Michaux* f. Chor und Instrumente (1962/ 63), *Streichquartett* (1964), *Livre pour Orchestre* (1968), *Konzert für Violoncello und Orchester* (1972).
Bruno Maderna (1920 Venedig - 1973 Darmstadt), studierte in Rom und Venedig Komposition bei Alessandro Bustini und Gian Francesco Malipiero und Dirigieren bei A. de Guarnieri und Herrmann Scherchen. Seit 1954 war er zusammen mit Luciano Berio Co-Direktor des *Studio di Fonologia* in Mailand. Von 1956 bis 1960 leitete er zusammen mit Berio die Konzertreihe *Incontri Musicali*. Er leitete von 1958-67 das Internationale Kammerensemble Darmstadt, 1972 wurde er Chef des Symphonieorchesters der RAI in Mailand. Neben Opern, Orchester- und Kammermusik schrieb er auch elektroakustische Musik, z.B. *Musica su due dimensioni* (1952) für Flöte, Schlagzeug und Tonband (Fassung für Flöte und Tonband 1958), *Dimensioni II* (1960), *Serenata III* und *IV* (1961) und *Ages* (1972). Maderna war der erste - in *Musica su due dimensioni* -, der „natürliche" Klänge mit elektroakustisch erzeugten kombinierte.

Mesias Maiguashca wurde 1938 in Quito, Ecuador geboren. 1950-58 Musikstudium im Conservatorio Nacional de Musica in Quito; 1958-63 Musikstudium (Klavier und Komposition) in der Eastman School of Music, Rochester (USA); 1963-65 Stipendiat des Instituto di Tella in Buenos Aires (Elektroakustik und Elektronische Musik); 1965-66 Lehrer am Conservatorio Nacional de Musica, Quito (Klavier und Komposition); 1966 Deutschlandreise als Stipendiat des DAAD; 1967 Teilnahme an Kursen für Neue Musik in Darmstadt und Köln; 1968-72 Technisch-musikalischer Mitarbeiter im Studio für Elektronische Musik des WDR, Köln; 1970 Mitglied der Stockhausen-Gruppe bei der Weltausstellung in Osaka; 1969-75 Technischer Leiter der Gruppe *Collegium Vocale Köln* und Mitarbeiter des *Balletts des XX. Jahrhunderts*, Maurice Béjart; Tourneen nach Süd- und Nordamerika, Ost-und Westeuropa. 1972-77 Mitbegründer der Gruppe Öldorf. Konzerte in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich, Spanien, Österreich; seit 1978 Mitarbeiter

des Centre Européen pour la Recherche Musicale, Metz; seit 1981 mehrere Einladungen des IRCAM, Paris; 1983-84 Dozent für Komposition in den Sommerkursen der Budapester Musikakademie in Győr, Ungarn; 1985 Dozent für „Computer-Musik“ in dem 4. Stuttgarter Sommerkurs; 1986 Dozent für Elektronische Musik an der Musik-Akademie Basel; 1987 Aufbau eines Studios für Elektronische Musik und Dozent in Quito; seit 1985 Lehrauftrag für Komposition und Elektronische Musik an der Musikhochschule Freiburg. Mesias Maiguashca lebt seit 1985 als freischaffender Komponist in Baden-Baden.

Erich Mandl geboren 1955 in Wien. Seit 1981 künstlerisch tätig. Seit 1985 Mitglied der Grazer Autorenversammlung. Diverse Veröffentlichungen in Kunst- und Literaturzeitschriften darunter *Kunstforum*, Dieter Rots *ZFA*, Gerhard Jaschkes *Freibord*, sowie im Radio. 1983 Leiter des *Zimmertheaters* in Wien. 1985-1987 Herausgabe der Kunstzeitschrift *Immateriell*. Lesungen und Ausstellungen, Poetologische Vorträge über die Postmoderne; New Age; Happening, Fluxus und Performance. Gemeinschaftsarbeiten mit verschiedenen Künstlern, darunter Hari Schütz - *Erweiterte Malerei*, M.U.T. -*Lola* (Medienperformance in Wien und bei den Filmtagen in Wels), Peter Weibel - *Aenigmatica* u.a.m. Seit 1988 intensive Auseinandersetzung mit „Licht-Kunst“, „Neurophysischer Poesie“ und „Videoliteratur“. 1989 Editionsgründung: Edition E5.

Milan Markovic wurde 1957 in Cacak (Jugoslawien) geboren. 1977-1982 Studium der Malerei an der Hochschule der Künste Belgrad; 1980 erste Ausstellungen und Reisen nach Paris, Brüssel und Amsterdam; 1983 Diplom an der Universität Belgrad; Studium der Ikonen- und Freskomalerei; 1984 Stipendium der Stadt Belgrad; 1985 Preis der Stiftung Vladislav Ribnikar, Belgrad; Aufenthalt in Berlin; 1987 Studienreise nach Peru, Bolivien und Brasilien; Vorlesungen an den Universitäten Sao Paulo, Oslo und Belgrad; 1988 in Zusammenarbeit mit dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD Veröffentlichung des Buches *Key of Creation.* Milan Markovic lebt und arbeitet seit 1985 in Berlin. Seit 1987 arbeitet er mit Sissel Tolaas an den „Laboratoriums-Projekten“.
Salvatore Martirano wurde 1927 geboren. Er studierte am Oberlin Conservatory of Music, an der Eastman School of Music und am Cherubini Conservatorio in Florenz. Er studierte Komposition bei Herbert Elwell, Bernard Rogers und Luigi Dallapiccola. Er ist Professor für Musik an der University of Illinois, Urbana.

Friederike Mayröcker - 1924 in Wien geboren - war seit 1946-1969 Englischlehrerin an Wiener Hauptschulen. 1939 erste literarische Arbeiten. Seit 1946 Einzelveröffentlichungen, erste Buchveröffentlichung 1956. Seither mehr als 40 Bücher: Gedichte, Prosa, Romane, Bühnentexte, Hörspiele, Kinderbücher, ein Fernsehfilm. Seit 1954 Freundschaft mit Ernst Jandl. Zahlreiche Lese-Reisen in der Bundesrepublik, Holland, Frankreich, Italien, Polen, der Schweiz, den skandinavischen Ländern und den USA. 1973 Gründungsmitglied der Grazer Autorenversammlung, seither im Vorstand. Preise und Auszeichnungen: Theodor Körner-Preis der Stadt Wien 1964, Hörspielpreis der Kriegsblinden (mit Ernst Jandl) 1968, Österreichischer Würdigungspreis 1975, Preis der Stadt Wien 1976, Georg Trakl-Preis 1977, Anton Wildgans-Preis 1982, Großer Österreichischer Staatspreis 1982, Roswitha von Gandersheim-Preis 1982, Literaturpreis des Südwestfunks Baden-Baden 1985, Ehrenmedaille der Bundeshauptstadt Wien in Gold 1985, Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst der Republik Österreich 1987, Hauptpreis der Deutschen Industrie 1989. Friederike Mayröcker war 1970-71 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. Seit 1973 ist sie Mitglied der Berliner Akademie der Künste.

Paul Méfano wurde 1937 in Bassorah (Irak) geboren und studierte am Pariser Conservatoire bei Dandelot, Messiaen und Milhaud und an der Baseler Musikakademie bei Boulez, Stockhausen und Pousseur. Er war zunächst stark von Boulez beeinflußt, fand dann aber einen eigenen Stil, geprägt von gegeneinander gesetzten Klangblöcken, denen

lyrische und dramatische Wirkungen abgewonnen werden, wie in *La cérémonie*, und elektroakustische Mittel, z.B. in *La messe des voleurs*.
Paul Méfano war 1968-69 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Costin Miereanu wurde 1943 in Bukarest geboren. Seit 1977 ist er französischer Staatsbürger. Seine Ausbildung in Bukarest ergänzte er durch Kurse in Darmstadt bei Stockhausen, Ligeti und Karkoschka. 1967 Preis der Fondation Européenne de la Culture, 1974 Prix Enesco der SACEM. Er war Lehrbeauftragter, später Assistent an der Universität Paris VIII (1973-81). Doktorat (du 3ième cycle) in musikalischer Semiotik an der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales 1978. Doktorat (d'Etat des Lettres et Sciences Humaines) an der Universität Paris VIII 1979. Forschungsstipendium des Kulturministeriums 1978-80. Seit 1981 ist er Professeur titulaire der Sorbonne und Künstlerischer Leiter der Editions Salabert. Vorträge in Darmstadt 1982 und 1984.

Miereanus besonderes Interesse gilt dem Verhältnis zwischen der Notation und dem Klangmaterial, den grundlegenden Wandlungen, die im Räumlichen und Zeitlichen der musikalischen Form nach dem Ende des Strukturalismus vorgenommen werden, nach der Überwindung der Aleatorik, des Minimalismus, der Klanginstallationen und der Multi-Media-Veranstaltungen. In den letzten Jahren versucht er die Entwicklung einer musikalischen Form, die durch Erzählungsstrukturen inspiriert wird - einer akzidentellen Form, eine imaginäre Szenerie bildend. Dies geht in die immer komplexeren neuen Werke ein, durchsetzt von Verwerfungen, Fallen, Hinterhalten„Fliegenden Teppichen“ und unvorhersehbar sich entfaltenden Labyrinthen. Jegliche Musik wird musikalische Dramaturgie, jegliche Komposition wird zu poly-künstlerischer Bühnenmalerei.

Darius Milhaud (1892 Aix-en-Provence - 1976 Genf) studierte am Pariser Conservatoire bei Paul Dukas, Charles-Marie Widor und Vincent d'Indy. Seit 1916 war er im diplomatischen Dienst in Rio de Janeiro. Nach seiner Rückkehr nach Europa schloß er sich der Gruppe der *Six* an. 1940 emigrierte er in die USA, wo er am Mills College, Oakland (Calif.) unterrichtete. 1947-62 lehrte er abwechselnd auch am Pariser Conservatoire. Seine Werke zeigen eine ausgeprägte rhythmische Differenzierung des polytonalen Satzes. Zu seinen zahlreichen Werken für die unterschiedlichsten Besetzungen, zu den bekanntesten zählen *Le pauvre matelot* (1927) nach Cocteau und *Le Bœuf-sur-le-toît* (1920) nach Cocteau.

Sahlan Momo, 1944 in Italien geboren, hat sich mit Forschungen zur Tiefenpsychologie, zum Einsatz von Computern in der Kunst, zum Entwicklungsprozeß der Symbole beschäftigt, um über den schöpferischen Prozeß und den symbolischen Bildraum arbeiten zu können. Diese Forschungen sind eingebettet in ein weiteres Forschungsfeld - das Zeichen, die Malerei, die Skulpturoberfläche, das filmische Bild, Choreographie und Bühnenbild; mit Arbeiten zur Farbe als Strukturelement des Bildes, des negativen Raumes und der Bewegung.
Zu seinen theoretischen Schriften zählen *Arte come pretesto*, *Appunti operativi*, *De Marginis Sophia*, *Arte, sessualità e mistica*.

Wolfgang Motz wurde 1952 in Mannheim geboren. Er studierte Komposition in Freiburg i.Br. bei Klaus Huber und Brian Ferneyhough. Als DAAD-Stipendiat bei Luigi Nono in Venedig. Studium der Computermusik bei Alvise Vidolin, praktische Übungen im Centro di Sonologia Computazionale Padua. Arbeit im elektronischen Studio Budapest und 1984 am IRCAM. Zeitweise Dirigiertätigkeit. Seit 1989 Professur für Gehörbildung an der Musikhochschule Freiburg i.Br..

Tristan Murail, 1947 geboren, studierte in Paris Wirtschaftswissenschaften, orientalische Sprachen und Musik (bei Jeanne Loriod, Maurice Martenot und Olivier Messiaen). Er ist Mitbegründer von *L'Itinéraire* und beschäftigt sich vor allem mit elektronischen Tasteninstrumenten und Computer-Kompositionssystemen. 1980-82 hielt er Vorträge am IRCAM.

Musica Verticale wurde 1977 durch eine Gruppe von Komponisten gegründet und organisiert seither ein Festival zeitgenössischer Musik in Rom und gibt in ganz Europa Konzerte. Mehr als 300 Werke wurden seither aufgeführt, viele davon uraufgeführt. Musica Verticale arbeitet mit den wichtigsten internationalen Studios für elektroakustische und Computermusik zusammen, organisiert Seminare und Konferenzen und hat die Bücher *I profili del suono* und *Atti del VII Colloquio di Informatica Musicale* herausgegeben.
Seit 1988 wird Musica Verticale von Laura Bianchini und Michelangelo Lupone geleitet.

Luigi Nono wurde 1924 in Venedig geboren. Seit 1941 Theorieunterricht bei Gian Francesco Malipiero, Bruno Maderna und Hermann Scherchen. 1946 Abschluß eines Jurastudiums an der Universität Padua.
Erste Erfolge und Skandale zu Beginn der fünfziger Jahre bei den Kranichsteiner (Darmstädter) Ferienkursen und Donaueschinger Musiktagen. Internationale Anerkennung mit *Epitaph für Garcia Lorca* (1953) und *Il Canto Sospeso* (1955).
Seit 1960 intensive Beschäftigung mit elektroakustischer Klangumwandlung im Mailänder *Studio di Fonologia* des italienischen Rundfunks.
Seit 1953 Parteimitglied der italienischen KP, Bildungsarbeit und Konzerte in Studenten- und Arbeiterkulturkreisen. Die Vermittlung seiner politischen und humanistischen Haltung bildet die Basis seines kompositorischen Schaffens. Nach den anfänglichen Erfolgen der Oper *Intolleranza* 1961 in Venedig und Köln blieb das Werk Luigi Nonos in der Bundesrepublik Deutschland aus dem Konzertleben weitgehend ausgeschlossen.
Er war 1980 bis 1985 künstlerischer Leiter des Experimentalstudios der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF.
Luigi Nono war 1986 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Lesley Olson wurde 1958 in Oak Brook bei Chicago geboren. Sie wurde an der University of Illinois, Urbana, ausgebildet, wo sie heute als Flötenlehrerin tätig ist. Sie studierte klassisches Flötenspiel bei Alexander Murray, John Fonville, Kenton Terry und Charles DeLaney, zeitgenössische Flötentechnik bei Heinz Holliger, Robert Dick und Harvey Sollberger, Komposition bei Herbert Brün, Morgan Powell und Paul Zorn.
Sie war an der Gründung zahlreicher Ensembles für neue Musik beteiligt, sie ist als Solistin und Lehrerin in Workshops tätig.

Bernard Parmegiani war zunächst Tonmeister, ehe er sich 1959 der Groupe de Recherche Musicale anschloß. Seine frühen Werke gehen von einzelnen Instrumentalklängen aus, die elektronisch verarbeitet und zu quasi orchestralem Klangraum ausgeweitet werden. Die Werke der letzten Jahre sind mit musiktheatralischen und synästhetischen Problemen befaßt.

Janusz Pater, 1953 in Danzig geboren, studierte bis 1978 Akkordeon bei Henryk Krzeminski an der Musikhochschule Posen und dann bis 1982 Musiktheorie in Krakau, wo er bereits seit 1978 Akkordeon lehrte. Er ist auch international als Akkordeonsolist in Erscheinung getreten.

Jorge Peixinho wurde 1940 Montijo in Portugal geboren. Nach Studien in Lissabon, Rom (bei Boris Morena und Goffredo Petrassi), Venedig (bei Luigi Nono) folgten Meisterkurse bei Boulez und Stockhausen in Basel. Zwischen 1961 und 1970 nahm er an den

Darmstädter Ferienkursen teil. 1967 und 1968 arbeitete er mit an Stockhausens *Ensemble* und *Musik für ein Haus*. 1970 gründete er die Gruppe für Zeitgenössische Musik Lissabon, mit der er in der ganzen Welt gastiert. Seit 1977 gehört er dem Präsidium der SIMC an. Peixinho wurden zahlreiche Preise zuerkannt, u.a. der Prix Gulbenkian. Gegenwärtig ist er Professor für Komposition am Konservatorium von Lissabon.

Gianfranco Pernaiachi wurde 1951 in Rom geboren. Er arbeitete an Institutionen wie Scarlatti di Napoli, Nuova Consonanza, Angelicum di Milano, Orchestra Haydn di Bolsano, Orchestra RAI di Torino, Piccolo Regio di Torino. Von 1978 bis 1987 unterrichtete er Harmonielehre und Kontrapunkt. Zu seinen Werken zählen *Journal d'hiver* für Violine, Cello und Klavier (1977), *Enccanto* für Orgel (1978), *Aeon* für Kammerorchester, *Nel tempo e nella ragione* für Orchester (1982).

Guglielmo Pernaselci studierte Klavier bei Y. Cavallo und elektronische Komposition bei G. Nottoli. Seit 1986 widmet er sich als Mitglied der Gruppe *Musica ex Machina* zum großen Teil der Interpretation von Computermusik.

Aribert Reimann wurde 1936 in Berlin geboren. Kompositionsstudium bei Boris Blacher 1955-59 an der Hochschule für Musik Berlin. 1958 ein Semester Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien. Zahlreiche Konzertreisen als Pianist (Liedbegleiter) u.a. mit Catherine Gayer, Elisabeth Grümmer, Rita Streich, Dietrich Fischer-Dieskau, Ernst Haefliger, Barry McDaniel. 1974-83 Professur für das zeitgenössische Lied an der Hochschule für Musik Hamburg, seit 1983 an der Hochschule der Künste Berlin. Preise und Auszeichnungen: 1962 Kunstpreis Berlin. 1963 Stipendiat der Villa Massimo Rom. 1965 Robert-Schumann-Preis der Stadt Düsseldorf. 1967 Förderpreis der Stadt Stuttgart. 1970 Kritikerpreis Berlin. 1971 Stipendiat der Cité Internationale des Arts Paris. 1985 Großes Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland. 1985 Ludwig Spohr-Preis der Stadt Braunschweig. 1987 Bach-Preis der Freien und Hansestadt Hamburg. - Jury-Mitglied in verschiedenen Gremien u.a. Composer in Residence (Aspen. Col./USA), I.S.C.M. Festival (Boston). Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste München und der Freien Akademie der Künste Hamburg, Korrespondierendes Mitglied der Akademie der Künste der DDR Berlin.
Er ist Mitglied der Berliner Akademie der Künste seit 1971, stellvertretender Direktor der Abteilung Musik seit 1981.

André Richard, 1944 geboren, hat seine musikalischen Studien erst relativ spät am Konservatorium Genf begonnen (Gesang, Musiktheorie, Komposition). Nach Beendigung des Theoriestudiums folgte an der Musikhochschule Freiburg im Breisgau die weitere kompositorische Ausbildung bei Klaus Huber und Brian Ferneyhough. Richard war langjähriger Koordinator im Institut für Neue Musik in Freiburg. Mit Arturo Tamayo gründete er 1983 den Solistenchor Freiburg und ist dessen künstlerischer Leiter seit 1984. Weite Konzerttätigkeit als Musiker und enger Mitarbeiter von Luigi Nono. Seit 1989 Leiter des Experimentalstudios der Heinrich-Strobel-Stiftung.

Griffith Wheeler Rose wurde 1936 in Los Angeles geboren. 1957-62 Kompositionsstudien bei Boulanger, Fortner, Boulez und Stockhausen. Übersiedlung nach Frankreich. 1978 Uraufführung von *même* bei den Rencontres Internationales de Musique Contemporaine in Metz. 1986 Uraufführung von *Requiem celtique* im Dom von Quimper.

Frederic Rzewski, 1938 in Massachusetts geboren, lebt seit 1958 überwiegend in Europa. Er ist gleichermaßen als Pianist wie als Komponist bekannt. Seine Kompositionslehrer waren u.a. R. Sessions, M. Bobbitt, L. Dallapiccola und E. Carter. 1966 gründete er in Rom mit Alvin Curran und Richard Teitelbaum das Improvisationsensemble *Musica Elettronica*

Viva. Rzewski arbeitete zusammen u.a. mit Boulez, Stockhausen, Cage, Carter, Cardew, Wolff, Reich, Schnebel, Andriessen, Lombardi. Als Pianist hat er viele wichtige Werke der Avantgarde uraufgeführt. Er lehrt derzeit am Konservatorium in Liège.

Oscar Sala wurde 1910 in Greiz/Thüringen geboren. 1929 bis 1935 Kompositionsklasse Hindemith (Musikhochschule Berlin-Charlottenburg); seit 1930 Mitarbeit bei Friedrich Trautwein (Rundfunkversuchsstelle der Musikhochschule). 1932-1936 Studium der Musikwissenschaft (Universität Berlin); seit 1930 Trautoniumsolist.
Eigene Konstruktionen: Rundfunktrautonium 1934/35; Konzerttrautonium 1937/38; Mixturtrautonium (mit eigenen Spezialpatenten)1949-52. Eigenes elektronisches Studio in Berlin seit 1958. Zahlreiche elektronische Kompositionen für Film, Fernsehen, Rundfunk, Schallplatte; darunter: *The Birds* (Alfred Hitchcock) 1962, *Eine Reise zum Mond* (NASA-Bildmaterial) in 7 Sätzen 1975, *Stahl, Thema mit Variationen* (Mannesmann) Grand Prix Rouen 1960, *A Fleur d'Eau* (Seiler-Gnant, Zürich), Goldene Palme Cannes 1963.

Andreas Salm wurde 1957 geboren. Er studierte Klarinette in Hannover. Seit 1981 arbeite er freiberuflich am Komponist und Kammermusiker. Seit 5 Jahren Komponist und Interpret von Bühnenmusiken für das Westfälische Landestheater Detmold. Er ist Gründungsmitglied des *Ensemble Prisma Musica*. Seit 1985 Lehrtätigkeit an der Universität Bremen.

Salzburger Gitarrenduo:
Klaus Jäckle wurde 1963 geboren. Er studierte Gitarre bei Boris Bagger (Baden-Baden), Wilhelm Bruck (Karlsruhe) und Eckard Lind (Salzburg).
Wolfgang Seierl wurde 1955 geboren. Er studierte Gitarre bei Luise Walker (Wien) und Komposition bei Helmut Eder (Salzburg).

Leonard Salzedo wurde 1921 in London geboren und zeigte bereits in jungen Jahren sein musikalisches Talent. Er studierte am Royal College of Music in London, wo er verschiedene erste Preise für seine Kompositionen und sein Violinspiel erhielt. Seit seinem op. 1, einem Streichquartett, hat er für viele unterschiedliche Besetzungen geschrieben. Am bekanntesten sind sein Ballett *The Witch Boy* und das *Divertimento* für Bläser.

Gunter Schneider studierte Gitarre und Musikwissenschaft in Innsbruck. Er ist Mitglied des *Österreichischen Ensembles für Neue Musik*, Mitglied von Werner Pirchners *GAMSB' ART ORCHESTRA* und des Experimentalquartettes *Call Boys Inc.* Er unterrichtet an der Musikhochschule Wien und bei den Kärtner Meisterkursen für aktuelle Musik.

Friedrich Schenker wurde 1942 in Zeulenroda geboren. Seine Kompositionslehrer waren Günther Kochan (1961-66), Fritz Geissler (1966-68) und Paul Dessau (1973-75). Zusammen mit Burkhard Glaetzner gründete er die *Gruppe Neue Musik Hanns Eisler*. Unter seinen Werken sind S*ymphonie in Memoriam Martin Luther King* (1971), *solo-duo-trio* (1975), *Büchner* (1979), *Michelangelo-Symphonie* (1985).

Giacinto Scelsi (eigentlich: **Conte Giacinto Scelsi di Valva**), geboren 1905, gestorben 1988 in Rom. Scelsis Biographie und Musik sind von einer undurchdringlich erscheinenden Aura des Geheimnisvollen, Mysteriösen oder schlechthin Unerklärlichen umgeben. Man kennt von Scelsi, der sich nicht photographieren ließ, nur Bruchstücke seines geistigen und persönlichen Hintergrundes: Daß er adliger Herkunft ist, daß er als junger Mann viele Reisen nach Asien unternahm und stark von fernöstlicher Religion und Philosophie geprägt wurde. Dem Umstand, daß sein Haus sich genau im Zentrum des antiken Roms befand, maß er größte symbolische Bedeutung zu. Fast alle vor 1948 entstandenen Werke hat Scelsi später nicht mehr gelten lassen; genaue Entstehungszeiten sind bei vielen Kompositionen nicht feststellbar. Das bislang eruierte bzw. veröffentlichte Œuvre umfaßt

15 Orchesterkompositionen, etwa ebenso viele Werke für Klavier, zahlreiche Lieder, Chor- und Bläsermusik sowie über 40 Kammermusikwerke bzw. Stücke für einzelne Streichinstrumente; darunter befinden sich vier Streichquartette. Sein veröffentlichtes literarisches Werk umfaßt drei Gedichtbände, eine Erzählung und mehrere ästhetische Schriften. Scelsis Stil- und Kompositionshaltung, die sich metaphorisch durch Attribute wie „hermetisch", „esoterisch" und „solipsistisch" fassen ließe und oftmals primär von außermusikalischen Vorgaben bestimmt wird, weicht traditionellen musikalischen Raum- und Zeitgestaltungen strikt aus: Die konsequente Verwendung von Mikro-Intervallen ist dafür symptomatisch zu nennen.

Francesca Romana Sestili studierte an der Accademia Nazionale di Danza, bei Jean Cebron in Essen und begann Ende der 70er Jahre die Zusammenarbeit mit experimentellen Tanz- und Theatergruppen wie dem *Teatro Altro*. Von 1984 bis 1987 gehörte sie zur *Everyday Company*. In diesen Jahren entwickelte sie ihr Interesse für eigene Choreographien, es entstanden *Giobbe*, *Le donne di Troia* 1985, *Stango* 1986 und *Per caso un tango* 1987. Sie lehrte an der Accademia Nazionale di Danza und arbeitet mit dem Centro Sperimentale del Teatro zusammen.

Tomasz Sikorski (1939-1988) studierte Komposition bei Kazimierz Sikorski und Klavier bei Zbigniew Drzewiecki an der Warschauer Musikhochschule. 1965 setzte er seine Studien in Paris fort, 1975-76 arbeitete er am Columbia-Princeton Electronic Music Center in New York. Unter seinen Werken sind *Echoes II* 1963, *Holzwege* 1972, *Diario 87* 1987.

Milan Slavicky, geboren 1947 in Prag. 1965-70 Studium der Musikwissenschaft an der Karlsuniversität in Prag; 1972 Promotion; 1968-1973 Kompositionsstudium an der Janacek-Akademie der musischen Künste in Brno; 1970-1972 postgraduales Studium der Musiktheorie an der Akademie der musischen Künste in Prag; 1973-1981 leitender Regisseur für ernste Musik im Verlag Supraphon, nachher Dramaturg für elektroakustische Musik im Tschechoslowakischen Rundfunk Prag; seit 1982 freischaffend in Prag.

Der **Solistenchor Freiburg** wurde 1983 gegründet. Der Chor geht auf eine Anregung von Arturo Tamayo und André Richard anläßlich der Aufführung eines Zyklus' mit Werken von Luigi Nono zurück. Der Chor setzt sich aus jungen Sängern zusammen, die mit der Ästhetik Nonos korrespondieren. Der Chor hat bei allen größeren Nono-Aufführungen mitgewirkt.

Karlheinz Stockhausen wurde 1928 in Burg Mödrath geboren. Ab 1947 studierte er an der Kölner Musikhochschule Klavier bei Hans Otto Schmidt-Neuhaus, Formenlehre bei Hermann Schroeder und Komposition bei Frank Martin. 1952 setzte er seine Studien bei Olivier Messiaen in Paris fort. Danach arbeitete er im Elektronischen Studio des Westdeutschen Rundfunks. Von 1953 bis 1956 studierte Stockhausen Phonetik und Kommunikationstheorie bei Werner Meyer-Eppler an der Universität Bonn. 1957 gab Stockhausen erstmals einen Kompositionskurs bei den Darmstädter Ferienkursen.
Seit der Komposition von *Kreuzspiel* (1951) war Stockhausen die im Grunde unumstrittene Leitfigur seiner Generation. Daneben erwies er sich auch als prägend für ein gänzlich neues Sprechen über Musik; seine Werke und Aufsätze bestimmten oftmals den weiteren Verlauf der Diskussion. Auch wenn diese unumstrittene Vorrangstellung sich seit den siebziger Jahren mehr und mehr relativiert hat, ist Stockhausen heute doch beinahe zum Denkmal seiner selbst geworden, was oftmals den Blick auf die eigentlich kompositorische Leistung getrübt hat.

Lepo Sumera, geboren 1950 in Tallinn. 1973 schloß er sein Kompositionsstudium am Konservatorium Tallinn bei Heino Eller und Heino Jürisalu ab. Konsultant im

Komponistenverband der Estnischen SSR von 1976 bis 1986. Seither Kompositionslehrer am Konservatorium Tallinn.

Farah Syed, geboren 1963 in Hyderabad, Pakistan. Kostüm- und Bühnenbildstudien in München und Salzburg. Seit 1987 zusammen mit Martin Daske *Folianten*. Sie arbeitet mit verschiedenen freien Theatergruppen in Berlin (Bühnenbild und Kostüme).

Ryszard Szeremeta, 1952 in Krakau geboren, wurde an der Musikhochschule in Krakau (Komposition bei Lucjan Kaszycki, Dirigieren bei Jerzy Katlewicz) ausgebildet. 1974-76 studierte er elektronische Musik bei Józef Patkowski. 1982 setzte er seine Kompositionsstudien bei Alfred Niemann in London fort. Seit 1985 leitet er das Experimentalstudio des Polnischen Rundfunks in Warschau. Zu seinen Werken gehören u.a. *Advocatus diaboli* 1980-1981, *5 Cards in a Game* 1984, *Agent Orange* 1986, *Constellation* 1988.

Josef Tal wurde 1910 in Pinne bei Posen geboren und wuchs in Berlin auf. Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik Berlin, Schüler von Heinz Thiessen und Max Trapp. Als rassisch Verfolgter 1934 Emigration nach Palästina/Israel. 1937 Lehrer am Israel Conservatory (Academy of Music in Jerusalem) für Klavier und Komposition, dessen Direktor von 1948-53. 1940-47 Präsident der Internationalen Society for Contemporary Music Jerusalem. Seit 1950 Dozent an der Hebrew University Jerusalem. Seit 1961 Mitglied des Musiklehrerseminars Oranim Haifa, sowie Direktor des Israel Centre for Electronic Music. Ab 1966 Leiter des Departments of Musicology an der Hebrew University Jerusalem. 1965-69 Mitglied der Israel Broadcasting Authority und Leiter des Radio Music Commitee.
Seit 1976 Uraufführungen zahlreicher Werke in Deutschland und den USA. Josef Tal lebt in Jerusalem. Seit 1969 ist er Mitglied der Berliner Akademie der Künste.

Antoine Tisné stammt aus Lourdes, wo er 1932 geboren wurde. Er war Schüler von Darius Milhaud und Jean Rivier am Pariser Conservatoire und erhielt 1962 den Premier Second Grand Prix de Rome. Neben Symphonien, Konzerten und Kammermusik wie *A une ombre* (1963), *Disparates* (1965) schrieb er auch für Ondes Martenot.

Sissel Tolaas wurde 1959 Norwegen geboren. Ausbildung an den Kunstakademien Bergen, Oslo, Poznan und Warschau. Sie unternahm Studienreisen durch Ost-Europa, Asien und Südamerika. Seit 1986 lebt und arbeitet Sissel Tolaas in Berlin.

Ugly Culture wurde 1987 gegründet und hatte im selben Jahr seinen ersten Auftritt im Rahmen der „documenta 8“ in Kassel, im folgenden Jahr seine ersten Rundfunkaufnahmen (für den Hessischen Rundfunk). Es folgten Konzerte in Deutschland und den angrenzenden Ländern sowie Auftritte auf Festivals; Ende 1989 eine Tournee durch Skandinavien und Norddeutschland mit Konzerten sowie Aufnahmen für den Schwedischen Rundfunk.

Christoph Clöser, geboren 1957; 1965 bis 1974 klassischer Klavierunterricht, seit 1978 Saxophon. Nach dem Abitur 1977 Studium der Musikwissenschaft und Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften. Ab 1980 Studium an der Musikhochschule Köln, Hauptfach Saxophon, sowie Klavier, Arrangement und Komposition. 1986 künstlerische Reifeprüfung. Seit 1985 Arbeit als freischaffender Musiker. Mitglied in verschiedenen Formationen mit Schwerpunkt Jazz/Neue Musik. Tourneen und Rundfunk/Fernsehproduktionen u.a. mit *ensemble 440*, Gunter Hampel, Orchester des Zirkus Roncalli; darüber hinaus Studiomusiker. Seit 1986 Zusammenarbeit mit Popmusikern: *The Cast*, *DIEWEISSENMÄNNER*.

Andreas Reisner, geboren 1960, seit 1968 klassischer Klavierunterricht, seit 1974 klassische Gitarre, seit 1976 E-Gitarre und E-Baß. Nach dem Abitur Studium der Musikwissenschaft und Mathematik an der Universität Köln. 1982 bis 1986 Musikstudium mit Hauptfach Gitarre und Tonsatz (Schwerpunkt Jazzharmonielehre, Arrangement/Komposition). Seit 1984 Dozent für Gitarre an privaten Musikschulen; Entwicklung eines Lehrplans für elektrische Gitarre. Konzerte und Produktionen im Bereich der Neuen Musik (u.a. mit dem Orchester der Beethovenhalle Bonn) und der Rock- und Popmusik (*Schroeder Roadshow*, *Zeltinger Band*, *Next Big Error*, u.a.). Mit *Next Big Error* Schallplattenveröffentlichungen, Radio- und Fernsehauftritte, Soundtrack zum Kinofilm *Zabou*.

Martin Ingenhütt, geboren 1956 in Köln, Abitur, Studium der Phonetik und Musikwissenschaften, 1978 bis 1984 Studium an der Musikhochschule Köln: Hauptfach Kontrabaß (bei Paul Breuer), Schlagzeug, Musiktheorie, Kammermusik (Amadeus-Quartett), Musiksoziologie, Medienästhetik (Johannes Fritsch). 1980 bis 1982 Assistent des Seminars für Neue Musik der Musikhochschule Köln; 1978 bis 1988 mehrfach Stipendiat der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik. Tourneen, Rundfunk- und Schallplattenproduktionen als Mitglied in Ensembles für Barockmusik, Improvisation, Neue Musik, darunter *ensemble 440*, *Ensemble Köln*, *Heidelberger Kammerorchester*, *SEM-Ensemble*. Seit 1986 auch Pop-Musik: *DIEWEISSENMÄNNER*. Auftritte mit Objekten der bildenden Künstlerin Monika von Wedel als Klangerzeugern.
Veröffentlichungen: *Zum Flageolett auf dem Kontrabaß* (Neuland Bd 3), *B. A. Zimmermann: Sonate für Cello-solo* (Feedback-Papers 31, S. 32).

Peteris Vasks, geboren 1946 in Aizpute (Litauische SSR). Zunächst Kontrabaßstudium am Konservatorium Vilnius. Anschließend bis 1978 Kompositionsstudium bei V. Utkin am Lettischen Konservatorium in Riga. Vasks war von 1963 bis 1974 Mitglied verschiedener Symphonie- und Kammerorchester und lebt heute als freier Komponist in Riga.

Anatol Vieru hat für alle Arten von Ensembles geschrieben, von kleinen Instrumental- und Vokalgruppen bis hin zu sechs Symphonien, zehn Konzerten und den Opern *Jonas* und *Le banquet des gueux*. Von 1959 bis 1986 war er Kompositionsprofessor am Konservatorium Bukarest. Er erhielt unter anderem den Prix Koussevitzky (1968). 1973 war Anatol Vieru Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

Carl Vine, 1954 in Perth im westlichen Australien geboren, begann seine Kompositionsausbildung bei Brian Barrett und John Dean. Eine seiner frühesten Kompositionen, *An Unwritten Divertimento*, erhielt 1969 den ersten Preis in der Young Composers' Competition der Australian Society for Music Education. An der Universität studierte er zunächst Physik, dann Musik. Seine Kompositionslehrer waren John Exton und Barry Coningham. Seit 1975 lebt er als freischaffender Komponist, Pianist und Dirigent. Sein Hauptinteresse gilt der Ballett-, Bühnen- und Filmmusik. Er arbeitete mit verschiedenen Kompanien in Australien und England zusammen. 1978 war er Hauskomponist der Sydney Dance Company, 1979 des London Contemporary Dance Theatre. Seine Musik zu *Poppy* wurde 1981 auch in London und New York erfolgreich aufgeführt. Das Ensemble für zeitgenössische Musik *Flederman* ist von ihm mitbegründet worden. 1980 bis 1983 lehrte Vine am Queensland Conservatorium of Music Komposition elektronischer Musik.

Claude Vivier (1948-1983), studierte u.a. bei Karlheinz Stockhausen in Köln und bei Gottfried Michael Koenig in Utrecht. 1977 gelang es ihm, einen lange geplanten Studienaufenthalt in Asien zu verwirklichen. Diese Reise markiert einen wichtigen Einschnitt in seinem Schaffen, da es ihm unter dem Eindruck der dortigen Musikkulturen

gelang, den europäisch-amerikanischen Stil in seinen Werken zurückzudrängen und zu einer persönlicheren Sprache zu finden.

Caspar Johannes Walter, 1964 in Frankfurt geboren, ist Kompositionsstudent an der Musikhochschule Köln. Er baute Instrumente in selbst entwickelten Tonsystemen und leitete 1984 einen Workshop über Mikrointervalle und Klangobjekte bei den Darmstädter Ferienkursen. 1985 Mitbegründer des Thürmchen Verlages.

Martin Wesley-Smith wurde 1945 in Adelaide geboren. Er studierte Komposition an den Universitäten Adelaide und York (Großbritannien). Er unterrichtet Komposition und elektronische Musik am New South Wales State Conservatorium of Music in Sydney. Er hat dort ein umfangreiches Studio eingerichtet. Als Experte für das *Fairlight*-Musiksystem hat er im Auftrag der australischen Regierung 1986 ein derartiges System an die Volksrepublik China geliefert und in Peking das erste chinesische Computermusikstudio eingerichtet. 1987 errang er die *Don Banks Composer Fellowship* der australischen Regierung. Verschiedene seiner Werke sind auch im internationalen Rahmen aufgeführt worden: *For Marimba & Tape* beim Rostrum of Composers 1983 in Paris und bei den Weltmusiktagen der ISCM in Toronto 1984; *Kdadalak (For the Children of Timor)* bei den Weltmusiktagen der ISCM 1982 in Brüssel; *Snark-Hunting* bei den Welttagen der ISCM 1985 in den Niederlanden.
Einige seiner Arbeiten zeigen politisches Engagement, wie zum Beispiel *Kdadalak (For the Children of Timor*) und *VENCEREMOS!*, beide für Tonband und Transparente.
Seine audiovisuelle Performancegruppe WATT, bestreitet eine Konzertreihe in Sydney und ist in vielen Ländern aufgetreten. Er ist der musikalische Leiter der Gruppe *TREE*.

Gillian Whitehead stammt aus Neuseeland, wo sie 1941 geboren wurde. Ihre Ausbildung erhielt sie an den Universitäten von Auckland, Victoria und Sydney. 1966 gehörte sie zu Peter Maxwell Davies' Kompositionsklasse am Elder Conservatorium of Music. Bis 1981 lebte sie in Europa, vornehmlich in London, von Kompositionsaufträgen und Gelegenheitsarbeiten für Verlage. Sie erhielt Stipendien des New Zealand Arts Council und des Vaughan Williams Trust. 1978 war sie der erste Composer in Residence for Northern Arts an der Universität von Newcastle. Seit 1981 lehrt sie am New South Wales Conservatorium of Music. In ihrem Werk nehmen Kompositionen für das Musiktheater einen wichtigen Platz ein, so z. b. *Hotspur*, *Eleanor of Aquitaine* (1988), *The Pirate Moon* (1986) und *Tristan and Iseult* (1976).

Thomas Wiedermann wurde 1953 in Berlin geboren. Er absolvierte ein Orchestermusik-Studium an der HdK-Berlin. Seit seinem Studienabschluß arbeitet er als freischaffender Musiker in den Bereichen "improvisierte Musik" und "alte Musik". Konzerte, Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen u.a. mit Friedemann Graef, John Tchicai, Harry Miller, Fred van Hove, Ulrich Gumpert, Conny und Johannes Bauer, Kenny Wheeler.

Christian Wolff wurde 1934 in Nizza geboren und kam 1941 in die Vereinigten Staaten. Er studierte klassische Philologie an der Harvard University und Musik bei John Cage, und wurde als einer der experimentellen Komponisten aus dem Cage-Umkreis bekannt. 1963 promovierte er in Harvard im Fach Vergleichende Literaturwissenschaft. Er lehrt klassische Philologie und Musik am Dartmouth-College.
Christian Wolff war 1974 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Iannis Xenakis wurde am 1. Mai 1922 in Brăila (Rumänien) als Sohn griechischer Eltern geboren. Nach der Übersiedlung zur griechischen Insel Spetsai im Jahr 1933 begann Xenakis 1940 ein siebenjähriges Ingenieurstudium in Athen. Beteiligt am griechischen Widerstand, wurde er 1945 schwer verwundet und anschließend inhaftiert. 1947 ging Xenakis nach Paris, wo er Assistent von Le Corbusier wurde (bis 1959) und mit Arthur

Honegger, Darius Milhaud und Pierre Schaeffer zusammenkam; von 1950-52 studierte er bei Olivier Messiaen. Während der 50er Jahre kam es zu ersten Aufführungen seiner Werke, u.a. durch Hermann Scherchen und Hans Rosbaud, doch blieb Xenakis vorrangig als Architekt tätig; 1958 wurde auf der Brüsseler Weltausstellung ein Pavillon nach Berechnungen und Entwürfen für sein 1954/55 entstandenes Orchesterstück *Metastaseis* gebaut. Erst ab 1960 konnte sich Xenakis vornehmlich dem Komponieren widmen; er schuf sich eine institutionelle Basis für seine Arbeiten durch die Gründung der *Equipe de mathématique et d'automatique musicales* an der Sorbonne (1966) und des Zentrums für mathematische und automatische Musik an der Bloomington-Universität in Indiana (1967). Seit dieser Zeit ist Xenakis der Hauptvertreter eines streng konstruktiven Ansatzes, der einerseits durch eine stark mathematische oder „operationelle" Komponente bestimmt wird, andererseits auf naturphilosophische - vor allem eleatische und pythagoreische - Denktraditionen zurückgreift. Von der seriellen Musik wie überhaupt von der europäischen Avantgarde ist Xenakis eher indirekt bzw. sehr bedingt beeinflußt; vielleicht ist allenfalls in Edgar Varèse ein verwandter Typus zu sehen. Werke für Ensemble (Auswahl): *Achorripsis* (1956/57), *Atrees* (1960), *St/10* (1962), *Eonta* (1963), *Hiketides* (1964), *Akrata* (1964/65), *Phlegra* (1975), *N'shima* (1975), *Epei* (1976), *Akanthos* (1977), *Palimpsest* (1979), *Khal Perr* (1983), *Thallein* (1984), *Al'Ile de Gorée* (1986), *Akea* (1986).
1977 Beethoven-Preis Bonn. Mitglied der Académie des Beaux-Arts Paris.
Iannis Xenakis war 1963/64 Gast des Berliner Künstlerprogrammes der Ford-Stiftung. Seit 1983 ist er Mitglied der Berliner Akademie der Künste.

Mia Zabelka wurde 1963 in Wien geboren und studierte Violine, Elektronische Musik und Komposition bei Kurt Schwertsik und Roman Haubenstock-Ramati an der Wiener Musikhochschule. Wichtige Einflüsse erhielt sie in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Hespos und Vinko Globokar. Seit 1985 ist Mia Zabelka an der Entwicklung neuer Improvisationstechniken auf der Violine interessiert. Sie spielt und arbeitet mit Fred Frith, Phil Minton, dem Ensemble *Nachtluft*, Malcolm Goldstein, Fernando Grillo, David Moss u.v.a.. Seit 1986 gibt Mia Zabelka zahlreiche Solo-Konzerte und entwickelte gemeinsam mit Giselher Smekal ihre erste Musikperformance *SOMATEME - Körperklänge*. Eine weitere multimediale Performance mit dem Titel *Bewegt - Erstarrt* folgte 1988. Mia Zabelka erhielt Aufträge durch den Steirischen Herbst, die Ars Electronica, die Wiener Festwochen, die Bonner Tage für Neue Musik, die Frankfurt Feste und wurde mit einigen wichtigen Musikpreisen und Anerkennungen ausgezeichnet.
1989 war Mia Zabelka Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

Helmut Zapf wurde 1956 in Rauschengesees (Thüringen) geboren. 1974-79 Studium im Fach Kirchenmusik in Eisenach und Halle, danach von 1980-82 Kantor in Eisenberg. 1982-86 (mit Unterbrechung durch den Armeedienst) Studium als Meisterschüler bei Georg Katzer an der Akademie der Künste der DDR. Seither freiberuflich tätig. Er lebt in Zepernick (bei Berlin). 1986 Felix-Mendelssohn-Stipendium des Ministeriums für Kultur der DDR. 1986 Valentino-Bucchi-Preis (Rom). 1987 Hanns-Eisler-Preis des Radio DDR. 1989 Hans-Stiebler-Preis (Halle).

Anna Zawadzka, geboren in Krakau, absolvierte an der dortigen Musikakademie die Klasse für Musiktheorie, welches Fach sie nach Beendigung ihres Kompositionsstudiums bei Krystina Moszumanska-Nazar dort selbst unterrichtet. Zu ihren wichtigeren Werken gehören *Magma* (1978) für Streichorchester, *Esoterikos* (1984) für Sopran und Oboenquartett, *Thema* (1983) für Klavier und Streichorchester.

Barbara Zawadzka, geboren in Warschau, studierte an der Krakauer Musikakademie Musikerziehung und Komposition (bei Krzysztof Penderecki). Als Stipendiat der französischen Regierung absolvierte sie 1984 ein Praktikum bei INA-GRM im Bereich Komposition für elektronische Musik bei P. Mion und J. Lejeune. In den Jahren 1983 bis

1985 studierte sie Musiktheorie, -analyse und -komposition in Paris bei Guy Reibel und am Experimentalstudio in Gennevilliers bei J. Schwarz. Sie komponiert auch für Theater und Fernsehen.

Der 1935 in Wien geborene Komponist, Autor, Pianist, Interpret und Regisseur **Otto M. Zykan** *kommt aus der Musiktheaterszene der Pionierzeit. Seine 1966 aufgeführte Oper „Singers Nähmaschine ist die beste" und vor allem seine „Inscenen" zeigen eine Konsequenz der strukturellen Verknüpfung von musikalischen, sprachlichen und gestischen Elementen, die zu dieser Zeit von kaum einem anderen Vertreter dieser Kunstgattung erreicht wurde. Zykan hat als geborener Satiriker immer die theatralische Wirkung im Auge. Er bringt musikalisches Denken optisch gestaltet verpackt auf die Bühne und entkleidet es damit aller eindimensionalen Verklärung. So wird jedes seiner Stücke auch ein Zerrspiegel der Wirklichkeit politischer Realitäten elitären Kunstanspruchs oder schlicht tatsächlicher menschlicher Verhaltensweisen. Seine Weigerung, seine Werke verlegen zu lassen, verhinderte zwar den Aufstieg zu internationaler Bekanntheit, garantiert ihm aber authentische Aufführungen, die, nicht zuletzt aufgrund seiner spezifischen Sprachtechnik, sowieso nur mit und durch ihn aufführbar sind.*
Hartmut Krones, aus *Melos* 1989, Heft 2

1989 ist Otto M. Zykan Gast Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.