



INVENTIONEN 91 MUSIK IM FEBRUAR

# **INVENTIONEN '91**

**Musik im Februar**

**Akademie der Künste Berlin  
Berliner Künstlerprogramm des DAAD  
Technische Universität Berlin**

In Zusammenarbeit mit:

Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF  
Institut Culturel Français de Berlin

Mit Unterstützung durch:

Senatsverwaltung für kulturelle Angelegenheiten  
Hebbel- Theater

## **Veranstaltungsorte •**

Akademie der Künste, Hanseatenweg 10, 1000 Berlin 21  
Centre Culturel Français, Unter den Linden 37, 0-1080 Berlin  
daadgalerie, Kurfürstenstr. 58, 1000 Berlin 30  
gelbe Musik, Schaperstraße 11, 1000 Berlin 15  
Hebbel-Theater, Stresemanstraße 29, 1000 Berlin 61  
Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche, Händelallee 20-22, 1000 Berlin 21  
Kammermusiksaal der Philharmonie, Matthäikirchstr. 1, 1000 Berlin 30  
Kino Babylon, Rosa-Luxemburg-Straße, 0-1020 Berlin

## **Programmgestaltung**

### **AKADEMIE DER KÜNSTE**

Frank Michael Beyer Christian Kneisel

### **BERLINER KÜNSTLERPROGRAMM DES DAAD**

Ingrid Beirer (Gesamtorganisation)

Rene Block

Joachim Sartorius

### **TECHNISCHE UNIVERSITÄT BERLIN**

Folkmar Hein

## **Programmheft**

Bert Beelke, Frank Gertich

Umschlag: Ott + Stein

Druck: saladruck

© bei den Autoren

© für die Notenbeispiele auf den Seiten 39-40 und 147-148:

Musikverlag Ricordi.

Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Musikverlages Ricordi.

Redaktionsschluss: 4.1.1991 - Programmänderungen vorbehalten

# Inhaltsverzeichnis

(Die Seitenangaben sind an diese neue Version Januar 2012 angepasst!)

Seite

## Aufsätze

Hans Peter Haller Wir sollten studieren den Klang - suchen - probieren .....	3
Elena Ungeheuer Zur Linca Nano in der Geschichte der elektronischen Musik .....	12
Claudio Abbado Mein stiller Freund .....	27
Klaus Kropfinger Luigi Nono - Wege, nicht Werke .....	30

## Ausstellungen

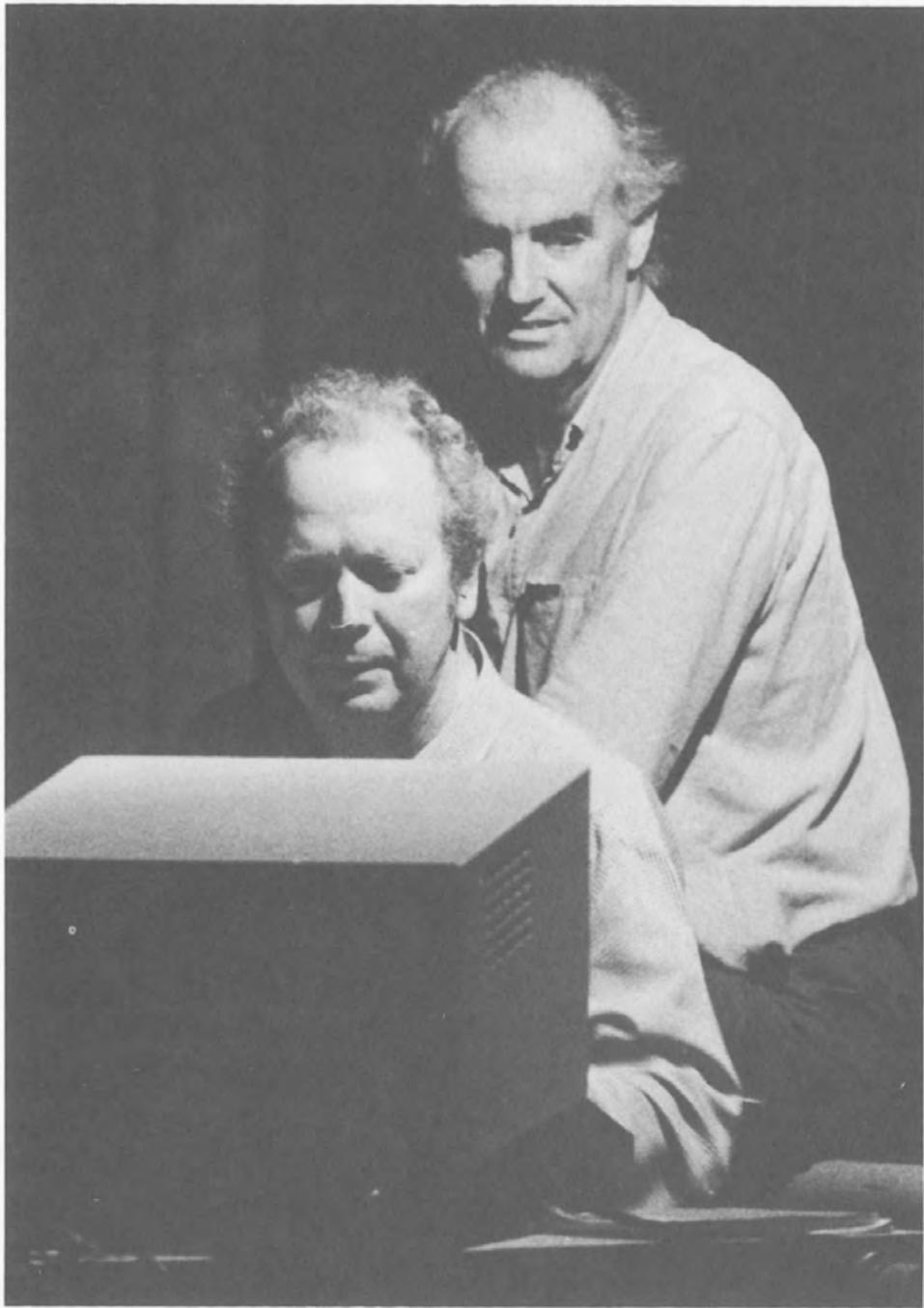
Luigi Nono Skizzen und Partituren (2.2.-3.3.1991).....	48
Alvin Lucier: Klangskulpturen (2.2.-3.3.1991).....	49

## Programmübersicht

2.2. Luigi Nono-Symposion .....	56
3.2. Alvin Lucier, Margaret Leng Tan: Lucier .....	58
Margaret Leng Tan Cage .....	67
4.2. Elektronisches Studio des Konservatoriums der Musik-Akademie Basel: Almada, Clay, Järmann, Globokar, Heiniger, Holliger, Kessler, Kristinsson .....	70
5.2. Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF: Luigi Nono.....	73

6.2. Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF: Luigi Nono .....	88
9.2. Ensemble Modern: Goebbels, Nono, Obst, Ungvary .....	106
10.2. ars nova ensemble: Luigi Nono.....	115
Elektronisches Studio der Technischen Universität Berlin: Katzer, Kubo, Mandolini, Minard.....	123
11.2. Les Percussions de Strasbourg: Alsina, Mache, Staude, Xenakis .....	127
12.2. Ensemble Modern Castiglioni, Dallapiccola, Donatoni, Scelsi .....	131
13.2. Arnold Dreyblatt Who's Who in Central & East Europe 1933 .....	134
<b>Biographien</b> .....	148

# Aufsätze



Luigi Nono und Hans Peter Haller

## HANS PETER HALLER

### Wir sollten studieren den Klang - suchen - probieren

Erinnerungen an gemeinsame Studio- und Konzerttätigkeit mit Luigi Nono

Luigi Nono wird der große (geistige) Wanderer genannt, bekräftigt durch die von ihm immer wieder zitierte Inschrift an der Klostermauer in Toledo:

caminantes  
no hay caminos  
hay que caminar

wandern  
es gibt keinen Weg  
man muss gehen

Diese Worte haben ihn in den letzten Jahren sehr beschäftigt; zwei bedeutende Werke sind entstanden:

*Caminantes...Ayacucho* (München)

*No hay caminos, hay que caminar* (Tokio)

Es wäre falsch zu glauben, Nonos Denken hätte sich seit jenem Spanienaufenthalt geändert. Luigi Nono hat selbst in einer Information über sein Werk *Caminantes...* das Wort *caminar* mit *suchen* übersetzt. Suchen - probieren - studieren — wer mit Nono über Jahre hindurch zusammengearbeitet hat, weiß, dass der Mensch Nono in dieser Inschrift sein eigenes Spiegelbild gefunden hat: unstetig, emotionell, suchend, versuchend, besser, anders.

HIER ETWAS WIE  
SOLLTE VERSUCHEN ZU  
SEIN.  
NOCH BESSER  
UND ANDERS

Nono nannte die Kreuzung von arabischer, jüdischer und christlicher Kultur

*La confusione* = das Zusammen-gießen von verschiedenartigem, auch gegensätzlichem Denken - Geist - Seele.

Dieses Zusammenfügen von unterschiedlichen Kulturen, von Geist und Seele, war für ihn nicht abstraktes Denken, er verwirklichte es bis hinein in seine praktische Arbeit. So hat Nono z.B. das Instrument und den Musiker, eine Stimme und die Person des Sängers als eine Einheit betrachtet; in seiner Vorstellung existierte nicht nur ein akustischer Klang, sondern dieser in Verbindung mit der Persönlichkeit des Interpreten:

*wir müssen lernen und studieren*

Dieser Gedanke leitete ihn nicht nur im stillen Kämmerlein, mehr noch bei der Arbeit mit Interpreten, mit Technikern im Studio. Ein *Zusammenfügen* von Menschen mit unterschiedlichen Interessen - ein Studieren, das nicht auf den Spezialisten hin ausgerichtet war, sondern aus dieser Unterschiedlichkeit heraus zu vielschichtigen, in sich geschlossenen Ergebnissen führte.

Interpreten - Techniker, Instrumente - elektronische Geräte, Computer, Intellekt und menschliches Fühlen sind bei Luigi Nono verschmolzen (*Confusione*), was mich persönlich immer wieder bei unserer gemeinsamen Studioarbeit beeindruckte. So wird auch verständlich, wenn Nono in einigen Partituren nicht Instrumental- und Stimmlagenangaben machte, sondern dafür die Vornamen der Musiker, der Sprecher einsetzte (vgl. Abbildung auf S.39).

Luigi Nono hat von Beginn an alle von ihm ausgewählten Mittel wie z.B. Instrumente, Stimmen und auch die elektronische Klangumformung studiert und in seinen kompositorischen Arbeitsprozess integriert. Kein nachträgliches Aufsetzen von Klangeffekten, sondern konsequentes Erarbeiten, Erhören neuer Klanggestalten.

*hay que caminar - - - man muss suchen (gehen)*

Jahre vor seinem Toledo-Besuch hat Luigi Nono 1980 auf seiner *Suche* nach neuen Klängen das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung kennengelernt und dort bis 1989 neue Klangräume, neue Zeiträume ausgetastet, erhört. Es waren Jahre des gegenseitigen Lernens, Streitens und Verstehens. Und wenn vor wenigen Wochen in einer deutschen Tageszeitung zu lesen war, ich sei der Ziehvater von Nonos neuer Klangästhetik, so möchte ich darauf antworten: Nono wurde für mich zum Ziehvater meines eigenen musikalischen Denkens, eine Denkweise, die sich trotz vieler Teilbereiche auf das Ganze ausrichtet.

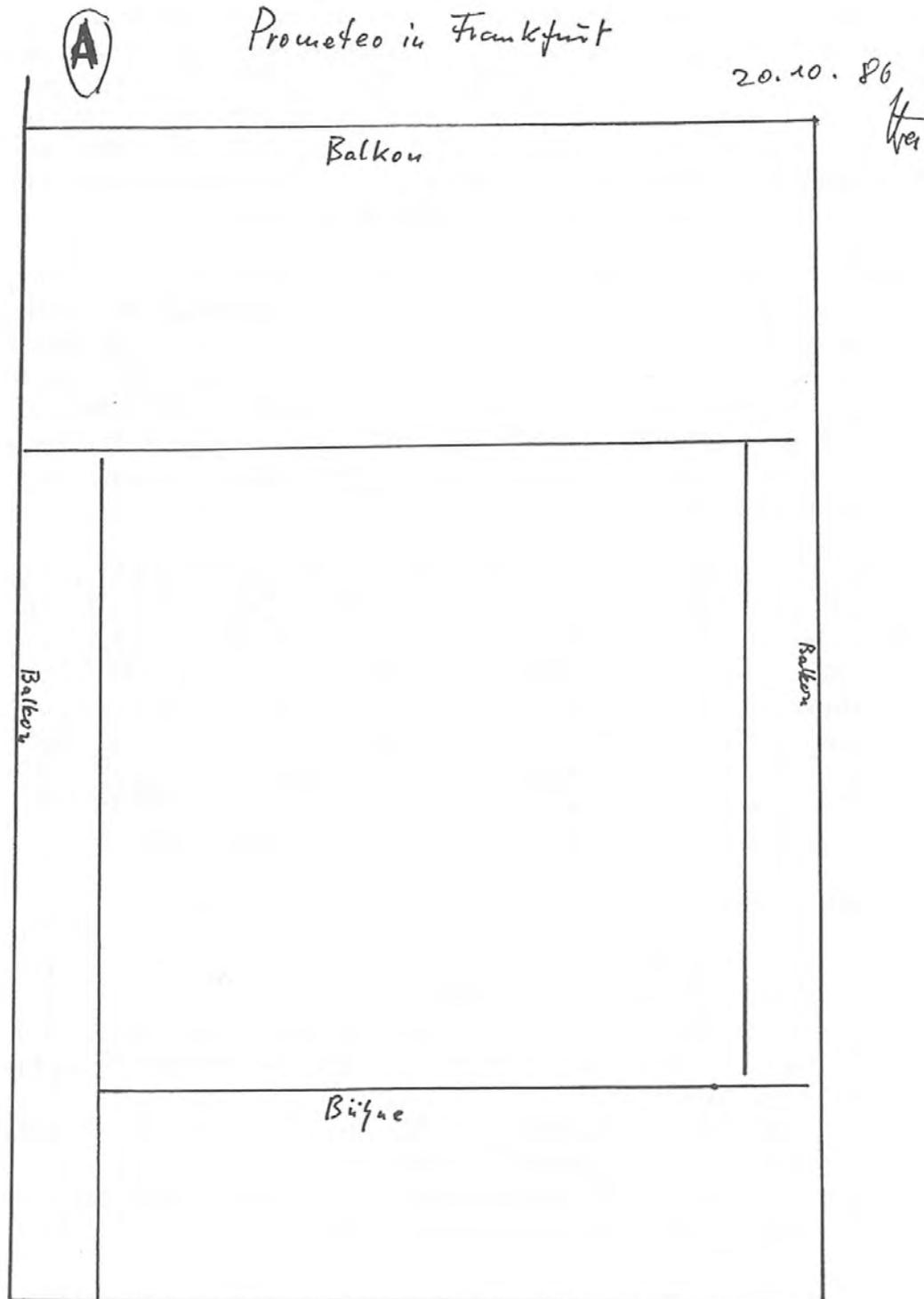
Nonos ästhetisches Musikdenken bestimmte nicht nur sein kompositorisches Schaffen: suchend, probierend, ausgeglichen, zerrissen, emotionell, ruhig-studierend war er auch als praktischer Musiker, als Klangregisseur seiner Werke im Konzert. Ich möchte fast sagen: in der circa achtjährigen gemeinsamen Konzertpraxis erlebten wir keine Aufführung, die nicht aufgrund kreativer Vorbereitung und Probenarbeit von einer unglaublichen Spannung geprägt war.

Räume sind nicht nur architektonisch sehr unterschiedlich, vor allem ist es auch ihre Akustik. Luigi Nono komponierte in den letzten Jahren immer mehr mit dem Klang im Raum. Nicht nur die *scala enigmatica* von Giuseppe Verdi, mehr noch die Kirche San Marco in Venedig mit ihrer großen Raumklangtradition war in seinen Gedanken lebendig. So standen am Anfang der Überlegungen für ein neues Konzert immer zuerst die Fragen nach dem Raum und seiner Akustik: wie können wir die Klangbewegungen verändern, sollten wir den Klangraum vergrößern?

Beispiel: *Prometeo* in der Alten Oper in Frankfurt/Main

- a) Der leere Raum, wie er uns vom Veranstalter zur Verfügung gestellt wurde. (Abb. S. 5)
- b) Platzierung der vier Orchestergruppen, Chor und Solisten. Standort der Dirigenten, für alle Interpreten sichtbar. (Abb. S. 6)
- c) Vorläufige Aufstellung der technischen Geräte, Regietisch und Lautsprecher. (Abb. S. 7)

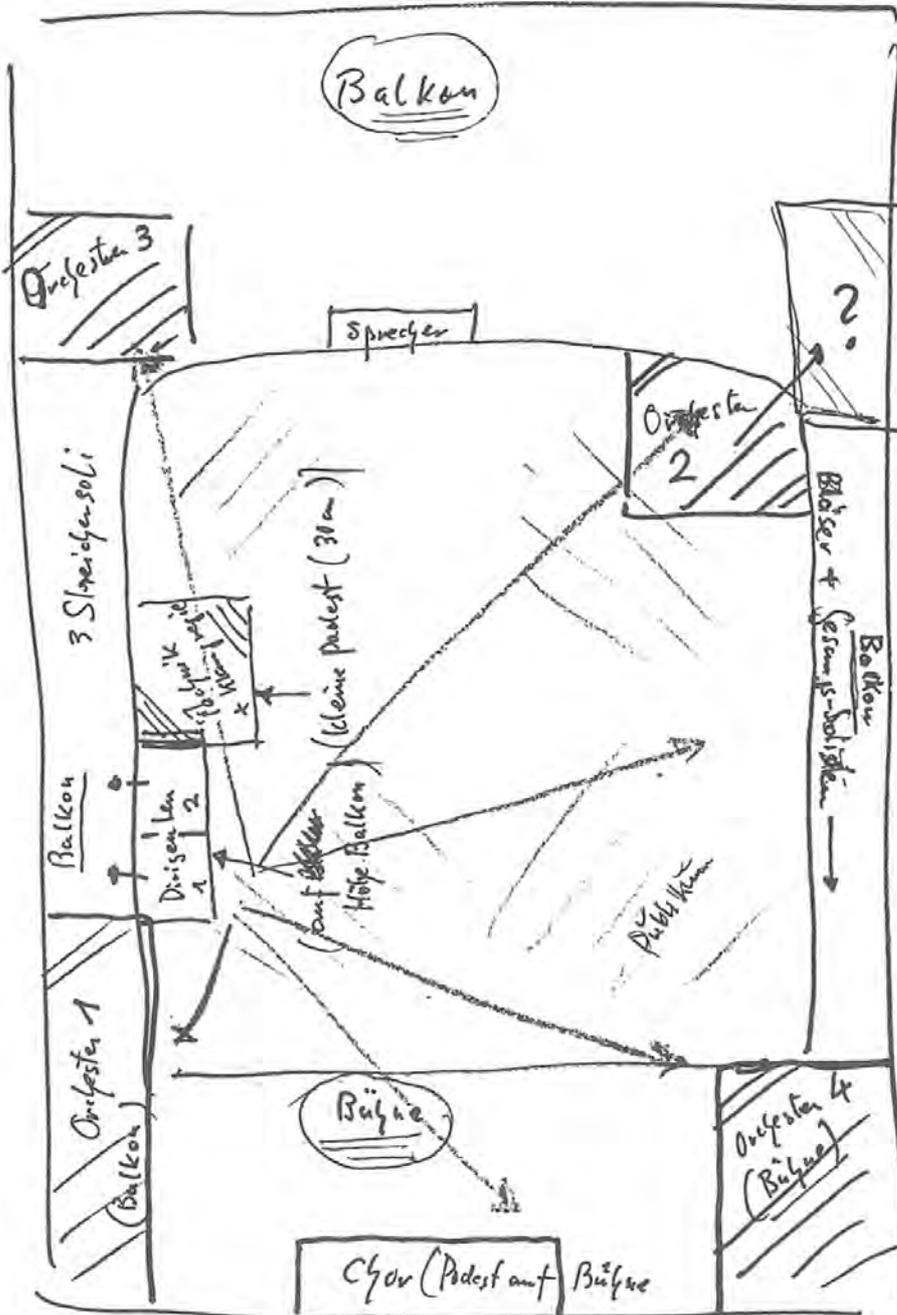
d) Endgültige Aufstellung nach ersten akustischen Proben. Vorbereitung der Klangwege. (Abb. S. 8)



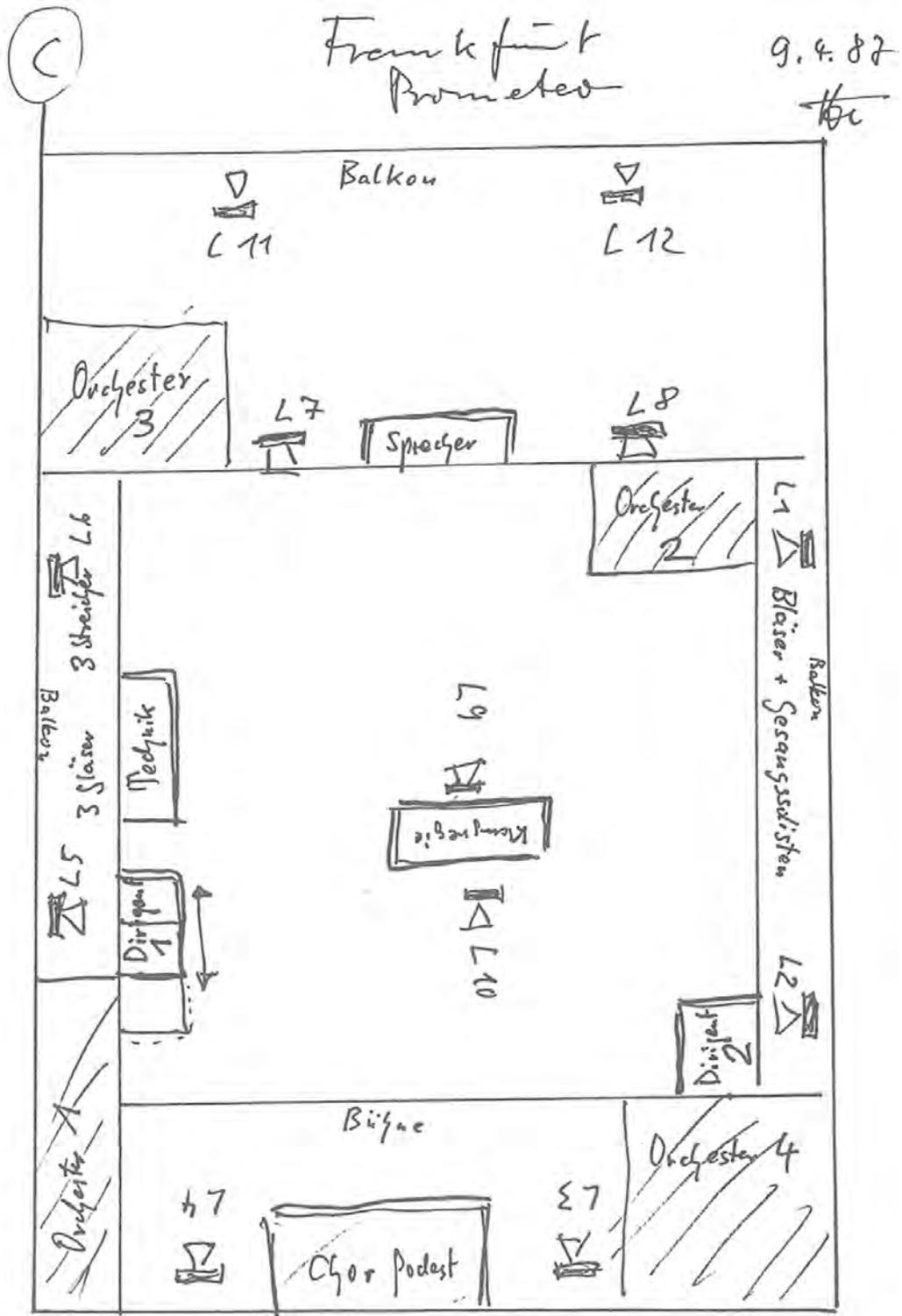
6

(alte Seite 6)

(B) Alte Oper Frankfurt

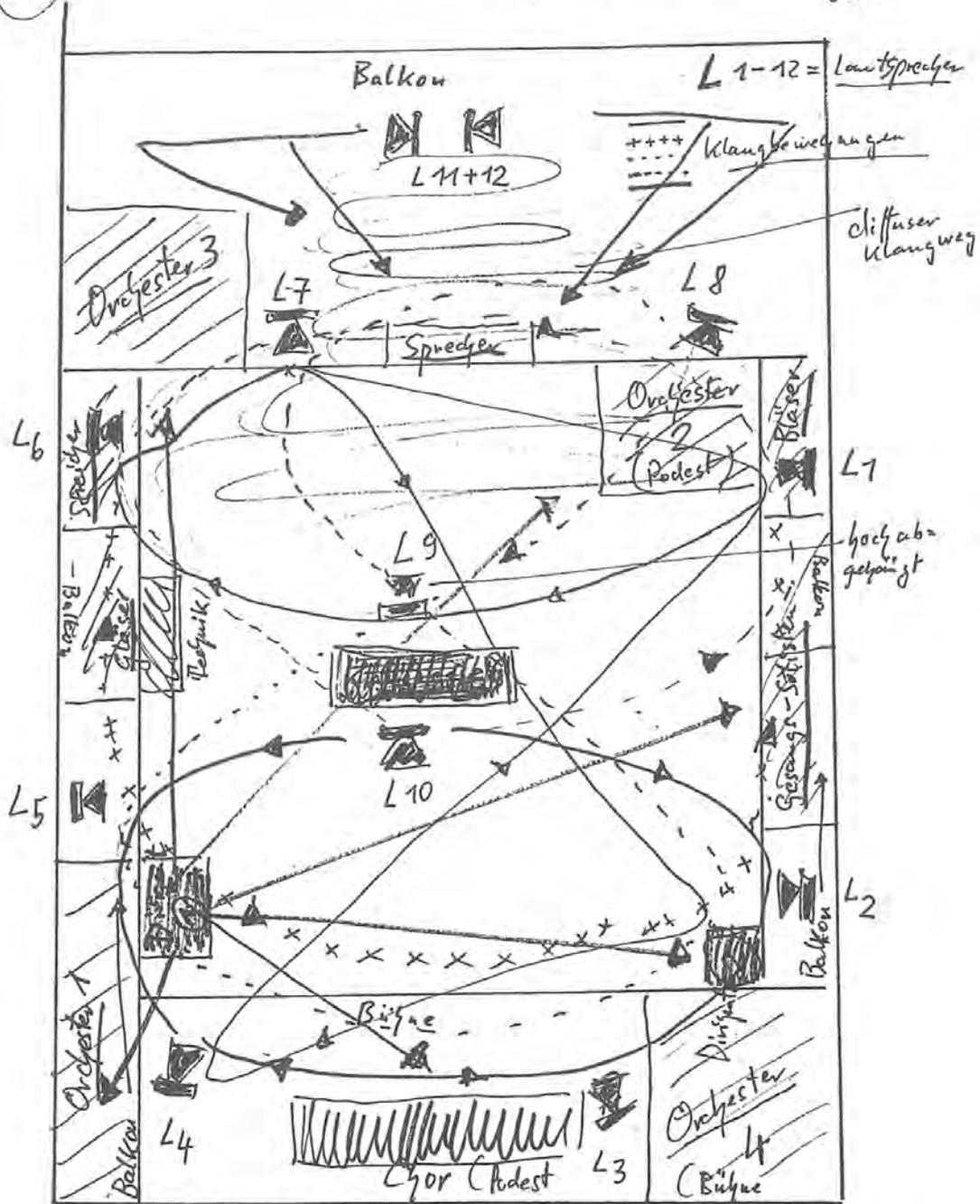


20. 10. 86  
H. P. 7



(D)

Novo Prometeo  
Frankfurt, Alte Oper 9.4.87



Die Aufteilung des Raumes, seine klanglichen Eigenschaften werden Teil der Komposition. Obwohl der Notentext genau fixiert ist, hat Nono immer wieder versucht, die Interpretation den neuen akustisch-räumlichen Verhältnissen entsprechend zu verändern:

*Hier wir sollten versuchen zu sein  
noch besser  
und anders.*

Luigi Nono: *Eine Komposition verändert sich mit dem Raum. Jede Aufführung in einem „anderen“ Raum bedeutet eine „andere“ Komposition.*

Briefe Nonos, vor einem Konzert an mich geschrieben, endeten meist:  
*Überlege Du bitte, um so zu probieren.*

Nach mehreren Aufführungen von *Guai ai gelidi mostri* folgte 1985 die Einladung von Pierre Boulez, dieses Werk in fünf Konzerten in Paris aufzuführen. Wir besichtigten so bald wie möglich den Aufführungsraum *L'espace* im IRCAM. Wenige Tage danach erreichten mich Nonos Vorschläge und Fragen: *In Paris zu überlegen und probieren* (vgl. Abb. S.10).

Noch in Paris haben wir in jedem der fünf Konzerte die Lautsprecherpositionen und die akustisch-variablen Wände des Raumes verändert.

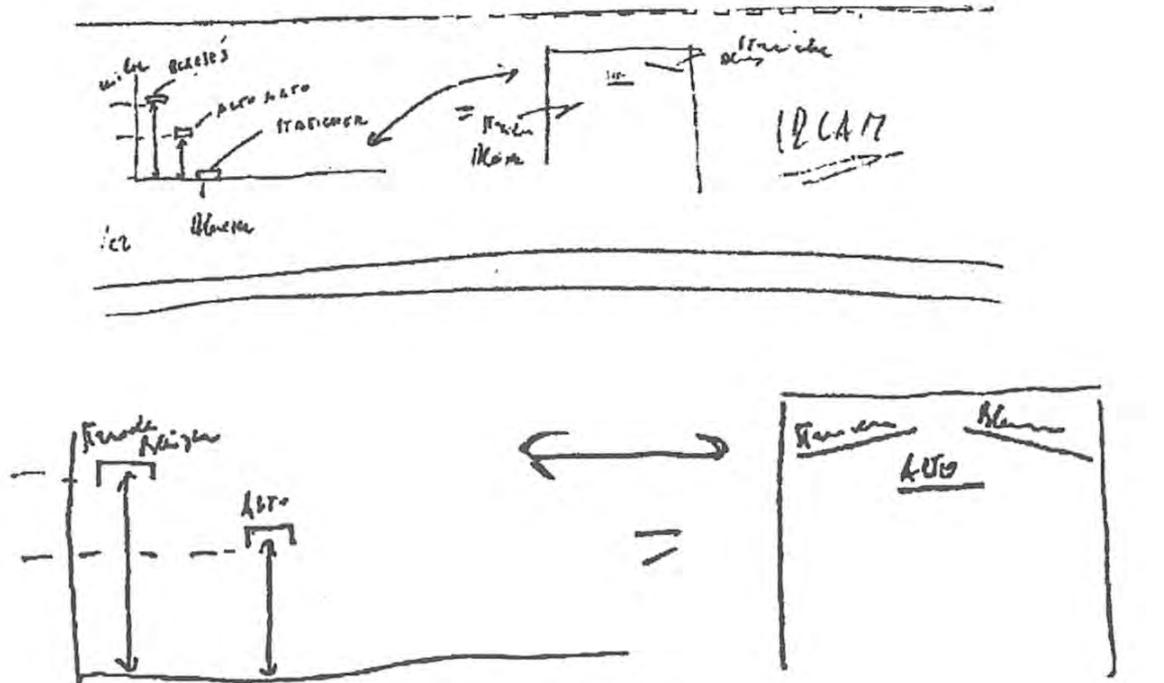
*caminar? - - gehen, suchen?* (vgl. Abb S.11)

Suchen nach neuen Klanggestalten im Studio, im Konzert. Und wenn wir dabei auch Fehler machten; Nono: *unvorhergesehene Fehler zerbrechen die Normalität und helfen uns immer neu anzufangen.*

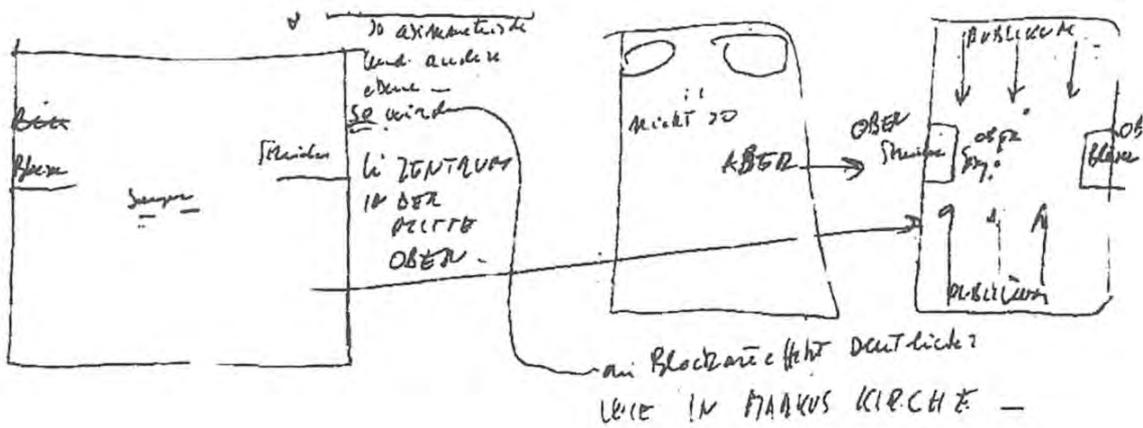
Nono hat in seinen Konzerten der letzten Jahre mehrfach eine sehr eigenwillige Klangregie geführt, eine Klangregie nahezu gegen seine Musik.

War es wirklich eine Klangregie gegen seine eigene Musik?

War es nicht doch ein neues Suchen durch Zerbrechen seines eigenen fixierten Schemas?



Paris: Mostri



Paris: Mostri

Abb. S. 11

Dies ist keine Beurteilung, sondern eine Feststellung, die mich besonders heute, wenn ich an seiner Stelle für den Klangablauf seiner Kompositionen im Konzert verantwortlich bin, beschäftigt.

Ich glaube, dass wir unser Wissen und unser persönliches Verhältnis über und zu Nonos Musik neu überdenken müssen, um nicht in schlechte Klischees zu verfallen und uns selbst in einer schwachen Kopie seines (Nonos) musikalischen Denkens und Handelns zu verlieren.

Luigi Nono hat uns freies Denken, freie Entscheidungen - wenn auch manchmal unverstanden geblieben - in der Interpretation seiner Musik gezeigt.

Luigi Nonos hat uns großartige Kompositionen hinterlassen.

Wir müssen sie aus unserem eigenen musikalischen Verstehen und Fühlen heraus neu interpretieren, wenn Nonos Kreativität in ihnen weiterleben soll.

SOLTE DIE STIMME ANDERS SEIN KLINGEN

lautsprecher arithmetisch  
auf verschiedenen Ebenen

in PARIS: zu überlesen  
UND PROBIEREN

und nicht symmetrisch

Die Abbildungen auf S. 3 und S. 10 sind Briefen Nonos an Hans Peter Haller entnommen.

## ELENA UNGEHEUER

### Zur *Linea Nono*<sup>1</sup> in der Geschichte der elektronischen Musik

Historische und ästhetische Betrachtungen in Beziehung zueinander zu setzen, gilt für den Musikwissenschaftler als Standardübung, mit der er sich um die Pflege von Tradition und damit eines tragenden Pfeilers der Kultur schlechthin verdient machen kann. Somit braucht sich der klassisch ausgebildete Musikologe kaum von dem Vorwurf betroffen zu fühlen, mit dem Luigi Nono 1959 seinen Vortrag bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt begann:

*Es herrscht heute - auf dem Gebiet des Schöpferischen wie auf dem des Kritisch-Analytischen - vielfach die Tendenz, ein künstlerisch-kulturelles Phänomen nicht in seinen geschichtlichen Zusammenhang einzufügen, also es nicht betrachten zu wollen in Beziehung zu seinen Ursprüngen und zu den Elementen, aus denen es sich gebildet hat, nicht in Beziehung zu seiner Zugehörigkeit und Wirksamkeit im aktuellen Dasein, nicht in Beziehung zu seinen (ihm) innewohnenden Möglichkeiten, in die Zukunft zu strahlen, sondern es betrachten zu wollen ausschließlich um seiner selbst willen, in sich selbst, und nur in Beziehung zu jenem bestimmten Moment, in welchem es sich manifestiert.<sup>2</sup>*

Doch gibt es musikalische Bereiche, für deren kritisch-analytische Erschließung man sich durch Nonos Forderung nach dem *Erkennen der Materie durch den Geist* und gleichzeitig der *in gegenseitiger Durchdringung erlangten Erkenntnis des Geistes durch die Materie*<sup>3</sup> in besonderem Maße herausgefordert sehen muss. Einen solchen Bereich stellt die elektronische Musik dar, nicht zuletzt deshalb, weil sie sich ihres Stigmas der Geschichtslosigkeit nie ganz entledigen konnte, sprich: weil ihr ihre spezifische, nämlich widerspruchsvolle Historizität bislang nicht wirklich anerkannt wurde. Das hat zur Folge, dass der ästhetischen Beurteilung elektronischer Werke im historischen Kontext sich grundlegende Schwierigkeiten in den Weg stellen, die auf die Frage zulaufen: Was ist überhaupt die Geschichte der elektronischen Musik?

Dies ist weniger polemisch gemeint als es zunächst anmutet. Nicht nur harren noch vielerlei historische Quellen etwa in Form von unbearbeiteten Nachlässen ihrer Erschließung, nicht nur ist die elektromusikalische Entwicklung für manche distanzierte Fragestellung noch zu jung. Als größtes Hindernis bauen sich methodische Probleme für dieses historiographische Projekt auf. Kategoriale Trennungen zwischen instrumentaltechnischen, kompositionsstilistischen und theoretisch-ästhetischen Fragen, auf die sich die Musikhistorie bislang verlassen

---

<sup>1</sup> In Anlehnung an Massimo Milas Aufsatztitel *La Linea Nono, A proposito de „Il canto sospeso“*, in: *Rassegna Musicale Italiana* (30) 1960, S. 297-311

<sup>2</sup> Luigi Nono, *Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute*, in: Jürg Stenzl (Hrsg.), *Luigi Nono. Texte, Studien zu seiner Musik*, Zürich 1975 (im Folgenden abgekürzt als LN), S. 34. Nono nahm mit diesem Vortrag insbesondere Stellung zu aleatorischen Kompositionen von John Cage.

<sup>3</sup> a.a.O., S.37

konnte, verhindern geradezu ein Eindringen in die verschlungenen Pfade, auf denen sich modernste naturwissenschaftliche Forschungen und traditionsreiche künstlerische Utopien seit mehr als hundert Jahren treffen, um die elektrotechnische Generierung und Modulation von Klangereignissen zu erproben.

Schon bei der Ermittlung der Protagonisten dieses kulturellen Entwicklungszweiges gerät die musikhistorische Betrachtung an die Grenzen des bislang Zulässigen: Kann es sein, dass so mancher „Techniker“ mehr von den musikalischen Möglichkeiten der zur Verfügung stehenden elektroakustischen Apparate versteht als der Komponist, dem er assistiert? Kann es sein, dass ein solcher Techniker den Komponisten mit seinem Angebot an Klangbearbeitungsverfahren kompositionsstilistisch stark beeinflusst? Und schon viel früher muss die Frage angesetzt werden: wer hat denn mit welchen Intentionen die elektrischen Musikinstrumente erbaut, bzw. nachrichtentechnische Apparate für musikalische Zwecke ausgerüstet?

## ELEKTRONISCHE MUSIK ZWISCHEN IMITATION UND INNOVATION

Für die erste Hälfte dieses Jahrhunderts lässt sich bezüglich der mit der elektrischen Klangerzeugung verknüpften musikalischen Intentionen eine Spaltung ausmachen zwischen den ästhetischen Polen „Imitation“ und „Innovation“<sup>4</sup>. Traditionelle Musikinstrumentenbauer, die sich um die Integration elektrotechnischer Verfahren bemühten, verfolgten mit den elektrischen Klavieren, Orgeln etc. vor allem spieltechnische Erleichterungen und klangliche Intensivierung für die Realisierbarkeit bekannter musikalischer Strukturen. Dementsprechend rüsteten sie auch die elektrischen Musikinstrumente nach bewährtem Vorbild mit Tasten und Pedalen aus und boten damit dem Komponisten ein zwar größeres, aber immer noch in diskrete und in sich komplexe Klangtypen untergliedertes Klangspektrum an, etwa unter den imitativen Bezeichnungen „geblasen“, „gezupft“ oder „gestrichen“.

Technologische Anregungen, die eine der Neuheit der elektrischen Klangerzeugung adäquate musikästhetische Innovation ermöglichen wollten, kamen eher aus außermusikalischen, oder besser: außer-musikgeschichtlichen Bereichen der Nachrichtentechnik, Filmtechnik oder der angewandten Physik. Komponisten und Musiktheoretiker wie Edgard Varèse, Carlos Chavez und Robert Beyer sprachen sich ihrerseits - mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung - schon seit den dreißiger Jahren für eine kompositorische Auseinandersetzung mit Speichertechniken, Mischpulten, Synchronisations- und Playback-Verfahren, ja mit der Anordnung einer Komponierstube nach Art eines naturwissenschaftlichen Forschungslabors aus<sup>5</sup>. Damit verband sich auch eine Stellungnahme gegen die Unzulänglichkeiten des Interpretentums und der allgemeinen Musizierpraxis; die Idee einer reinen Tonbandmusik, die den musikalischen Willen des Komponisten in der Authentizität

<sup>4</sup> Vgl. Elena Ungeheuer, *Wie die elektronische Musik erfunden wurde... Kritische Quellenstudie zu Werner Meyer-Epplers musikalischem Entwurf zwischen 1949 und 1953* (Diss., erscheint 1991 beim Verlag B. Schotts Söhne, Mainz)

<sup>5</sup> Robert Beyer, *Das Problem der „kommenden Musik“*, in: *Die Musik 1928*; Carlos Chavez, *Towards a New Music*, New York 1938, Edgard Varèse, *Musik auf neuen Wegen*, in: *Stimmen*, 1949, Nr. 11/12

tät eines für immer fixierten Gemäldes wiedergibt, wurde hierbei vorformuliert.

Was haben diese Erkenntnisse zur „Vorgeschichte“ der elektronischen Musik aber mit der elektronischen Musik Luigi Nonos zu tun? Der mit der elektrotechnischen Entwicklung bis heute untrennbar verknüpfte Fortschrittsglaube verdeckt immer noch auch für künstlerische Bereiche die historische Perspektive, aus der heraus Verbindungslinien zu vergangenen Problemstellungen und Lösungsversuchen gezogen werden können. So ist nicht nur bezogen auf die Klangcharakteristika, sondern auch hinsichtlich der formalen Gestaltungen elektronischer Musik die alte Polarität zwischen Imitation und Innovation, zwischen Nachahmung und Neuschöpfung über die Zeiten erhalten geblieben.

Aus heutiger Sicht stellt sich daher die Aufgabe, diejenigen musikalischen Spezifika, die - theoretisch vorgedacht in den 1930er und 40er Jahren, klanglich realisiert spätestens seit 1950 -infolge der elektrotechnischen Innovationen die Musikentwicklung revolutionär beeinflusst haben, als musikästhetisches Potential elektronischen Komponierens in den ganzen historischen Kontext zu stellen. Doch fehlt es zu dieser Betrachtung noch an hinreichender Kenntnis über die „Verbindungsglieder“ zwischen der Frühgeschichte und den vielfältigen Ausformungen elektronischen Komponierens seit den 50er Jahren in der französischen *musique concrète*, der deutschen elektronischen Musik, der amerikanischen *music for tape*, der Computermusik oder der Live-Elektronik. Am besten hat bislang noch Pierre Schaeffer seine eigene Entwicklung vom Rundfunktechniker zum Komponisten konkreter Musik in tagebuchartigen Aufzeichnungen dokumentiert<sup>6</sup>.

Noch 1959, mehr als ein Jahrzehnt nach seinen ersten Geräuschetüden, bezeichnete sich Schaeffer eher als einen *in die Musik pfuschenden Wissenschaftler* denn als einen *in die Wissenschaft hineinpuschender Musiker*:

... wie aber, wenn eines Menschen Begabung auf wissenschaftlichem Gebiet liegt, sein Instinkt ihn aber auf Musik und Dichtkunst hinweist? Wird ihn nicht höhere Gewalt zwingen wollen, diese verschiedenen Welten, die seine Neigungen und Betätigungen grausam entzweien, zu verbinden?<sup>7</sup>

Schaeffers Bekenntnis weist ihn als einen typischen Pionier der außermusikalisch initiierten elektromusikalischen Anfänge aus. Wenig bekannt ist hierzulande über die frühe Entwicklung der amerikanischen *music for tape*, die sich 1952 mit einer ersten Demonstration von elektronisch modulierten und auf Tonband gespeicherten Klavierklängen am McMillin Theatre der Columbia University New York unter Vladimir Ussachevsky etablierte, und mit deren zweiter Demonstration in demselben Jahr die Zusammenarbeit Ussachevskys mit Otto Luening begann.

## FRÜHGESCHICHTE DES STUDIOS FÜR ELEKTRONISCHE MUSIK AM KÖLNER FUNKHAUS

Selbst für die hierzulande weitaus bekanntere seriell-elektro-nische Musik, wie sie am Studio des Kölner NWDR, des späteren WDR, unter Herbert Eimert vertreten wurde, sind die Verbindungslinien zur Herkunft der technologischen und ästhetischen Ansätze nur lückenhaft geknüpft. Auch im deutschsprachigen Raum

---

<sup>6</sup> Pierre Schaeffer, *La Musique Concrète*, in: *Que sais-je?*, Nr. 1287, Paris 1967

<sup>7</sup> Pierre Schaeffer, *Wechselwirkung zwischen Musik und Akustik*, in: *Gravesaner Blätter* 1959, Nr. XIV, S. 51

bedurfte es eines technisch versierten Wissenschaftlers, der die elektroakustischen Analyse- und Syntheseverfahren für musikalische Zwecke erforschte und den Komponisten quasi „übersetzte“. Der Bonner Physiker und Phonetiker Werner Meyer-Eppler ermöglichte zunächst in seinem Buch *Elektrische Klangerzeugung. Elektronische Musik und Synthetische Sprache* von 1949 nach langjährigen Recherchen einen grundlegenden Einblick in die bereits existierenden Verfahren und Instrumentalanordnungen. In diesem Band spiegelt sich die ganze elektromusikalische Entwicklung der ersten Jahrhunderthälfte wieder. Diese Schrift steht aber auch im Dienste der musikästhetischen Innovation vor allem durch seine erstmalige Systematik elektronischer Klangmodulation. Diese lässt sich als ein erster Entwurf einer elektrotechnischen Kompositionstheorie verstehen, gemäß dem Anliegen erneuerungsfreudiger Komponisten und Theoretiker, einen möglichst breiten Eingriffsspielraum in das Innere der Klänge zu haben.

Nach einem Vortrag Meyer-Epplers bei der ersten Tonmeistertagung 1949 in Detmold über synthetische Spracherzeugung mit ersten Hinweisen auf die musikalische Verwendbarkeit der neuen Apparate vermittelte der bereits erwähnte Robert Beyer, zu dieser Zeit Tonmeister des NWDR, Meyer-Eppler an das Kölner Funkhaus zu Herbert Eimert, der den Bonner Wissenschaftler bald mit der Ausarbeitung eines Konzepts für ein elektronisches Studio betreute. Auch schrieb Beyer, der mit seiner schon über zwanzig Jahre währenden Idee einer „kommenden“ elektronischen Musik<sup>8</sup> in Meyer-Eppler einen kompetenten Mitstreiter sah, an Wolfgang Steinecke, Leiter der Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt. Dieser stimmte zu, dass Beyer und Meyer-Eppler schon im folgenden Jahr bei den Ferienkursen eine Veranstaltungsreihe zur elektronischen Musik eröffneten.

Meyer-Eppler wirkte darüber hinaus bis zu seinem frühen Tod im Jahre 1960 mit zahlreichen Schriften, Vorträgen, Rundfunksendungen und in über 1000 Briefen einflussreich als Fachmann und Grundlagenforscher elektronischen Komponierens weiter. Insbesondere bei den zahlreichen Studiogründungen in den 50er Jahren griff man immer wieder auf seine Forschungen zurück, so auch 1956 beim Aufbau des Mailänder *Studio di Fonologia* des dort ansässigen Rundfunks RAI<sup>9</sup>.

Werner Meyer-Eppler war von Hause aus Experimentalphysiker mit Forschungsschwerpunkt Akustik. Seine Modelle elektronischer Musik, die er selbst im Labor des Bonner Instituts für Phonetik und Kommunikationsforschung realisierte, stellten immer auch Wahrnehmungsexperimente dar, Anordnungen zur Tonhöhenenerkennung, zur Schichtenwahrnehmung und zur akustischen Wirkung verschiedener Klangveränderungen. Er entwickelte seine Klangmodelle eng entlang den technologischen Vorlagen zum einen in den verschiedenen Speicher- und Kopiermöglichkeiten auf Magnettonband, zum anderen in diversen Klangmodulationsverfahren bei gegebenem Ausgangsklangmaterial. So lassen seine Klangbeispiele eine zwar didaktisch motivierte, aber auch ästhetisch bedeutsame Zweiteilung erkennen zwischen eher statisch angelegten Schichtungen von diskret wahrnehmbaren Lagen gefilterten Rauschens, von Melodien und Rhythmusformationen und - auf

<sup>8</sup> Robert Beyer, Das Problem der „kommenden Musik“, in: Die Musik 1928, S. 861-866

<sup>9</sup> In der Zeitschrift *Elettronica* vom September 1956, in der das neu eröffnete Studio vorgestellt wurde, erschien als einzige außeritalienische Referenz eine Übersetzung des Aufsatzes Mathematisch-akustische Grundlagen der elektrischen Klangkomposition von Meyer-Eppler aus dem Jahre 1954.

der anderen Seite - glissandierenden, kontinuierlich sich verändernden Klanggestalten, die komplexe Prozesse von Klangmetamorphosen wahrnehmbar machen, wobei die veränderungstragenden akustischen Parameter kaum noch getrennt voneinander hörbar werden. Besonderen Wert legte Meyer-Eppler auf letztgenannte Klanggestalten, um seine Erkenntnisse über die nicht-linearen Zusammenhänge bei der Wahrnehmung zwischen physikalischen, physiologischen und psychologischen Kausalitäten zu demonstrieren. Sein Anliegen war es, den Komponisten die Berücksichtigung der Grenzen und Bedingungen menschlicher Wahrnehmung bei der klanglichen Realisation ihrer musikalischen Ideen zu ermöglichen. Bezüglich dieser sensualistisch-gestaltorientierten Prämisse war Meyer-Eppler ebenso reiner Experimentalphysiker wie er auch einer traditionellen Musikästhetik Tribut zollte, denn schließlich ging er immer von einem eindeutig präzisierbaren künstlerischen Ausdruckswillen aus.

Dieses ästhetisch-ethische Gerüst in der Forderung nach einem verantwortungsvollen Umgang mit der neuen Technik im Wissen um die Grenzen des Wahrnehmbaren, in das Meyer-Eppler die Ausarbeitung neuer klangmodulatorischer Möglichkeiten der elektrischen Klangerzeugung einband, wurde im engeren Umkreis des Kölner Studios nicht unmittelbar aufgegriffen. Nicht nur fehlte dem Bonner Phonetiker die Autorität eines Komponisten oder Musiktheoretikers; Meyer-Eppler bezeichnete sich selbst durchweg als reinen Wissenschaftler mit jenem ästhetischen Problemen fernen Impetus, den die Naturwissenschaften in den 50er Jahren noch genießen konnten.

Außerdem war zu Beginn dieser Dekade die musikgeschichtlich gewachsene Herausforderung einer ent-tonalisierten und doch historisch legitimierten Tonsprache mit ihren dodekaphonen und schließlich seriellen Ansätzen für manche Komponisten übermächtig präsent. Auch eignete sich die Messbarkeit elektrischer Klangerzeugungsverfahren mit der Speichermöglichkeit auf Tonband besonders gut für die Realisation von Kompositionen nach Zahlenreihen, so dass man sagen kann, dass in diesen Jahren musikalische und technische Entwicklungsstränge verschiedener Herkunft mit dem kompositionstechnischen Ergebnis einer seriellen Elektronik koinzidierten.

Der Konflikt zwischen abstraktem Konstruktivismus und sinnlicher Gestaltbarkeit liegt damit aber in der elektronischen Musik seit ihren Anfängen begründet - aus diesem inneren Spannungsfeld resultierten historische Diskontinuitäten, konzeptionelle Widersprüche und Uneinigkeiten über die „wahre“ Historie<sup>10</sup>.

## LUIGI NONO UND DIE GESCHICHTE DER ELEKTRONISCHEN MUSIK

Wird die Geschichte der elektronischen Musik auf diese Weise problematisiert, erscheint der Bezug zu Nonos musikalischem Schaffen unmittelbar hergestellt: Sein eigenwilliger und undogmatischer Umgang mit seriellen Kompositionstechniken, seine mit den politischen Inhalten seiner Kunst verknüpfte musikalische

---

<sup>10</sup> Vgl. dazu die späteren Schriften Robert Beyers, in denen er der seriellen Elektronik eine *asketische Verarmung*, eine undynamische Auffassung von Musik vorwirft; so in *Zur Situation der elektronischen Musik*, in: *Zeitschrift für Musik*, 1955, Heft 8/9.

Ausdrucksästhetik und sein vielschichtiger Umgang mit elektronischen Medien legitimieren, ja fordern eine Beleuchtung seines Schaffens aus dem Zentrum einer historisch untermauerten Diskussion zur Ästhetik der elektronischen Musik geradezu heraus. Es wird sich überdies zeigen, dass eine über die elektronischen Klangmedien hinausgehende Essenz eines „elektronischen Denkens in der Musik“, bzw. des oben so genannten „ästhetischen Potentials“ elektronischer Musik, sich gerade an Nonos späteren Werken spezifizieren lässt. Zunächst ist das weite Spektrum elektronischen Komponierens im Werkkatalog Luigi Nonos zu konstatieren. Die Hälfte seines gesamten Œuvres weist elektronische Klangerzeugungs- und Klangmodulationsverfahren auf. Unter diesen 23 Stücken gibt es vier reine Tonbandkompositionen, sieben Werke für Instrumente oder Stimmen plus Tonband und zwölf Werke für Instrumente oder Stimmen und LiveElektronik. Zwei der sieben Werke für Instrumente oder Stimmen plus Tonband zeigen dabei bereits erste Ansätze eines liveelektronischen Umgangs mit Klangmodulationsverfahren; gemeint sind *A floresta é jovem e cheja di vida* (1966) auf dokumentarische Texte für drei Stimmen, Sopran, Klarinette, Kupferplatten und Tonband sowie *Y entonces comprendió* (1969/70) auf Texte für sechs Frauenstimmen, gemischten Chor, Tonband, Frequenzumsetzer, Filter und Ringmodulator.

Wie bilden sich nun diese Kategorien elektronischen Komponierens auf der historischen Landkarte ab, und lassen sich spezifische kompositionstilistische Themenstellungen dabei ausmachen?

## NONOS FORTSETZUNG DER *MUSIQUE CONCRÈTE*

In seinen Kompositionen für Instrumente und Tonband verarbeitet Nono durchweg konkretes und/oder dokumentarisches Klangmaterial, das elektronisch mehr oder weniger verfremdet und auf Tonband gespeichert wird. Rein synthetisch erzeugte Klänge sind dabei in geringerer Zahl auch vorhanden.

Es liegt nahe, diese musikalische Gattung als Weiterentwicklung der Pariser *musique concrète* zu begreifen. Nono reizte dabei das spannungsvolle Spiel zwischen assoziativ sich vermittelnder Semantik der Alltagsklänge und Entsemantisierung derselben durch den musikalischen Kontext aus, wie es in der *musique concrète* bereits angelegt war.

Den Weg vom verweisenden Charakter der Geräusche, also ihrem Indiz-Wert, zur ersten Abstraktion beschrieb Pierre Schaeffer für die *musique concrète* rückblickend wie folgt:

*Die Funde von 1948 überraschten mich ganz allein. Ich komme ins Studio, um „Geräusche sprechen zu lassen“, das Maximum aus einem „dramatischen Klangdekor“ herauszuholen - und stoße dabei auf die Musik. Bei der Anhäufung von Klängen, die einen Indiz-Wert besitzen, heben sich diese Indizien schließlich gegenseitig auf; sie beschwören nicht mehr das Dekor oder die Schicksalsknoten einer Handlung, sondern artikulieren sich durch sich selbst, bilden unterei-*

*nander - selbstverständlich hybride - Klangketten.*<sup>11</sup>

Die Klangpoesie, welche er auf diesem Weg zu erreichen suchte, stellte Schaeffer in einer auf die Ausarbeitung von Geräusch Etüden folgenden „poetischen Periode“ seines Schaffens in den Dienst der „Oper für Blinde“, er meinte damit das Hörspiel<sup>12</sup>. So bezeichnete er schon sein erstes großes Werk, die *Symphonie pour un homme seul* als eine solche Oper für Blinde,

*eine Handlung ohne Inhaltsangabe, eine Dichtung aus Geräuschen und Klängen, aus Splittern von Texten und Musik.*<sup>13</sup>

Hierbei hatte Schaeffer aber längst eine künstlerische Re-Semantisierung der zunächst entsemantisierten konkreten Klänge in einem neuen programmatischen Kontext vorgenommen, wobei die assoziative Mehrdeutigkeit der Klangereignisse kunstvoll ausgenutzt wurde.

Dieser Ansatz verdichtete sich noch in dem Werk *Orphée*, das in Donaueschingen 1953 zu jenem berühmten Uraufführungsskandal geführt hatte. Schaeffer nannte als charakteristische Ereignisse dieser musiktheatralischen Komposition:

*Das entschieden barocke Werk ließ eine charmante Haitianerin (Eurydice) in einer Begräbnisdekoration zu den konkretesten Klängen tanzen; Philippe Arthuys, Träger venezianischer Obelisk, brachte, von elektronischem Gluckern begleitet, vor der Aschenurne ein Trankopfer dar, während Geigen nach reinster Zigeunermanier Krokodilstränen in die Kulissen vergossen.*<sup>14</sup>

Der ikonischen Verwendung elektronisch modulierter Klänge im neuen Handlungskontext schien Schaeffer also nicht durchaus abgeneigt gewesen zu sein.

Luigi Nono nun setzte auf seine Art ebenso das klangliche Fluktuieren zwischen musikalischer Abstraktion und re-semantisierender Konkretion der auf Tonband aufgenommenen Klänge in seinen dem gesellschaftspolitischen Umbruch gewidmeten Werken gezielt ein.

Mit *La Fabbrica illuminata* von 1964 gelangte diese junge Gattung des musikalisch-konkreten Hörspiels zur künstlerischen Vollkommenheit. Akustische Illustrationen verschmelzen untrennbar mit der Musikalisierung von Wort, Klang und Geräusch. Zusammengehalten werden die verschiedenen Materialien in ihrem mehrdeutigen Beziehungssystem durch die dramatische Konzeption: in szenischen Unterteilungen, die es erlauben, atmosphärische Einheiten wahrzunehmen, in Wechseln zwischen handlungsaktiven und reflexiven Passagen oder in der Hervorhebung von Klangereignissen, die das folgende musikalische Geschehen quasi aus sich heraus neu initiieren, und so den Eindruck einer Stringenz des Gesamtlaufes garantieren.

Nono betrieb seit der *Fabbrica* in seinen Kompositionen für Instrumente und Tonband auf Dokumentartexte und konkrete Klänge ein offenes Spiel mit isoliert dar-

---

<sup>11</sup> Pierre Schaeffer, *Musique Concrète. Von den Pariser Anfängen um 1948 bis zur elektroakustischen Musik heute*, Stuttgart <sup>3</sup>1974, S. 21

<sup>12</sup> Eigentlich müßte von dem Hörspiel allerdings als von einem Schauspiel für Blinde gesprochen werden.

<sup>13</sup> a.a.O., S. 24

<sup>14</sup> a.a.O., S. 25

gebotenen Signifikaten als Stützpfiler der Werkzusammenhänge, ein Spiel nämlich zwischen der Eindeutigkeit der Bedeutung etwa einzelner, deutlich verstehbarer Worte und der Entdeutlichung der Einzelereignisse im musikalischen Ganzen. Aus diesen Mehrdeutigkeiten resultierte eine neue Vieldimensionalität des Wahrnehmungsraumes, eine gegenseitige Überlappung von bildlichen und abstrakten Verweisen, die im Sinne einer

*expressiven Dynamisierung des Textes auf Grund der Beziehungen, die sich zwischen den nicht mehr nur einseitig verwendeten szenischen und musikalischen Elementen wechselnd entwickeln*<sup>15</sup>,

als wichtiger Bestandteil seiner musikdramatischen Konzeption seit den frühen 60er Jahren ausgemacht werden kann. Zur Bedeutung des Perspektivenwechsels und der vielschichtigen Verräumlichung im zeitgenössischen Musiktheater vermerkte Nono:

*Wenn man an die Fülle, die Verschiedenheit und die Komplexität des akustischen und optischen Materials denkt, das wir bewusst oder unbewusst psychologisch und physiologisch jeden Tag aufnehmen, an die daraus folgende Erhöhung der Aufnahmefähigkeit und damit der Fähigkeit, die Wirklichkeit auch in ihrer Simultaneität zu erkennen, muss man sich mit Verwunderung fragen, weshalb die Gewohnheit immer noch erzwingt, das zu sehen, was man hört und zu hören, was man sieht, und damit die perspektivische Beschränkung eines einzigen optischen und akustischen Brennpunktes.*<sup>16</sup>

Robert Beyer verfolgte bereits in den zwanziger Jahren als Filmkomponist mit dem ersten Aufkommen des Tonfilms eine ähnliche Idee der Überlagerung von Perspektiven, der Überlappung von akustischen und optischen Informationen. Nach Beyer ist eine grundsätzliche Erneuerung der Filmkomposition erreicht,

*wenn die Musik nicht mehr in gleicher Linie mit und vor dem Bilde tönt, nicht mehr entfernt und unberührt, aus einer anderen Welt gleichsam das Geschehen der Bildwelt wiedertönt, - wenn sie die sichtbaren, klanglichen Anlässe der Bildwelt aufgreift und austönt, wenn der Klang eine Dimension des Bildes und das Akustische neben dem Optischen ein wesentlicher Teil der Komposition geworden ist.*<sup>17</sup>

Das Ziel sei

*die Revolutionierung des Sehens und Hörens, die Entdeckung unbekannter Dimensionen im Optischen wie im Akustischen, das Einströmen von Rhythmus und Dynamik in das Bild, in der sich die angedeutete Umlagerung (...) ungestört vollziehen konnte. Der Film ist stumme Musik, die Komposition des Sichtbaren nach den Gesetzen der Montage ist Ausdruck dieser Tatsache.*<sup>18</sup>

Schon Beyer, wie Nono dann im Jahre 1963, betonte die Bedeutung der Verräumlichung des Klanges durch Lautsprecherinstallationen als technischer Grundlage derartiger künstlerischer Projekte.

<sup>15</sup> In: LN, S. 93; mit Bezug auf Schönbergs *Die glückliche Hand*

<sup>16</sup> In: LN, S. 98

<sup>17</sup> Robert Beyer, *Musik und Film*, in: *Die Musik* 1929, Nr. 3, S. 448

<sup>18</sup> a.a.O., S. 449

Die Parallele von Nonos musiktheatralischen Projekten zur frühen Tonfilmästhetik eines Robert Beyer soll nicht nur als eine der angedeuteten Verbindungslinien zu den künstlerischen Innovationen der zu unrecht vernachlässigten „Vorgeschichte“ des elektronischen Medienzeitalters verstanden sein. Beyers gesamt-kunstwerkliche Ideen bilden den Hintergrund einer auf das Thema der Wahrnehmung hin zentrierten elektromusikalischen Ästhetik, die - wie bereits angedeutet - in den 50er Jahren zwar verdrängt, aber keineswegs verloren gegangen ist. Nono selbst setzte auf seine Weise diesen Weg später fort.

## NONOS REIN ELEKTRONISCHE MUSIK

Die vier besagten Werke für Tonband sind eigentlich zu unterschiedlich, um sie in einer stilistischen Gruppe zusammenzufassen. Nonos einzige Filmmusik *Musica per Manzú* hat bislang noch keine eigene Beachtung erfahren (und schon gar keine in der eben aufgestellten Parallele zu früheren filmmusikalischen Konzeptionen). Die vierkanalige Tonbandkomposition *Für Paul Dessau* wie auch die auf Tonband fixierte Musik zu Peter Weiss' Drama *Die Ermittlung* steht kompositionstechnisch in der Nähe der erwähnten Werke für Instrumente und Tonband: konkrete Klänge (Instrumentalmusik, Chorgesang, Dokumentaraufnahmen politischer Reden u.a.m.) sind mit Mikrophon aufgenommen und elektronisch verarbeitet worden.

## OMAGGIO A EMILIO VEDOVA (1960):

*Omaggio a Emilio Vedova* wird gerne als untypisches Werk Luigi Nonos charakterisiert, das sich über weite Strecken im kurzatmigen Gestus der Kölner seriellen Elektronik gebärdet<sup>19</sup>. Die Komposition erscheint auf der historischen Folie zur Entwicklung der elektronischen Musik, wie sie in jüngeren Forschungen ermittelt wurde<sup>20</sup>, in einem neuen, weitere Perspektiven eröffnendem Licht. *Omaggio* kommt eine besondere Bedeutung in mehrfacher Hinsicht zu: als erster Tonbandkomposition Nonos, als seinem einzigen rein elektronisch, also ohne Hinzufügung konkreter Klänge erzeugten Werk, im Kontext von Nonos eigenem Schaffen, im Kontext der internationalen elektromusikalischen Entwicklung, und nicht zuletzt als eine frühe Komposition Nonos, mit der er nicht primär einen gesellschaftspolitischen Inhalt zu vermitteln suchte, sondern mit genuin musikalischen, außersprachlichen Mitteln Bezug nahm auf die kraftvolle, expressive, Widersprüche nicht scheuende Kunst des Malers Emilio Vedova.

Eine Beschreibung des Werkes soll sich an dieser Stelle auf stilistische Charakteris-

---

<sup>19</sup> Vgl. etwa Friedrich Spangemacher, *Luigi Nono: Die elektronische Musik*, Regensburg 1983, S.161 u. S.167; Spangemacher konzidiert allerdings gleichzeitig, daß in *Omaggio* schon *Ansätze der für Nono typischen „Klangbilder“ (...) nachzuweisen sind* (S.161)

<sup>20</sup> Neben der bereits erwähnten Dissertation der Verf. siehe auch: Elena Ungeheuer, *Neuere Forschungen zu den Anfängen und zur Geschichte elektronischer Musik*, in: Josef Anton Riedl (Hrsg.), *Dokumentation zu Neue Musik München 1960-90*, München 1991; und dies., *Zur Geschichte der elektronischen Musik zwischen Technik und Ästhetik, zwischen Innovation und Tradition*, in: *Kultur und Technik*, Zeitschrift des Deutschen Museums München, München, Januar 1991.

tika der „Imitation“ bzw. der „Innovation“ elektronischen Komponierens konzentrieren; die Betrachtungen reflektieren damit Kategorien der eigenen Wahrnehmung. Dieser analytische Ansatz, der sich weniger um technologische Fragen der Klangproduktion denn um eine Auswertung des Klangergebnisses bemüht, lässt sich nicht allein aus der mangelhaften Materiallage zum Herstellungsprozess vieler Tonbandkompositionen der 50er und 60er Jahre legitimieren. Der Beschreibungsmodus geht darüber hinaus von einer bereits angedeuteten historisch abgeleiteten Prämisse aus: die Frage nach der Wahrnehmbarkeit, und damit die Frage nach der Linearität im Übertragungsprozess zwischen Klangmanipulation und hörbarem Klangergebnis stellt für die elektromusikalische Komposition ein zentrales Thema dar. Der innere Zusammenhang, die gegenseitige Abhängigkeit von Technik und Ästhetik elektronisch erzeugter Musik wäre demzufolge hypothetisch so zu bestimmen, dass die beliebige und grenzenlose Zusammensetzbarkeit von Klängen in der elektronischen Synthese sich in einer Ästhetisierung von Wahrnehmungsveränderungen, insbesondere aber von Wahrnehmungsgrenzen niederschlägt.

In *Omaggio a Emilio Vedova* nimmt Nono auf engem Raum Tuchfühlung mit verschiedenen Stilen elektronischen Komponierens der 50er Jahre auf. Dabei gerät sein persönlicher musikalischer Ausdruck im Spannungsfeld zwischen Kantabilität und rauer Expressivität, wie er ihn schon in den nicht elektronischen Werken entwickelt hat, zu besonderer Dichte. Auch kommt Nonos dramaturgisch-szenisches Denken, das mit *Intolleranza* von 1960 erste volle Entfaltung fand, zur Geltung: In *Omaggio* bestimmen durchweg einzelne herausragende Klangereignisse den weiteren Verlauf des musikalischen Geschehens, d.h. die verschiedenen Klangcharaktere und Klangräume sind jeweils initiiert durch einen auslösenden Impuls, eine expressive Klangfigur, die als dramaturgische Wegweiser fungieren.

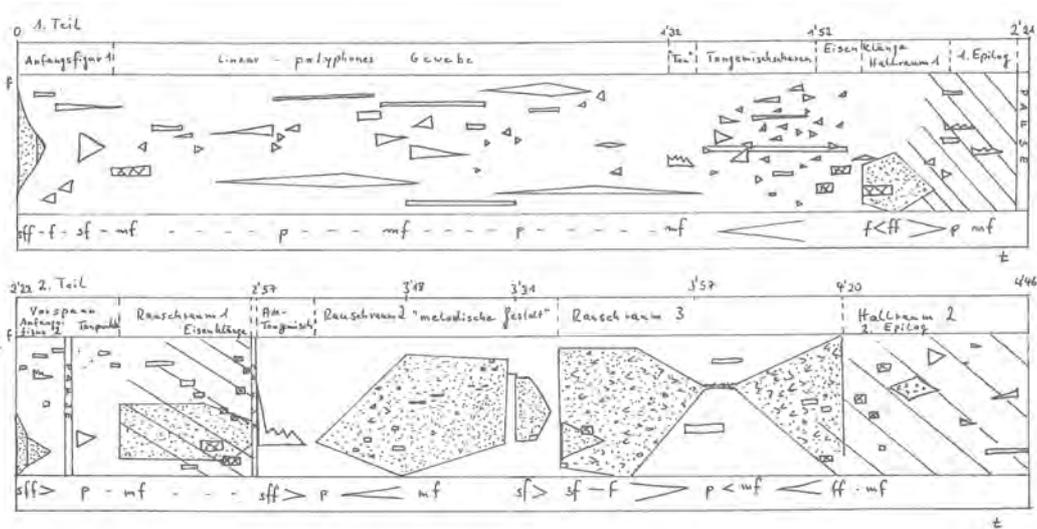
Das Stück ist in zwei nahezu gleichlange Hälften unterteilt, die sich in ihrem Umgang mit elektronischen Kompositionsmöglichkeiten deutlich unterscheiden: Während im ersten Teil Tongemische nach Art der seriellen Instrumentalmusik der 50er Jahre aneinandergereiht und übereinander gelagert, also im Sinne Meyer-Epplers statische Schichtungen vorgenommen werden, öffnet sich der zweite Teil neuen Ausdrucksmöglichkeiten elektronischer Klanggestaltung.

## GRAPHISCHE BESCHREIBUNG DES WERKVERLAUFES

Die Hörmitschrift soll mittels reduzierter Symbolik charakteristische Klangerscheinungen und Formverläufe des Werkes visualisieren. Sie stellt keinerlei Ansprüche auf Exaktheit hinsichtlich der klanglichen Zusammensetzung einzelner Tonereignisse. In Richtung der  $x$ -Achse bildet sich der ungefähre Zeitablauf, in Richtung der  $y$ -Achse der ungefähre Frequenzrahmen ab. Die Größenverhältnisse der Detailabbildungen sind je nach Bedeutung des einzelnen Klangereignisses verschoben; so nimmt die Anfangsfigur, der „Ton“ bei Minute 1'32" oder der Impulsklang bei Minute 2'57" einen besonders großen Raum ein. Derartig herausragende Phänomene sind durch eine Zeitangabe markiert und werden in der verbalen Beschreibung benannt. Innerhalb der verschiedenen Klangfelder, so z.B. in dem „seriellen Gewebe“, sind in der Graphik Detailereignisse nicht exakt, sondern stellvertretend für einen Typus oder eine Gruppe von Klangformationen eingezeichnet. In einem

Feld unterhalb der Zeichnung findet sich eine Mitschrift über die Lautstärkeverhältnisse.

Die graphische Darstellung findet sich auf den Seiten 30/31.:



Graphische Darstellung des Verlaufes von *Omaggio a Emilio Vedova*

Tongemische, Klang oder Geräusch

- abrupt einsetzend und langsam ausklingend
- langsam einsetzend und abrupt ausklingend
- langsam einsetzend und langsam ausklingend
- abrupt einsetzend und abrupt ausklingend

- „Eisenklänge“ (stark verhallte, metallisch klingende Tongemische)
- amplitudenmoduliertes Tongemisch, Klang oder Geräusch
- punktuelle Glockenklänge
- Hallraum
- Rauschraum

30

31

## VERBALE BESCHREIBUNG DES WERKVERLAUFES

### Erster Teil (0' - 2'21")

Nach einer energiegeladenen Auftaktfigur in punktiertem Rhythmus, mit weitem Frequenzambitus und in drei melodische Schichten unterteilt, entfaltet sich ein nicht abreißendes, linearpolyphones Gewebe von Tongemischen<sup>21</sup> mit mehr oder weniger klar erkennbaren Tonhöhen, das unter Beibehaltung der Kantabilität nach Art der im gleichen Jahr entstandenen *Gesänge an Silvia* von starken, impulshaften Akzenten vorangetrieben wird. Dabei fallen Intervallgruppierungen heraus, die meist einen durch Dynamik oder Tondauer gewährleisteten Akzent auf dem letzten - überwiegend hochfrequenten - Tongemisch tragen.

Man kann bei dieser Passage mit ihrer Aneinanderreihung von Intervallen, extremen Dauernunterschieden und häufigem Klangfarbenwechsel von einer elektronischen Nachgestaltung serieller Instrumentalkompositionen sprechen. Sie erhält ihren eigenen Charakter durch die nur elektronisch realisierbaren Klangfar-

<sup>21</sup> Zur Terminologie nach Herbert Eimert: Ein Tongemisch entsteht aus der Überlagerung von Sinustönen in unharmonischem Verhältnis. Die Schallstärke der Teiltöne bestimmt den Tonhöhencharakter des Tongemisches, der beliebig undeutlich gehalten werden kann. Bei genügender Dichte der unharmonischen Teiltonfolge entsteht ein Geräusch. Ein Klang ist ein harmonischer Teiltonkomplex, als Ton versteht man einen obertonfreien Sinuston.

ben der Tongemische, die Nono meist mit engem Frequenzband versieht, ihre nur ungefähre Tonhöhenbestimmung und eine besonders scharfe Akzentgebung, wie sie von Instrumentalisten nicht geleistet werden kann. Nach einem initialzündenden, deutlich heraushörbaren Tongemisch mit dem Tonhöhencharakter  $d'$  werden ab Minute 1'32" die Tongemische kürzer, die Klangabfolge strafft sich bei gleichzeitigem Crescendo, bis stark verhallte, etwa an den Klang einer Eisentreppe erinnernde und deshalb im folgenden als „Eisenklänge“ bezeichnete Tongemische überhand nehmen und ein knarrendes Geräusch in tiefem Frequenzbereich das Gewebe endgültig überdeckt, um es schließlich in ein Verhallen zu überführen. In diesem letzten Teilabschnitt öffnet sich bei Minute 1'42" erstmals ein Hallraum, in dem das Tonhöhengewebe verklingt, so dass nach Minute 1'53" von einem ersten Epilog, einem Nachklingen gesprochen werden kann. Auf halligem Untergrund bilden sich erinnernd charakteristische Intervallkonstellationen des seriellen Gewebes vereinzelt ab. Deutlich hörbar werden jetzt mehrmals stark amplitudenmodulierte, also in der Lautstärke regelmäßig vibrierende Klänge als eine Art Klangspezifikum elektronischer Musik.

### Zweiter Teil (2'22" - 4'46")

Dem eigentlichen Beginn des zweiten Teils geht nach einer die beiden Großteile deutlich voneinander abgrenzenden Pause ein kurzer Vorspann voraus, der - in Abwandlung der Anfangsfigur - wiederum mit einer energiegeladenen Impulsklangfolge eröffnet wird. Eine Pause lässt sodann diese Figur quasi in der Luft stehen; es folgt eine kleine Gruppe isolierter Tonpunkte, bis unvermittelt ein stark verhalltes Tongemisch im mittleren bis unteren Frequenzbereich mit konstanter Lautstärke und Dauer die Spannung aufnimmt und den zweiten Teil des Stücks gleichsam mit einem neuen Hallraum eröffnet, aus dem sich Eisenklänge und andere Tongemische hervorheben. Im Hallraum verwischt sich schließlich der harte Impulscharakter der Klangeinsätze.

Dieser Klangraum endet abrupt mit einer Pause. Bei Minute 2'57" setzt ein lautes, akzentuiertes Tongemisch mit amplitudenmoduliertem Ausklang (AM-Tongemisch) ein, um seinerseits die Öffnung eines nächsten Klangraums mit halligem Grundrauschen aus einem Crescendo heraus zu bewirken. Kurze scharfe Tongemische sind darauf getupft, bis schließlich bei Minute 3'18" eine melodische Gestalt im Wechselspiel zwischen rauen Liegetönen und punktuellen Glockentönen sich über folgende Tonhöhen entfaltet:



Zeichnung: Verf.

Diese melodische Gestalt weist in ihrer dynamischen und rhythmischen Schwerpunktsetzung einen tonalen Gestus auf. Das tonale Zentrum liegt zunächst in  $a$ , bis dieser Klangraum abgeschlossen wird. Mit dem abschließenden fallenden Gestus  $c'' - b'$  verlagert sich das tonale Zentrum dann nach  $b$ . Die fallende Sekunde  $c'' - b'$  löst gleichzeitig einen breiten Klangteppich im *fortissimo* aus, in dem - um eine Oktave nach unten versetzt - eine aufwärts steigende kleine Terz  $b - cis'$  und dann

eine fallende Quarte *cis' - gis* die melodische Gestalt fortführt und beendet.

Zwischen dieser letzten *cis' - gis* Folge, also quasi mitten im abschließenden Quartfall findet ein Raumwechsel statt: Mit einer Pause wird zunächst nach dem *cis* der existierende Klangraum geschlossen. Aus dem Tongemisch, in das das *gis* eingewoben ist, öffnet sich ein nächster Raum mit einem breitbandigen Rauschen, aus dem zischende, schleifende, hochfrequente Tongemisch-Scharen erwachsen, die den Eindruck eines Schnelldurchlaufs durch das Intervallgewebe des ersten Teils erwecken. Sie münden nach einem *decrescendo* und einer Frequenzbandverengung in ein hochfrequentes Tongemisch als Liegeton, über dem sich die Tongemisch-Scharen dann erneut in einem *crescendo* entfalten.

Bei Minute 4'20" mischen sich wieder die Eisenklänge unter die scharf abgeschnittenen Tongemische, um diese dann ganz abzulösen: der Hallraum ist wieder erreicht. In diesem werden als zweiter, als endgültiger Epilog einzelne Tongemische, Intervallgestalten und kurze Crescendo-Gestalten reminiszierend eingehängt.

## AUSWERTUNG

Als Klangcharakteristik des zweiten Teils von *Omaggio* fällt das Sich-Öffnen und -Schließen, ja überhaupt der Wechsel von Klangräumen auf, in denen sich verschiedene Szenerien ereignen. Nono erreicht dieses zum einen durch den gezielten, dramaturgisch sinnvollen Einsatz von breitbandigem Rauschen in der Funktion eines akustischen Hintergrundes, von dem sich einzelne Klangereignisse in gestalttheoretischem Sinne als Figuren plastisch abheben. Der Eindruck von Plastizität entsteht vor allem durch die klangliche Vermischung, die die einzelnen Klanggestalten sozusagen an ihren Rändern mit dem Grundrauschen eingehen. So findet keine Übereinanderschichtung von diskreten, in ihrer Bedeutung gleichberechtigten Klangverläufen mehr statt, wie es im polyphon-linearen Gefüge des ersten Teiles von *Omaggio* vorherrschend war.

Konstantes, vor allem aber durch Filterungen in seiner Färbung kontinuierlich veränderbares Grundrauschen stellte im Jahre 1960 noch ein relativ neues, ja innovatives Phänomen elektronischen Komponierens dar. Die in beschriebener Weise bewirkten Klangräume auf der Basis von farbigem Grundrauschen ermöglichen einen ständigen Wahrnehmungswechsel zwischen übergangslosen Klangmetamorphosen und gestalthaften Konturierungen, zwischen inneren und äußeren Klangveränderungen. Bruno Maderna hat in seiner elektronischen Komposition *Continuo* von 1957 derartige Klangräume in einem nicht abreißenen Fluss von sich übereinander schiebenden Klangverwandlungen bis an die Grenzen des *pianissimo* und *fortissimo* ausgehört. Diese Klangerfahrung schlug sich dann auch in seiner Überarbeitung der *Musica su due dimensioni* im Jahre 1958 nieder. Das Werk für Flöte und Tonband hatte er 1952 in einer ersten Fassung für Flöte, Schlagzeug und Tonband für die Kranichsteiner Ferienkurse geschrieben - damals war er eigens an das Bonner Institut für Phonetik und Kommunikationsforschung gefahren, um das Tonband gemeinsam mit Werner Meyer-Eppler zu realisieren. Die 1952 separat gegeneinander gestellten musikalischen Dimensionen brachte Maderna 1958 in einen spürbaren Kontakt zueinander; nun entfaltete sich die Flöte „live“ über sparsam eingesetzten, aber dennoch raumstiftenden Klangbändern, in die

elektronisch verfremdete Flötenklänge eingewoben wurden. Eine zweite Art der Klangraumkomposition erreicht Nono in *Omaggio*, wo er einzelne Klangereignisse in einen nicht an ein Grundrauschen gebundenen Hallraum setzt. Bei diesem elektronisch oder mit Hallplatten erzeugten künstlichen Raumklang werden die Klänge bis zu ihrem endgültigen Verlöschen in der Zeit vervielfältigt; so verschwimmen ihre scharfen Konturen, und die akustischen Ereignisse nehmen eine - imaginäre - räumliche Beziehung zueinander auf. In der zweiten Hälfte der 50er Jahre wurde in der elektronischen Musik vielfältiger Gebrauch von Halleffekten gemacht. Dabei zielten die Komponisten auf Plastizität, auf Lebendigkeit des Klanggeschehens, aber auch auf die besagten Vermischungseffekte im Sinne elektronischer Klangmetamorphosen ab. Reminiszierende Hallräume, wie sie Nono in *Omaggio* als Epilog der beiden Werkteile platzierte, finden sich insbesondere auch in dem erwähnten *Continuo* Madernas.

Für *Omaggio a Emilio Vedova* wurde damit eine dynamische Ausgestaltung von Klangräumen als elektromusikalisches Spezifikum herausgestellt, das nun in einen sinnvollen Bezug zu seinen Klangfeldkompositionen in Instrumentalwerken wie etwa den zwei Jahre später entstandenen *Canti di vita e d'amore: Sul Ponte di Hiroshima* gesetzt werden kann<sup>22</sup>. So zitiert Spangemacher Peter Kolman aus dessen Aufsatz *Der Weg zur Flächenkomposition* als adäquate Beschreibung der Takte 118 ff. der *Canti*:

Stellen wir uns zum Beispiel eine statische Raster-Höhenfläche vor (etwa ein Viertelton-Cluster der Streicher), in der sich die einzelnen Töne dynamisch verändern: sie „tauchen“ aus der Anonymität der Fläche auf und „verschwinden“ wieder. Oder: ganze Teile der Fläche werden dynamisch hervorgehoben. Es bildet sich also eine unebene Fläche, eine plastische „Landkarte“ (Täler -piano, Hügel - forte, südlich - niedrige Frequenzen, nördlich -höhere Frequenzen, von links nach rechts - der Zeitverlauf).<sup>23</sup>

Auf eigene Weise greift Nono in *Omaggio* auch das oben im musikdramatischen wie elektromusikalischen Zusammenhang und in der Parallele zu Robert Beyers Tonfilmästhetik erwähnte Thema des Perspektivenwechsels auf. Indem immer neue Klangräume geöffnet werden, in die der Zuhörer, geleitet durch dramaturgische Wegweiser prägnanter Auftaktfiguren, quasi ohne Ausweichmöglichkeit hineingeführt wird, musikalisiert Nono eine existentialistische Haltung, im Gegensatz etwa zu der phänomenalen Außenschau, die Luciano Berio in seiner elektronischen Komposition *Perspectives* von 1957 anbietet: Eine zerklüftete, bizarre Klanglandschaft zieht mit ihren Vorsprüngen und Abgründen in der Vielheit der Detailereignisse rasch vorbei. Die immer neu aufbrechenden Räume laden vielleicht ein, aber sie zwingen den Zuhörer nicht zum Verweilen.

Als verbindendes Glied zwischen den beiden Teilen von Nonos *Omaggio* entpuppt sich das Intervall. Hat es noch in der ersten Hälfte als prozessuales Gebilde Linearität und in der Tonhöhenanordnung Schichtung garantiert, fungiert es in den Klangräumen der zweiten Hälfte als plastische Gestalt, die den historischen Bezug zur Gestalthaftigkeit tonaler Thematik nicht verleugnet, ja stellenweise sogar auf diesen - mit elektronischem Verfremdungseffekt - reflektiert.

<sup>22</sup> Vgl. die Analyse von Spangemacher, a.a.O., S. 96ff.

<sup>23</sup> Peter Kolman, *Der Weg zur Flächenkomposition*, in: *Melos* 1970, S.8ff., zitiert nach Spangemacher, a.a.O., S. 100

## NONOS LIVE-ELEKTRONIK

Das ästhetische Spektrum live-elektronischer Werke ist über den Aspekt einer Wiederaufwertung lebendiger Instrumentalpraxis bislang kaum befriedigend in den historischen Kontext elektromusikalischer Entwicklung gestellt worden. Für den mit der genaueren Beschäftigung mit *Omaggio a Emilio Vedova* vorgenommenen Schwerpunkt der vorliegenden Betrachtungen sollen folgende Gedanken eine noch zu leistende Auseinandersetzung mit Nonos live-elektronischen Opera nach 1980 umreißen. In Luigi Nonos Umgang mit Live-Elektronik scheint sich das alte musikelektronische Thema der Wahrnehmbarkeit mit neuen technischen Mitteln zu konkretisieren. So wie Meyer-Epplers Modelle elektronischer Musik gleichzeitig akustische Wahrnehmungsexperimente waren, so steht für Nono das Hineinhören in die Klänge, die Grenzen der Wahrnehmbarkeit, die Verschmelzung von diskreten Klangereignissen und die Nicht-mehr-Unterscheidbarkeit von live und über Lautsprecher dargebotenen Klängen im Mittelpunkt des kompositorischen Schaffens in den 80er Jahren. Nono scheute keine Mühe, seinem gleichsam wissenschaftlichen Interesse an der Erforschung des Klangverhaltens bei elektronischen und instrumentalen Manipulationen nachzukommen. Er setzte mit seinem sinnlichen und experimentierfreudigen, aber auch Fachkenntnisse integrierenden Umgang mit dem live-elektronischen Medium eine fruchtbare Kooperation von Kunst und Wissenschaft auf künstlerischer Seite fort, die der Wissenschaftler Meyer-Eppler als sensualistisch ausgerichteter Experimentalphysiker schon Anfang der 50er Jahre mit seinen Grundlagenforschungen zur elektronischen Musik begonnen hatte. So ergibt sich rückwirkend das Bild einer doppelt gebrochenen Rezeptionsgeschichte zu Meyer-Epplers musikalischem Entwurf: zum einen mit der angedeuteten seriellen Unterbrechung gestaltorientierter Kompositionstradition, zum anderen mit dem Aufbrechen des Meyer-Epplerschen Konzeptes einer von Interpreten unabhängigen Tonbandmusik bei der besagten künstlerischen Umsetzung seiner musikästhetischen Intentionen in der Interpreten bezogenen Live-Elektronik. Auch entfaltete sich in dem live-elektronischen Vernetzungssystem zwischen Komponist, Interpret, Musikinstrument und hybrider Technik der kybernetische Ansatz seiner Forschungen - Meyer-Eppler gilt als einer der ersten Wissenschaftler, die im deutschsprachigen Raum auf die Schriften von Wiener und Shannon aufmerksam machten, bevor er sich in der zweiten Hälfte der 50er Jahre dem Entwurf einer eigenen Informationstheorie widmete.

Die vergleichende Betrachtung von Nonos elektronischen Kompositionen lässt hinsichtlich ihrer thematischen Brennpunkte die Interpretation eines „Wendepunktes Quartett“ innerhalb seiner elektromusikalischen Entwicklung kaum zu. Die imaginären Räume in *Omaggio* werden in den live-elektronischen Werken zu realen Klangräumen, in die wiederum plastisch-gestaltvoll akustische Ereignisse eingewoben sind. Der musikalische Existentialismus des frühen Nono gerät damit zu einem existentialistischen Klang-Realismus: Die Wege, auf die der Hörer hofft, um diese Räume zu durchschreiten, werden mit den Klängen immer länger, verschwimmen mit den Klangmetamorphosen in ihren Konturen, verlieren an der Grenze der Klangwahrnehmbarkeit ihr Ziel. Im Spätwerk überlässt der Regisseur Nono die Dramaturgie dem Hörer selbst. *Hay que caminar*: mit suchendem Ohr muss sich jeder seinen eigenen Weg durch die klingende Welt bahnen.

---

## CLAUDIO ABBADO

### Mein stiller Freund

Einige Erinnerungen an Luigi Nono

Als ich Luigi Nono das erste Mal traf - das war in den sechziger Jahren - spürte ich gleich unsere innere Übereinstimmung in vielen Fragen des Lebens und der Kunst. Ohne dass wir es aussprechen mussten, herrschte zwischen uns inniges Verstehen.

Es war eine stille Freundschaft, mit einer Kommunikation, für die Gigi und ich eigentlich keine Worte brauchten. Bald dehnte sich unsere Freundschaft auf unsere Familien aus.

Keine Worte heißt nicht, dass wir nicht auch viel miteinander diskutiert haben. Gigi und ich führten lange Gespräche über Literatur, und immer wieder trat dabei Hölderlin in den Vordergrund, vielleicht als Gegenpol zu den politischen Schriftstellern, mit denen sich Gigi oft auseinandersetzte.

In seinen Kompositionen spüre ich deutlich seine Heimat Venedig. Im Hintergrund riss seine Bindung an die lange Tradition venezianischer Musik nie ab, erkennbar an seinem untrüglichen Gefühl für Raumklang, wie ihn etwa Gabrieli in San Marco praktiziert hatte. Auch Gigis Empfinden für *Espressivo*-Linien, für Kantabilität überhaupt wurzelt in der Vergangenheit. Das alles dürfte mitgewirkt haben, dass seine Musik meiner Meinung nach dann am schönsten ist, wenn die menschliche Stimme deren Zentrum bildet, sei es solistisch oder chorsch.

Ebenso wichtig war für ihn seine Kenntnis der Musik Schönbergs, an der sich sein Sinn für das Gleichgewicht von Ausdruck und konstruktivem Denken schärfte.

Unsere erste Zusammenarbeit war zur Zeit der Entstehung von *Como una ola de fuerza y luz* für Sopran, Klavier, Orchester und Tonband. Wir probten in der *Scala*, Pollini erarbeitete den Klavierpart. Im Juni 1972 leitete ich die Uraufführung in Mailand.

Gleich darauf folgte als gemeinsames Projekt die „azione scenica“ *Al gran sole carico d'amore*; Juri Ljubimow war von Anfang an mitbeteiligt. Wir haben während der Probenzeit viel geändert, Gigi war praktischen Vorschlägen gegenüber zugänglich; die Uraufführung dieses Pollini und mir gewidmeten Werkes fand im Mai 1975 an der *Scala* statt. Auf meine Anregung hin schrieb Gigi daraus eine Suite, die ich in Köln uraufführte.

Die letzte Zusammenarbeit betraf wieder ein Hauptwerk, *Prometeo*, 1984 uraufgeführt in der eigens mit einer Akustikschale ausgestatteten devastierten Kirche *San Lorenzo* in Venedig. Zwei Dirigenten waren erforderlich; ich teilte meine Aufgabe mit Cecconi. Gigis Musik ließ alle Symptome seiner späten Werke hören: viele Inseln der Stille, wunderbar wandernde Raumklänge, klug eingesetzte Live-Elektronik, Nachspüren dem einzelnen Ton. Wir haben nach der Uraufführung viel über das Werk diskutiert, ich regte hier Verknappungen, dort Erweiterungen an, um insgesamt bessere Proportionen zu gewinnen, und Gigi hat vieles geändert, auch allzu kompliziert notierte Details ins Praktikable gebracht. Diese zweite Version stellte ich dann an der Mailänder *Scala* vor.

Ein Freund also, mit dem ich auch viel arbeitete; und so sind meine Erinnerungen

an Gigi stark durchsetzt mit solchen, die -von Musiker zu Musiker - das Fachliche betreffen.

Eines aber möchte ich noch anfügen: Gigi war ein großzügiger, mitfühlender, gegen Ungerechtigkeiten jedweder Art beharrlich ankämpfender Mensch, und er war offen, offen auch für andere Komponisten wie etwa Kurtág oder Rihm - und nicht nur diese haben durch ihn viele neue Erfahrungen im Umgang mit Musik gesammelt.

The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system, labeled with a circled '49', features five staves: Violin (Vn.), Viola (Vla.), Clarinet (Klar.), Flute (Fl.), and Bassoon (Fag.). The notation includes dynamic markings such as *pppp* and *pp*, and various articulation marks. The second system, labeled with a circled '57', features five staves: Violin (Vn.), Viola (Vla.), Clarinet (Klar.), Flute (Fl.), and Bassoon (Fag.). This system includes lyrics: '- Ni' and 'i'. Dynamic markings include *pp*, *mf*, and *ppp*. A circled '21' is written below the Bassoon staff. The notation is dense and includes many performance instructions.

6/4



MIKRO INTERVALLI !!!

40

Ottavino

Pibbico

Tromba loco

SHAKE - INDISOLUBILE

69.

S

B

40

Vcl

Vcl

AL TASTO

AL TASTO

AL TASTO

AL TASTO

ALLA PUNTA PONTE

A PERIODICO

ALLA PUNTA TIRANDO PONT

A PERIODICO

ALLA PUNTA TIRANDO PONT

A PERIODICO

PP

PP

PP

PP

↑  
Blibli

40

## KLAUS KROPFINGER

### Luigi Nono: Wege - nicht Werke<sup>24</sup>

Wenn ich in das Studio in Freiburg komme, fragt man oft: „Hast Du schon ein Prinzip? Hast du eine Idee?“ Ich sage: „Nein, ich weiß nicht, was herauskommt“.<sup>25</sup>

Bei Gesprächen mit Luigi Nono während seiner letzten Jahre in Berlin überraschte die Unnachgiebigkeit, mit der er den Weg, den er mit einer Komposition beschritt und damit von Komposition zu Komposition ging, über diese selbst stellte. Der Kompositionsprozess, die Suche sei wichtiger als das mögliche Resultat, er komponiere keine Werke.

Massimo Mila hat Nonos Œuvre in vier Perioden eingeteilt: Die erste umfasst die Instrumentalwerke der fünfziger Jahre, von *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg* (1950) bis zu *Incontri für 24 Instrumente und Canti per tredici* (beide 1955), rein instrumentale Werke der Lehrjahre; die zweite Periode setzt mit *Il canto sospeso* (1956) ein und endet mit *Al gran sole carico d'amore* (1972-74). Es ist die Zeit der „Linea Nono“<sup>26</sup>, in der die aus der gesellschaftlichen Aktualität gespeiste kritische Idee vor dem Handwerklich-Technischen rangiert, allerdings nur bis zu der Zeit, da die Arbeit im Studio di Fonologia der RAI in Mailand einsetzt (seit 1954), die das technologisch-kompositorische Moment wieder nach vorn bringt; die dritte wird durch ... *sofferte onde serene* ... (1974-76) eröffnet und mit *Prometeo* (1984-85) abgeschlossen. Sie führt zu der durch das Streichquartett *Fragmente - Stille, An Diotima* markierten und vieldiskutierten „Wende“: eine strikt musikalische und technische und eine geistigen Inhalts.<sup>27</sup> Die

---

<sup>24</sup> Dieser Titel entspricht dem, den Heidegger sich auf dem handschriftlichen Widmungsblatt für seine Gesamtausgabe notierte und der als vom Autor intendiert der Gesamtausgabe vorangestellt wurde (vgl. Martin Heidegger: Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914 - 1970. Band 1. Frühe Schriften, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a. Main 1978. - Partien des auf Schallplatte festgehaltenen Heidegger-Textes *Die Kunst und der Raum* brachte Nono während eines Vortrags in der HdK im Februar 1987 zu Gehör. - Für viele Diskussionen zum Thema danke ich Helga von Kügelgen.

<sup>25</sup> Klaus Kropfnger: ..... *kein Anfang, kein Ende* ..... Aus *Gesprächen mit Luigi Nono*, *Musica* 42 (1988), S. 171. Vgl. auch Nonos Äußerungen im Kammergespräch der HdK Berlin am 20.6.1986: *An den Computer oder ins elektronische Studio [in Freiburg] gehe ich hinein ohne Idee. Wenn ich vorher eine Idee hätte, so wäre das schon ein Vor-Bild. Es kommt vom Suchen, vom „arbeiten zusammen.“ Mit Professor Haller, mit Rudi Straus und Bernd Noll. Dort, wo ich höre, wie ein Atem --- ein Klang wird. Oder wie schon der Atem ein Klang ist.*

<sup>26</sup> Deutsch als: Massimo Mila: *Nonos Weg - Zum 'Canto sospeso'*, in: Jürg Stenzl (Hrsg.). *Luigi Nono. Texte. Studien zu seiner Musik*, Zürich/Freiburg 1975, 2/1987

<sup>27</sup> Massimo Mila: *Nono - die Wende*, in: Klaus Kropfnger (Hrsg.): *Komponistenportrait Luigi Nono*, (Berliner Festwochen) Berlin 1988, S. 70-77. Zur „Wende“ insbes. S. 75f. Zum Streichquartett: Heinz-Klaus Metzger: *Wendepunkt Quartett?*, in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.): *Luigi Nono. Musik - Konzepte* 20, München 1981, S. 93-112; Doris Döpke: *Fragmente -Stille, An Diotima*, in: *Luigi Nono. Festival d'Automne à Paris*,

---

folgenden Kompositionen - Risonanze erranti (1986), Caminantes - Ayacucho (1986-87), die Post -Praeludien, La lontananza nostalgica-futura (1988), in denen die Vertiefung in den Klang weitergetrieben wird, gehören der abschließenden vierten Periode an.

Diese Zeitgliederung birgt indes Probleme. Hat die Konsequenz aus der Arbeit im Mailänder Studio di Fonologia der RAI nicht Eigengewicht genug, um als - etwa von Omaggio a Emilio Vedova bis Al gran sole carico d'amore reichende - Phase eigenen Rechts verstanden zu werden? Wäre dann aber eine einheitliche „Linie“ bis etwa Sarà dolce tacere und Ha venido (beide 1960) anzunehmen? Bedeutet schließlich das Streichquartett Fragmente -Stille, An Diotima wirklich die Wende in Nonos Schaffen? Schon diese Fragen zeigen die Schwierigkeit, Nonos Œuvre wirklich schlüssig in Zeitphasen zu gliedern.

Hinter dieser Schwierigkeit stehen tief in den geistig-künstlerischen Habitus Nonos und seine weltanschauliche Orientierung reichende Fragestellungen. Nonos politisches und sein künstlerisch-kompositorisches Engagement erscheinen als zwei Pole eines Spannungsfeldes, und je nachdem ob der eine oder der andere Teil der leitende ist (oder zu sein scheint), stellt er sich mehr als politisch oder als künstlerisch bestimmter Komponist dar. Diese Skizze vereinfacht jedoch die Konstellation in einem entscheidenden Punkt. Nonos politisches Engagement ist nicht allein vom Pathos des revolutionären Aufbegehrens bestimmt, es hat vielmehr sein ergänzendes Gegenstück in Symbolen der Befreiung und des Glücks. Es zerfällt also seinerseits, und zwar in ein nach außen und ein nach innen gewendetes Moment, in die Komponente des Vehement-Angreifenden und des Zart-Empfindsamen. Und so untrennbar revolutionäre Aktion und Befreiung als unmittelbar ersehntes Ziel zusammengehören, so klar sollte andererseits sein, dass jeder der beiden Aspekte auch eine unterschiedliche Dimension von Zeit repräsentiert. Ist die aktuelle revolutionäre Aktion der Jetztzeit verhaftet, so steht Befreiung bei Nono zu sehr im Kontext des Vorstellungsbereichs von Utopie (Jugend, Liebe, Meer - weite, unendlich ausschwingende Natur), als dass hier nicht zugleich die Assoziation von räumlicher, vor allem aber zeitlicher Ferne mitspielen würde. Dieser Aspekt utopischer Ferne tritt in den Werken, die die „Wende“ repräsentieren, also das Streichquartett und Prometeo, hervor. Das bedeutet indes keinesfalls die Aufgabe der revolutionären Perspektive überhaupt. Das Benjamin-Zitat von der schwachen messianischen Kraft bezeugt es ebenso wie die Chöre im Interludium 1 - 3 Stimmen b des Prometeo. Aber die Erwartungsakzente sind verschoben. An die Stelle der „Naherwartung“ menschlichen Enthobenseins und Glücks tritt - ganz im Sinne der „schwachen messianischen Kraft“ - die „Fernerwartung“. Von hier aus gesehen erweist sich das Wort von der „Wende“ als allzu pauschal, am Eigentlichen der Erwartungsperspektive Nonos vorbeizielend. Dies umso mehr, als ja schließlich beide Aspekte - radikales Aufbegehren und beglückende menschliche Entfesselung Teilmomente eines Ganzen sind: Des unbedingten Willens zur Menschlichkeit.

Es ist aufgrund dieser Konstellation eines in sich beweglichen Komplexes von Teilmomenten, die sich zudem auch, je nach Perspektive des Betrachters, unter-

---

Paris 1987, S. 98 - 113; Klaus Kropfinger: *Luigi Nono: Fragmente -Stille, An Diotima*, in: *Inventionen* 89. Festival Neuer Musik Berlin, hrsg. v. Klaus Ebbeke et al., Berlin 1989, S. 218 - 226; Werner Linde: *Nonos Weg zum Streichquartett*, Kassel 1989.

schiedlich darstellen, problematisch, Aussagen über Kompositionen zu machen, von denen wiederum eine Einteilung in Perioden abgeleitet wird. So scheint es fraglich, ob *Il canto sospeso* wirklich als Ausgangspunkt einer kompositorischen Phase gelten kann, in der die poetische Idee vor dem formalen Handwerk Vorrang haben soll. Spricht nicht der kompositorische Standard dieses Werkes für sich? Und steht hinter Nonos Einspruch gegen die einseitig technologische Analyse nicht auch das Bewusstsein des Einstands von kompositorischem Standard und musikalischer Kundgabe? Ging es Nono nicht beim „Prinzip der Textzerlegung“ darum, den Text als phonetisch-semantisches Gebilde zum musikalischen Ausdruck zu machen<sup>28</sup>?

Luigi Nonos kompositorisches Schaffen entzieht sich der strikten Unterteilung und Einordnung, so wie er im Kompositionsprozess selbst die apriorische Festlegung zunehmend verweigerte. Die totale Serialisierung ebenso ablehnend wie den Ausweg der Aleatorik, hat er sich immer seinen Weg, dem „Prinzip Freiheit“ folgend, offengehalten. Selbst das Etikett des aufs politische Engagement fixierten Künstlers, auf das man ihn festlegen zu können glaubte, erwies sich schließlich als Label halber Wahrheit - sehr zum Missfallen vieler Kritiker, sehr zur Irritation derer, die ihm auf eben dieser Linie gefolgt waren.

Daraus auf Konzeptionslosigkeit schließen zu wollen, wäre wiederum völlig verfehlt. Nonos Weg war der des ständigen Unterwegs-Seins, war die unablässige Suche nach neuen Möglichkeiten und neuen Horizonten. Auf diesem Weg leitete ihn wache Offenheit. Er war besessen von der permanenten Frage nach neuen Elementen und Qualitäten des musikalischen Materials, von dessen unermüdlicher und selbstkritischer Erforschung. Ihn faszinierte die „Erweiterung des Materialstandes“ ebenso wie die kritische Reaktion auf diese Welt, ihre Ungereimtheiten und Paradoxien. Das aber bedeutet, dass er sich stets die äußerste Wachheit und Anstrengung abverlangte, um seine Kundgabe als Komponist aus der jeweiligen Erscheinungsform des Materials hervorzutreiben.

Ist Nonos Bewusstsein des „Unterwegs“ von Anfang an und zu allen Zeiten seines Weges als Komponist vorhanden oder gleichermaßen ausgeprägt gewesen? Zehelein geht davon aus, dass sich Nonos Denken erst nach der Uraufführung von *Al gran sole* (1975) deutlich zum „Unterwegs“ hin verlagert habe:

*Teilnahme am Prozess ist mir heute wichtiger als die Konstatierung der Konsequenzen*<sup>29</sup>.

Es scheint indes, dass diese Aussage vor allem eine Verlagerung der Gewichtung meint. Nono war sich zweifellos der Notwendigkeit des unablässigen Voranschreitens von Anfang an sicher. Aber das Gewicht und der Angriffspunkt veränderten sich. Ein Zeichen hierfür ist seine Stellung zum kompositorischen Experiment.

Im Jahre 1961 hatte Nono auf die Frage, ob er eine „strenge Arbeitsdisziplin“ habe, geantwortet, er ziehe es vor, in der größtmöglichen Freiheit zu arbeiten. Aber: er arbeite nach festem Plan:

---

<sup>28</sup> Vgl. Stenzl (Hrsg.), (s. Anm. 3), S.60.

<sup>29</sup> Vgl. Klaus Zehelein: *Prometeo: Die heimliche Szene*, in: Kropfnger (Hrsg.), (s. Anm. 4), S. 38.

*Unsere Zeit läßt dem Zufall zuviel Raum. Wir sind im Jahrhundert des „vielleicht“ (possibilismes. Der Musiker schreibt eine Partitur so, dass der Interpret festlegen und der Hörer auswählen soll. [...] Man spricht zuviel von „Improvisation“. Davor muss man sich hüten. Ich unterscheide mich von einigen Musikern der „Nouvelle vague“. Sicherlich müssen wir alles ausprobieren, aber das Experiment muss unseren Ausdruck erweitern und ihn nicht töten, erstarren lassen oder ihn konfus und unbestimmt machen. Unsere Aufgabe ist es nicht, Experimente um der Experimente willen zu betreiben .....<sup>30</sup>*

Nono lehnte also zwei Jahre nach dem Darmstädter Vortrag, in dem er sich gegen strikte serielle wie auch gegen aleatorische Kompositionsverfahren abgrenzte, das Experiment nicht etwa grundlegend ab. Was er kritisierte, war die völlige Absorption des Komponierens durchs Experiment. Der von Nono angesprochene, die Arbeitsweise leitende Plan schloss das Experiment auch weiterhin ein, wie ein Interview aus dem Jahre 1969 bezeugt:

*Ich arbeitete immer sozusagen in drei Stufen. Zuerst wählte ich das Material, das intervallische, das klangliche das rhythmische. Dann experimentierte ich mit diesem Material, unterzog es vielleicht auch verschiedenen prädeterminierenden Prozessen, aber nur um zu sehen, in welcher Richtung es sich entwickeln könnte. Und dann komponierte ich, leitete also aus dem Material und dem ihm einbeschriebenen Möglichkeiten eine ihm gemäße Form ab. Dabei war das Komponieren nie bloß die Konkretisierung von vorgeformten Strukturen. Stets spielten improvisatorische Momente mit; ich hielt mir die Entscheidungen bis zum letzten Augenblick offen.<sup>31</sup>*

Dieses Interview aus einer Zeit, da Nono bereits im Metier der elektronischen Musik im weitesten Sinne zu Hause war, bestätigt nicht nur die Bedeutung des Experiments, es lässt auch erkennen, dass der Materialbereich und damit das Experiment im Kompositionsprozess an Bedeutung gewonnen hatte. Das wird durch ein Gespräch des Jahres 1966 unterstrichen:

*In der langen Periode des Experimentierens und Forschens, die der Komposition von „A floresta è jovem e cheja de vida“ im Studio di Fonologia der RAI in Mailand voranging, konnte ich einige technische Ausarbeitungs- und Kompositionsverfahren über die Emission von Phonemen und Worten dank einiger Schauspieler studieren: spezielle Verwendungsmöglichkeiten des Mikrophons bei der Aufnahme, die simultane Verwendung der Stimme mit einem Bandpassfilter [...], die sukzessive Ausarbeitung mit einem Ringmodulator, einer Transponiermaschine [Tonbandgerät mit variabler Geschwindigkeit], einem Oszillographen mit Rechteckschwingungen und anderen... Ich wollte - von „live“ Phonemen, Worten und Gesängen ausgehend - Transformationsmöglichkeiten kennen lernen ... d.h. eine große Reihe von technischen [ und ] expressiven Möglichkeiten des Klangmaterials studieren, das auf einem einzigen und identischen Material beruht, um mir die sehr zahlreichen Abstufungen sowohl in der gesprochenen Sprache wie im Gesang bewusst zu machen ... Dies ist für mich ein neues Feld: ich bin versucht, mein nächstes Werk ganz allein auf die*

<sup>30</sup> Vgl. Stenzl (Hrsg.), (s. Anm. 3), S. 182.

<sup>31</sup> Stenzl (Hrsg.), (s. Anm. 3), S. 200. Vgl. auch die Ausführungen zu *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (das., S. 129).

*menschliche Stimme zu gründen.*<sup>32</sup>

Deuten diese Bemerkungen darauf hin, in welchem Maße der Anteil des experimentellen Materialstudiums durch die Arbeit im Mailänder Studio di Fonologia zunahm, so wird zugleich deutlich, dass sich der Begriff des Experiments für Nono mehr und mehr mit der Erforschung der Klänge und ihres Anwendungspotentials verband. Das führte zu einer immer stärkeren Durchdringung von Komponieren und Klangerforschung. Es versteht sich, dass die durch die Zusammenarbeit mit dem Freiburger Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung seit 1979 sich eröffnenden Möglichkeiten der Live-Elektronik nicht nur das Gewicht der Klangerforschung vergrößerten. Sie führten auch zu einer intensivierten Verschränkung von Kompositionsprozess und Komposition, die - wie Nono in dem folgenden Passus unterstreicht - bis in die Aufführung hinein ausstrahlt:

*Man kann bei der Live-Elektronik während der Aufführung die Klangtransformation verändern. Bei der Verwendung eines Tonbandes hingegen ist ein für allemal eine Veränderung unmöglich. Man kann nur die Lautstärke und Richtung des Klanges im Raum verändern [...] Mit der Live-Elektronik gibt es viele Möglichkeiten, [...] das ist ein dauerndes Suchen. Nicht nur während des Kompositionsprozesses, sondern auch danach. Verschiedene Aufführungen sind nämlich ganz unterschiedlich. Diese Verschiedenartigkeit verdankt sich zum Teil neuen Kompositionsideen, zum Teil aber auch neuen Notwendigkeiten, etwa bei einer anderen Akustik.*<sup>33</sup>

So sehr Nonos Äußerungen aus verschiedener Zeit auch bezeugen, dass er immer ein Suchender war, bestrebt, den Bereich des musikalischen Materials kontextbezogen, als kritische Kundgabe und Stellungnahme zu erweitern und die kompositorischen Verfahren weiterzuentwickeln, so wichtig ist, dass er sich hierbei des musik- und kompositionsgeschichtlichen Hintergrundes ebenso wie eines breiten ideen- und kulturgeschichtlichen Kontextes bewusst war. Hierfür waren seine Studien bei Malipiero, mit Maderna und Scherchen von großer Bedeutung, hierbei hat aber auch das Vorbild Arnold Schönbergs entscheidend mitgewirkt.

Nonos Verbindung zur Tradition und speziell zu Arnold Schönbergs Schaffen ist für unsere Vorstellung von seinem kompositorischen Bewusstsein von großer Bedeutung. Sein op.1, die *Variatione canoniche*, basieren auf der Reihe von Schönbergs *Ode an Napoleon*, op.41. Wenn Schönbergs historisches Bewusstsein, herausgefordert durch die Schande und Gräueltat des Antisemitismus und der Nazidiktatur, sich öffentlich engagierte, so erwuchs dieses Engagement für Nono aus der Lebenswelt seiner Jugend, der *resistenza*, als gezielte, kritische menschliche Kundgabe.

Nonos erste Stücke sind Instrumentalkompositionen, aber schon bald bezog er die menschliche Stimme in sein Schaffen ein, für ihn das *reichste Instrument, das es gibt*<sup>34</sup>.

Höchst charakteristisch ist, wie er - nach ersten Ansätzen im *Epitaph auf Federico García Lorca: I. España en el corazón* (1952), *La victoire de Guernica* und *Liebeslied* (beide 1954) - in *Il Canto sospeso* (1955-56) die Singstimme bearbeitet. „Bearbeitet“ ist hier in der Tat der angemessene Ausdruck. Während er die Tonfolgen und Intervallkonstellationen, Klänge und dynamischen Werte nicht seriell-

---

<sup>32</sup> Stenzl (Hrsg.), (s. Anm. 3), S. 191.

<sup>33</sup> Bernd Riede: Luigi Nonos Kompositionen mit Tonband, München/Salzburg 1986, S. 11.

<sup>34</sup> Vgl. Gespräch mit Martine Cadieu, in: Stenzl (Hrsg.), (s. Anm. 3), S. 190.

mechanistisch ordnet als vielmehr expressiv auflädt und damit eine besondere Adhäsion zum Text gewinnt, intensiviert und „verflüssigt“ Nono diesen durch eine Verbindung von Silbenzerlegung, phonetischer Vokalakzentuierung und Schichtung. Die Verbindung von Technologie und Kundgabe ist so eng, dass es ebenso schwer fällt, hier von einem Vorrang der Idee wie von einem der Technik zu sprechen.

Bei der Gewichtung und Behandlung der Singstimme orientierte sich Nono schon früh an Arnold Schönbergs Reflexionen und Kompositionen. Das bestätigen die unter dem Titel Text-Musik-Gesang niedergelegten Ausführungen<sup>35</sup>.

Nonos Betrachtungen gehen von Schönbergs Aufsatz Das Verhältnis zum Text<sup>36</sup> aus, und sie beziehen sowohl musikwissenschaftliche Untersuchungen<sup>37</sup> als auch bestimmte Beispiele aus der Geschichte der musikalischen Komposition ein, die für Nono immer Geschichte des musikalischen Denkens ist. Es ist ein Weg von der Analogie formaler Rhetorik zur musikalischen Vermittlung irdischer Gefühle und Leidenschaften<sup>38</sup>, ein Weg, der nicht zuletzt durch den Schlusssatz von Beethovens 9. Sinfonie signifikant ist:

*Die kompositorische Auffassung des vierten Satzes der 9. Sinfonie läßt klar erkennen, wie wichtig für Beethoven die Verständlichkeit der Worte von Schillers Ode war, nicht nur in ihrem literarischen Wert und gerade um ihrer tiefen menschlichen Bedeutung willen. Sie ist ein hervorragendes Beispiel dafür, wie ein Text durch seine besondere Brillanz der menschlichen Werte dazu beitragen kann, im Musiker anstelle eines einfachen handwerklichen Prozesses den Durchbruch einer neuen Ausdrucksweise hervorzurufen und zu beschleunigen.<sup>39</sup>*

Ein weiterer Schritt auf diesem Weg der Behandlung der menschlichen Stimme als ein Ausdrucksmittel größter Bedeutung<sup>40</sup> ist Arnold Schönbergs Sprechgesang. Es ist hier, wo mit *Moses und Aron* auch der Raum als zentrales Moment ins Spiel kommt:

*In der Oper Moses und Aron kontrapunktieren Sprechgesang und der Gesang und tragen so dazu bei, nicht nur die Verschiedenheit der beiden Hauptpersonen, sondern auch ihre komplementäre Funktion zu charakterisieren. In der ersten Szene der Oper kontrapunktiert der aus sechs Solostimmen bestehende Chor nach*

<sup>35</sup> Luigi Nono: *Text - Musik - Gesang*, in: Stenzl (Hrsg.), (s. Anm. 3), S. 41-60.

<sup>36</sup> Arnold Schönberg: *Das Verhältnis zum Text*, in: *Der Blaue Reiter*, hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, München 1912, 30ff., dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1965, 60-75.

<sup>37</sup> Nono bezieht sich (Stenzl [Hrsg.], [s. Anm. 3], S. 42 f.) sowohl auf Arnold Schmitz: *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950 als auch auf Joseph Müller-Blattau: *Das Verhältnis von Wort und Ton in der Geschichte der Musik*, Stuttgart 1952.

<sup>38</sup> Stenzl (Hrsg.), (s. Anm. 3), S. 43.

<sup>39</sup> Stenzl (Hrsg.), (s. Anm. 3), S. 45.

<sup>40</sup> Nono hat immer wieder seine Präferenz der menschlichen Stimme betont, so auch in dem Gespräch mit Martine Cadieu: *Ich habe eine Leidenschaft für die menschlichste Stimme, das reichste Instrument, das es gibt. Frei oder befreit von jeder a priori- oder künstlichen Tonleiter, außerordentlich in ihrem großen technischen, phonetischen und semantischen Reichtum, noch umfassender in der Gegenüberstellung gesungen - gesprochen.* (Stenzl [Hrsg.], [s. Anm. 3], S. 236).

dem gleichen literarischen Text mit dem sprechenden Chor als 'Stimme aus dem Dornbusch'. Die verschiedene kompositorische Auffassung und die verschiedene Funktion und räumliche Anordnung der beiden Chöre, des singenden im Orchester stehend und des sprechenden hinter der Szene, klanglich voneinander isoliert, durch Lautsprecher nach vorn gebracht<sup>41</sup>, so dass sie sich erst im Saal vereinen, erhöhen das expressive Vermögen des Textes, indem sie die klangfarbliche Wirkung in der zweifachen Projektion des Gesungenen und Gesprochenen erweitern. Daraus folgt auch die Möglichkeit, den Text besser zu verstehen. Besonders hervorzuheben ist hierbei die Erneuerung in der Technik und der Funktion des doppelten Chores: kein Spiel mit dem klanglichen Raum, sondern expressive Fülle eines Textes, die nun im Raum durch eine zweifache und verschiedenartige klangliche Projektion erreicht wird.<sup>42</sup>

Es ist bemerkenswert, dass in diesem Text aus dem Jahre 1960 Textbehandlung und Raumaspekt miteinander verbunden werden. Den weit zurückreichenden historischen Hintergrund sieht Nono in der den musikalischen Raum aktivierenden Venezianischen Mehrhörigkeit, die mit Schönbergs Verfahren überboten wird: der musikalische Raum wird zum expressiven Faktor des Komponierens, zum musikalischen Ausdrucksträger, den es neu zu entdecken, den es von Komposition zu Komposition, von Aufführung zu Aufführung neu zu strukturieren gilt. In Nonos Raumdenken verbinden sich Gegenwart und Vergangenheit, namentlich durch das Studium alter Quellen, der Schriften Athanasius' Kirchers. Kirchers Phonurgia wie auch die Musurgia gaben ihm die Möglichkeit, die Beziehung von Raumklang, Raumveränderung und Klangveränderung, samt ihrer philosophischen Konnotation, zu studieren.

Diese „Tiefenlinie“, die für Nonos Perspektive als Komponist schon früh relevant wurde und sein Suchen, seine kompositorischen Experimente und Forschungen bis zuletzt bestimmte, ist eng verbunden mit dem Prinzip der phonetischen Zerlegung des zu „vertönenden“ Textes. Rückblickend ist es als ein Ansatz für die zunehmend definitiv in den Raum auszugreifende Kompositionsweise Nonos zu verstehen. Einmal ist es die außerordentliche Spannweite zwischen hohen und tiefen Stimmlagen, die geradezu ins Räumliche treibt, dann aber vor allem die Distanz zwischen (partiell) verständlichem und musikalisch absorbiertem, also unverständlichem Text. Gerade dieser zweite Aspekt, die konzeptionelle Opposition von „verständlich“ / „nicht verständlich“ war für eine räumliche Verteilung offen. Das wohl beeindruckendste Beispiel für die künstlerische Verwirklichung dieser Möglichkeit bietet „Prometeo“.

Damit diese Perspektive weiter verfolgt werden konnte, bedurfte es freilich der bereits angesprochenen Erfahrungen des *Studio di Fonologia* der RAI in Mailand, der Arbeit mit unterschiedlichen Hall-Längen, Ein- und Ausschwingvorgängen etc.

---

<sup>41</sup> Nono zitiert hier aus Schönbergs Partituranweisung, wo es heißt: Es kann erwogen werden, sie (die Stimme aus dem Dornbusch) hinter der Szene, klanglich voneinander isoliert, bloß durch Sicht geeint, in Telephone sprechen zu lassen, deren jedes durch eine eigene Leitung für sich allein an einen anderen Ort durch Lautsprecher nach vorn gebracht wird, so daß sie sich erst im Saale vereinen. (Arnold Schoenberg: Moses und Aron. Opera, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Ernst Eulenburg Ltd, London etc., S. Xf.)

<sup>42</sup> Stenzl (Hrsg.), (s. Anm. 3), S. 46f.

Nonos erstes künstlerisches Zeugnis dieser Arbeit im *Studio di Fonologia* der RAI ist die Komposition **Omaggio a Emilio Vedova** (1960)<sup>43</sup>. Es ist wohl Nonos einzige elektronische Komposition, die im Stile einer Realisationspartitur entworfen und realisiert wurde; kam er doch *mit einer detailliert ausgearbeiteten Partitur - sämtliche Produktionsangaben wie Frequenzen, Dauern etc. waren genau notiert - ins Studio, ähnlich wie Stockhausen zur Zeit seiner Studien I und II.*<sup>44</sup> Sie dauert etwa 4'43", ist vierteilig und wichtig wegen des Titels, der auf die bis ins Jahr 1942 zurückreichende enge Freundschaft zwischen Emilio Vedova, dem ungebärdig abstrakten, engagierten Venezianischen Maler und Luigi Nono verweist. Es scheint als habe der Komponist namentlich mit dem ersten und vierten Teil die vehemente Linienführung und Schichtdurchdringung<sup>45</sup> klanglich-strukturell einfangen wollen, die Vedovas faszinierende Malerei - stilistisch-großflächig erfasst - bestimmt. Zum anderen wird an dieser Komposition, die Nono später nicht mehr akzeptieren wollte,<sup>46</sup> gleichwohl bereits ein ausgesprochenes Gespür für räumliche Klangwirkung und den Raum durchmessende und -kreuzende Klangbewegungen deutlich. Und es ist bemerkenswert, dass sich hier auch bereits die durch Verhallung unterstrichene, nachdrücklich gestreckte Distanz zwischen hohen und tiefen Klanglagen als ausgesprochen raumhaltig erweist, ein Moment, das mit der vorausweisend ausgreifenden Tonhöhenpreizung in *Il canto sospeso* korrespondiert.

Es war der folgenden Arbeit im Mailänder *Studio di Fonologia* und den daraus resultierenden Kompositionen wie *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, *A floresta é jovem e cheia de vida*, *Contrappunto dialettico alla mente*, *Musica manifesto n.1* und *Y entonces comprendió* vorbehalten, Nonos „elektronischen Stil“, an dem auch seine Oper *Intolleranza* bereits teilhatte, zu entwickeln. Dabei ist der Anteil der Live-Klänge unterschiedlich. Dies gilt vor allem, wenn man zwei Hauptwerke der Sechzigerjahre - *La fabbrica illuminata* [Die erleuchtete Fabrik] (1964) und *A floresta é jovem e cheia de vida* [Der Wald ist jung und voller Leben] (1966) - nebeneinanderstellt. Er ist in *A floresta* besonders groß, in *La fabbrica illuminata* dagegen setzt Nono Umweltklänge erstmals als verarbeitetes musikalisches Material - und nicht als Hintergrundklänge<sup>47</sup> - ein.

<sup>43</sup> Die im Rahmen der diesjährigen Inventionen aufgeführten Stücke Nonos werden hier fett gedruckt.

<sup>44</sup> Vgl. Friedrich Spangemacher, *Luigi Nono: Die elektronische Musik. Historischer Kontext - Entwicklung Kompositionstechnik*, Regensburg 1983, 160f. Das Ohr war aber bei der klanglichen Realisierung von *Omaggio a Emilio Vedova* gleichwohl stärker einbezogen (vgl. Riede [s. Anm. 10], S.10. - Eine weitere Komposition nur für Tonband ist die Musik zu *Die Ermittlung* von Peter Weiss.

<sup>45</sup> Vgl. z.B. ein Bild wie *Scontro di situazioni '59-4-*, Malerei auf Leinwand, aus dem Jahre 1959, dessen malerische, im Titel nachhallende, Vehemenz auch ganz allgemein Herausforderung für den Komponisten gewesen sein könnte. (Zum Bild vgl. den Katalog: *Emilio Vedova. Malerei*. Wiener Sezession. 11. Dezember bis 11. Jänner 1987 (Wien 1986), S.27

<sup>46</sup> Luigi Pestalozza spricht von *un breve pezzo di scarso significato se non per la strada che apre*. (Luigi Pestalozza: *Impegno ideologico e tecnologia elettronica nelle opere degli anni Sessanta*, in: Enzo Restagno (Hrsg.): *NONO*, Turin 1987, S. 143.)

<sup>47</sup> Vgl. Riede (s. Anm. 10), S. 10.

**La fabbrica illuminata** (1964) ist eine Komposition, die das Geräuschinferno und die allein daraus resultierenden extremen Arbeitsbedingungen, die bestimmten Produktionsstätten auch heute noch eigen sind, mit Hilfe von überformtem Klang und Textmaterial plastisch gestaltet und - gerade auch für die Arbeiter selbst - erkennbar machen soll.

Nono arbeitet hier mit Klangmaterial der Fabrik selbst, mit Arbeitsgeräuschen und der menschlichen Stimme als Ausdrucksträger. Doch dieses Material ist nur Rohstoff, ist nur Ausgangsmaterial eines intensiven und langwierigen Überformungsprozesses. Es entsteht ein Klang, der Worte, Wort- und Artikulationsfetzen sowie Geräusche noch ins Grelle hinein steigert. So etwa an der Stelle (1'53" - 2'30"), wo nach dem Ausruf *esposizione operaia* - „Die Arbeiter sind den Arbeitsbedingungen ausgesetzt“ - die wie Fetzen umherschwirrenden Menschenstimmen von metallischen Klangzahngittern gleichsam zersägt werden.

Die Komposition bleibt freilich nicht auf den direkten Bereich der Arbeitswelt und ihrer Bedingungen beschränkt. Sie schließt auch die Ausstrahlung solcher Arbeitsbedingungen auf die persönliche Lebenswelt und damit die Lebensqualität überhaupt ein. Die Spannungen der Arbeitswelt durchsetzen und stören die individuelle Sphäre. Nono nimmt diese Kontraste in die - deutlich abgesetzten, „inneren“ Klangbereiche - hinein (etwa 6'00" - 7'27") und kontrastiert auf diese Weise diese gegeneinanderstehenden Seiten unserer Lebenswelt besonders nachdrücklich.

Nono hat diese Komposition in mehreren Tourneen den Fabrikarbeitern selbst vorgeführt und die positiven Reaktionen der Arbeiter hervorgehoben<sup>48</sup>. Und es hat nicht an Stimmen gefehlt, die Nono, dem Komponisten engagierter, Gesellschaftskritik artikulierender Musik einen Verlust an künstlerischer Substanz bescheinigen zu müssen glaubten.

Doch allein die schon erwähnten Bearbeitungsverfahren verweisen darauf, dass Nono sich niemals mit bloßer klanglicher „Abbildung“ bestehender Verhältnisse - etwa im Sinne programmatischen oder simpel klangmalerischen Komponierens - beschieden hat. Seine Bearbeitung des realen Klangmaterials enthält die Kritik an den durch das Klangmaterial signalisierten Verhältnissen ebenso wie eine Kritik an banaler musikalischer Abmalerei<sup>49</sup>. Die eindrücklichste und überzeugendste Dokumentation von Nonos besessener, ihn und die beteiligten Künstler bis an die Grenze des Möglichen fordernder, die [Zwischen-] Ergebnisse stets neu hinterfra-

---

<sup>48</sup> Diese Aufführungsweise und die daraus resultierenden Erfahrungen wurden von Nono später selbst sehr kritisch gesehen (vgl. Riede [s. Anm. 10], S. 18). Es ist allerdings auch nicht richtig, wenn gesagt wird, Nono habe bis dahin stets nur von positiven Reaktionen der Arbeiter gesprochen. Im Interview mit Hartmut Lück berichtet Nono differenzierter: *Die Reaktionen waren sehr verschieden. Einige Arbeiter waren ganz dagegen, was ich gemacht hatte, andere waren schokiert und sagten, der Fabriklärm sei viel schwerer zu ertragen als meine Musik [...], noch andere meinten, sie hätten ihre Situation der Entfremdung verstanden, und in meiner Musik hätten sie ihre Lage als „Roboter“ in der Fabrik wiedererkannt.* (Stenzl (Hrsg.), [s. Anm. 3], S. 242.)

<sup>49</sup> Bezeichnend genug, daß ihm die Position von den eigenen Genossen in der KPI immer wieder vorgehalten wurde.

gender und korrigierender Arbeitsintensität ist der Bericht von Carla Henius<sup>50</sup>. Wie abwegig die Auffassung vom einseitig ideologisch fixierten und motivierten Komponisten Nono ist, zeigt die 1976 abgeschlossene, an die *azione scenica Al gran sole carico d'amore* anschließende Komposition für Klavier und Tonband **...sofferte onde serene...**. Nono selbst hat sich hierzu im Gespräch mit Enzo Restagno geäußert:

*„Al gran sole“ erscheint mir heute mit seiner Komplexität seiner Themen wie eine ins gigantische gewachsene Sturzwelle, gleichsam ein Seebeben. Nach dieser Komplexität habe ich die Notwendigkeit gespürt, wieder von vorn anzufangen, mich neuen Studien zu stellen, indem ich gerade mit dem am meisten obligaten und bindenden Instrument begann, das überhaupt existiert, dem Klavier. Ich fühlte mich sehr von der Technik Maurizio Pollinis angezogen, nicht nur von seiner außerordentlichen Fähigkeit, das Instrument zu spielen, sondern auch wegen gewisser Nuancen seines Anschlags [...] Es gelang, diese unbegreiflichen und ungewöhnlichen Details mit Hilfe des Mikrophons in eine absolut neue Dimension zu erweitern und auszubreiten. Es ist seltsam, dass bei diesem Umgang mit den Klängen Pollinis bei mir plötzlich verschiedene alte Erinnerungen auftauchten: der klassische Nachhall in der scuola di San Marco und der Lagune, wenn sie so unnachahmlich Licht und Farben zurückwirft. Um diese magischen Effekte zu erhalten, habe ich zuweilen den Anschlag(spunkt) abgeschnitten, der Klang manifestiert sich auf diese Weise wie eine Resonanz außerhalb der Zeit. [...] Wir haben mit Maurizio Pollini drei Tage im Studio gearbeitet. Maurizio war selbst der erste in seinem Erstaunen angesichts der Ergebnisse, die dank der Aufnahme des großen Meisters Marino Zuccheri realisiert werden konnte. Im Gegensatz zu „Como una ola“ habe ich hier den ganzen Tonraum des Klaviers verwendet. Mit den auf Tonband aufgenommenen Klängen gelang es, einen Effekt der Ambivalenz zu erreichen, der die Aufführung dynamisiert. Manchmal wirken einige der genau auf dem Tonband komponierten Klänge des Klaviers wie ein Echo derselben live gespielten Tonhöhen, im wechselnden Widerhall zwischen Tonband und Klavier. In Wirklichkeit handelt es sich um kleinste Abweichungen, die sich beim Lauf des Tonbandes ergeben, oder um kleinste Intonationsabweichungen, die sonderbare mikrointervallische Beziehungen zwischen derselben Tonhöhe herstellen, die auf dem Tonband und auf dem Klavier in unterschiedlichen Räumen und Zeiten erklingt. Diese Verwirrung zwischen dem Klavier und sich selbst, wie es auf dem Tonband kompositorisch festgehalten ist, wird als zufällige Beobachtung hier zum*

<sup>50</sup> Carla Henius: Arbeitsnotizen und Berichte von zwei Vokalwerken Luigi Nonos: *Intolleranza* und *La fabbrica illuminata*, in: Stenzl (Hrsg.), (s. Anm. 3), hier insbes. S. 335-347. Dieser Bericht ist auch überaus aufschlußreich was die - vorurteilsbedingte -Aufführungs- und Rezeptionsproblematik gerade dieser Komposition anbelangt. Es stellt sich zudem die Frage, ob Lachenmanns Feststellung, *Komposition als auf sich selbst bezogener offener Reflexionsprozeß ist undenkbar bei Nono* (vgl. Stenzl [Hrsg.], [s. Anm. 3]. S. 322]) angesichts der beschriebenen Arbeitsweise noch gültig ist, eine Frage, auf der im Zusammenhang mit der Komposition des Streichquartetts und von *Prometeo* zu insistieren wäre.

*beabsichtigten Phänomen, zu einer skrupulös verfolgten Ambiguität.*<sup>51</sup>

Man muss wohl den von Nono hier nur angedeuteten synästhetischen Erfahrungshintergrund beschwören, den Venedig in so einzigartiger Weise bietet, um die Subtilität und Vielschichtigkeit dieser Komposition aufnehmen, um ihr nachhören zu können. Diese Atmosphäre steht auch hinter Nonos Ausführungen zu *...sofferte onde serene...*, Ausführungen, die durch andere angereichert werden können:

*In Venedig entdeckt man, was Licht, was Farbe heißt, was Klang und was Raum, was Tiefe, was Horizont, was Vertikale heißt. Oft ist das Wasser wie ein Spiegel, man sieht die Häuser im Wasser, aber es scheint, als wären sie unter dem Wasser, als wäre das wirklich eine eigene Welt, die mit der da „oben“ nichts zu tun hat. Das ist eine ganz geheimnisvolle Stadt. Der Tag, das Rot von Venedig, das Rot von Tizian - manchmal das oder das Blau von Guardi, manchmal aber auch dieser bewegliche Tiepolo-Himmel, dieser Himmel besonders des Barock, wie es ihn auch in Würzburg gibt.*<sup>52</sup>

In *... sofferte onde serene ...* verwendet Nono die ganze Tastatur des Klaviers - anders als in *Como una ola de fuerza y luz*, wo der Bereich vom A des Basses bis zum mittleren Register im Sinne einer akustischen Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten in Verbindung mit einer Überlagerung durch transformierte Klänge im mittleren Bereich den Rahmen des Klavierklanges in dieser Komposition bestimmt.

Gleichwohl könnte man versucht sein, *...sofferte onde serene...* wegen der Rolle des Klaviers im Zusammenspiel mit dem Tonband (wenn auch hier ohne Orchester und Stimme) neben *Como una ola de fuerza y luz* zu stellen. Doch diese Sichtweise erfasst - angesichts des Weges, den Nono nach *Al gran sole* nahm - nicht die besondere Eigenart der Komposition. Neben den unglaublichen Klangeruptionen von *Como una ola de fuerza y luz* scheint es, als sei mit *...sofferte onde serene...* bereits die Entscheidung zugunsten der kompositorischen Landschaft gefallen, in der bestimmte Klangexponate Nonos unter dem Label „Kammermusik“ figurieren.<sup>53</sup> Es sind Kompositionen, in denen - vier Jahre später mit dem Streichquartett *Fragmente-Stille*, *An Diotima* paradigmatisch auskomponiert - der Klang wie unter einer kompositorischen Lupe erscheint, vielfältig, differenziert feingliedrig oft und durchsichtig, dabei aber auch bis ins Grell-Angreifende ausfahrend und ins Opak-Abgründige verschwimmend. Diese in die Zeit projizierten klanglichen „Mikrokulturen“ kündigen sich mit *...sofferte onde serene...* schon an. So trägt diese Komposition auch bereits die Klangkavernen der Pausen im Keim in sich, jene Phasen, da die Zeit, in einem neuen, unbestimmter und freier schwingenden Wellenschlag gleichsam ausatmet, Pausen, die den Nachhall des Verklingens im inneren Ohr mit dem geistigen Einschwingvorgang der Erwartung neuen Klanges verbinden. - Und dies alles trotz des Klangausbruches im Mittelteil und trotzdem die Komposition von Zitatfetzen durchwirkt scheint, aus denen sich das immer wieder bruchstückhaft anklingende Finale aus *Al gran sole carico d'amore* herausfiltern lässt:

---

<sup>51</sup> *Un'autobiografia dell'autore racconta da Enzo Restagno*, in: Restagno (Hrsg.): *NONO*, (s. Anm. 23), S. 57. Hans-Peter Haller danke ich für seine Hilfe bei der Übersetzung einer, einen technischen Kniff Nonos erläuternden Passage.

<sup>52</sup> Kropfnger: ..... kein Anfang, kein Ende ..... (s. Anm. 2), S.166.

<sup>53</sup> Zur „Kammermusik“ Nonos vgl.: Gianmario Borio: *Nonos neue Kammermusik*, in: Kropfnger (Hrsg.), (s. Anm. 4), S. 55-60.



Kann ...*sofferte onde serene*... als der erste Schritt einer Wegstrecke verstanden werden, auf der es - wie Nono selbst formulierte - darum ging, seine „sprachlichen, stilistischen und strukturellen Anliegen“ deutlicher zu prononcieren, so hat er dieses Vorhaben mit Werken wie *Con Luigi Dallapiccola* (1979) -vor dem Streichquartett - und *Das atmende Klarsein* (1981), *Io, frammento del Prometeo* (1981) und *Quando stanno morendo. Diario polacco n.2.* (1982) - nach dem Streichquartett - fortgesetzt. Es sind Kompositionen, sekundiert und getragen von einer zurückhaltender und zugleich subtiler fungierenden Elektronik, einschließlich elektronisch modifizierten und modellierten Instrumentalklängen, Anblasgeräuschen samt Mikrophon Technik und einer Verinselung des Klanges, die frühere Ansätze hierzu -etwa in *Al gran sole* - in eine neue Dimension der Verdeutlichung und Differenzierung transformiert. Es sind Wegmarken eines Komponisten, der unterwegs nach *Prometeo* ist.

Das tritt auch beim Anhören von **Quando stanno morendo. Diario polacco n.2.** (1982) deutlich hervor. Es ist eine Komposition, deren besondere Motivierung Nono selbst umrissen hat:

*Im Oktober 1981 bat mich die Leitung des Festivals „Warschauer Herbst“ für das folgende Jahr einen zweiten „Diario polacco“ zu komponieren. Dann kam der 13. Dezember. Von den Freunden, die mich gebeten hatten, erhielt ich keine Nachricht mehr. Die Leitung wurde aufgelöst, das Festival konnte sich nicht halten. Umso mehr wollte ich diesen „Diario“, dieses Tagebuch, schreiben. Ich widme es den polnischen Freunden und Genossen, die im Exil, im Untergrund, im Gefängnis, in der Arbeit widerstehen -hoffen, auch wenn verzweifelt - glauben, auch wenn nicht gläubig.<sup>54</sup>*

Der Hintergrund dieser Komposition, deren Texte Massimo Cacciari zusammenstellte, zeigt Nonos, Fronten übergreifendes Engagement gegen die Unterdrückung. Es sind Texte, auf deren endzeitlich-messianischen Tenor die Erläuterung Nonos und Cacciaris anspielt. Sie allein signalisieren die Nähe zu *Prometeo*:

*Solchermaßen hat die messianische Vision nichts von jenen landläufigen progressiven Glaubensvorstellungen, die versuchten, sich - je nachdem - ihr zu nähern oder von ihr loszumachen: sie rechnet in jeder Fiber ihres Wesens mit der Möglichkeit des Scheiterns, ist aber, gleich dem Propheten, unermüdlich im Fragen, unermüdlich im Warten. Sie ist nicht blinde Hoffnung, sie will keinen blinden Glauben, sie fordert: begreife die Zeit des Kommenden. Wer bist du? So klingt es in ihr beständig wider. Russland, wer bist du? Moskau, wer bist du? Frauennamen, wer bist du? Wer bist du selbst? [...]<sup>55</sup>*

Auch hier haben wir jene Verinselung des Klanges, die unterschiedliche Verwendung und Einbeziehung des Textes, die Luzidität der - sehr oft - hohen, ätherischen Gesangsklänge, die, wie Klangringe ausgestoßen, kurzzeitig in der Luft schweben,

<sup>54</sup> Inventionen '83, Programmheft (Berlin 1983), S. 3.

<sup>55</sup> S. Anm. 31, S. 2.

verhalten, um dann zu vergehen. Auch hier haben wir aber auch die Passagen, wo das durchlaufende, tiefe Klangband der Instrumente die Vokalstimmen trägt. Was hier „fehlt“ sind die unterschiedlichen, oft vehementen Kontraste, die dann bestimmte Teile des Prometeo durchfurchen, natürlich vor allem bedingt durch die ausgesprochen zurückgenommene Instrumentierung. Dies verleiht auch *Diario polacco n.2* trotz der hinter der Komposition stehenden unverblühten politischen Stellungnahme, den Charakter des Kammermusikalischen.

Es ist dies ein Zug, der auch der Komposition **Guai ai gelidi mostri** (1983) eignet, ebenfalls ein Stück, dessen Konzeption wesentlich von der Zusammenarbeit mit Massimo Cacciari bestimmt ist, der die aus Fragmenten von Lukrez, Ovid, Ezra Pound, Nietzsche, Rosenzweig und Benn bestehende Textschicht gestaltet hat. Und auch hier findet sich die - für das Verständnis des nur ein Jahr später in der ersten Version beendeten Prometeo wichtige - Verbindung von reflexionsgeladener Kritik und kompositorischer Differenzierung. Wirksam geworden ist indes auch hier - wie schon bei früheren Kompositionen, etwa *Omaggio a Emilio Vedova* und *Intolleranza* (um hier von der verwickelten Entstehungsgeschichte des Prometeo zu schweigen) - die enge Freundschaft mit Emilio Vedova. Vier Bilder aus der Serie *Carnevali* stehen - mit Cacciari's Text korrespondierend - als bildliche Anregung hinter dieser Komposition, deren erster Teil um ein Nietzsche-Zitat kreist:

*Stato si chiama il più freddo di tutti i gelidi mostri -  
Staat heißt das kälteste aller kalten Ungeheuer.*

Der zweite, Lemuria benannte Textteil ist eine Katastrophenschilderung, basierend auf Texten Ovids und Benns, der dritte *Wo ist das große Nichts der Tiere?* schließt an Rilkes achte Duineser Elegie und damit an Nonos Idee der erfüllten Stille an und der vierte Text, *Entwicklungsfremdheit*, beschwört den utopischen Zustand menschlicher Zeitentbundenheit.

Musikalisch ist die Komposition in drei Teile gegliedert, die an der unteren Hörgrenze beginnen, um schließlich in Teil zwei und drei in extremste *Fortissimo* Ausbrüche zu münden.

Sowohl die auch für dieses Stück zentrale live-elektronische Realisierung samt der durch den Raum auf mannigfache Weise artikulierten Verbreitung und Gerichtetheit des Klanges<sup>56</sup> als auch die Schärfung des Klanges, die bis an die Grenze des fürs Ohr Erträglichen reicht und im schärfsten Kontrast zu differenzierten und subtilen Klangbereichen steht, verweisen auf die unmittelbare Nähe zu Prometeo.

Darüber hinaus findet sich in *Guai ai gelidi mostri* aber auch das Moment, das Nonos Kompositionen seit *Il canto sospeso* durchzieht: Einem über weite Strecken in den Klang hineingenommen, in seiner äußeren Semantik nicht verständlichen Text stehen nur punktuelle Deutlichkeits-Inseln gegenüber - hervortretend durch Bedeutung zentrierende Worte: *Tyrannos, mostri, death, Gewalt und Mensch*.

Es ist dieses Moment der gestuften Textverständlichkeit, das dann im Prometeo mit dem Hölderlinschen Schicksalslied in der Zweiten Insel die dramatische Dimension und die Perspektive der ganzen Komposition steuert. Eine Partiturnotiz zur Ersten Insel bestimmt - dem Verfahren im Streichquartett vergleichbar:

---

<sup>56</sup> Vgl. Luigi Nono: *Auf dem Wege zu Prometheus*. Fragmente aus Tagebüchern, in: Rexroth (Hrsg.), Cacciari, Nono, *Prometeo*, Frankfurt 1987, o.S.

*Der beigefügte Text darf nie gelesen werden! Aber gehört (und er soll gefühlt „werden“) in den 4 Orchestergruppen, den drei Solostreichern [...]*

In der Zweiten Insel aber wird dieser Bann über dem Text gebrochen. Der Hölderlintext - *Doch uns ist gegeben, auf keiner Stätte zu ruhn ...* - tritt zunehmend deutlicher aus dem Meer des Klanges hervor und wird damit - formal wie inhaltlich - in seiner Funktion als Orientierung sichernder Wendepunkt des Stückes deutlich. Nonos *Prometeo* ist aus der engen Zusammenarbeit mit Massimo Cacciari entstanden. So wie *Prometeo* in der Verknüpfung der verschiedensten Texte von Hesiod und Aischylos über Hölderlin und Nietzsche bis Walter Benjamin ein Dokument des weitgespannten künstlerischen und historischen Horizonts Nonos ist, so verbinden sich in dem Stück die drei Zeitmodi Vergangenheit Gegenwart und Zukunft zu einer übergreifenden Perspektive, die zeigt, in welchem Maße auch - und gerade hier - noch Nonos Denken auf Zukünftiges zielt.

Luigi Nono ist seinen Weg - diese von Kompositionen gesäumte Spurensuche nach dem erst Aufzuspürenden - auch nach *Prometeo* weitergegangen. Hiervon zeugen nicht zuletzt die **Risonanze erranti** (1986), eine Komposition, die von Texten Ingeborg Bachmanns und Herman Melvilles ausgehen<sup>57</sup>. Es ist der Schritt von der Verinselung zur Zersplitterung. Die Fragmentierung ist weiter vorangetrieben. Es ist eine Komposition, die mit zurückgenommenem Instrumentarium arbeitet, die aus der Grenzsituation der Texte, die Kundgabe und Struktur zum Einstand bringen, das Formmotiv gewinnt. Diese Texte, die noch die letzten Reste vor dem endgültigen Verdampfen des Ausdrucks protokollieren, hat Nono als Herausforderung zu einer Komposition genommen, von der Wolfgang Rihm nach der Kölner Uraufführung sagte, er *liebe dieses Werk, in dem die Trümmer nur so herumliegen*.<sup>58</sup>

Walter Levin hat anlässlich eines workshop im Zusammenhang mit der Bonner Uraufführung des Streichquartetts *Fragmente -Stille, An Diotima* im Juni 1980 das ständige „Unterwegs“ Nonos zum Ausdruck gebracht, als er sagte, die Komposition dieses Quartetts habe 25 Jahre gedauert. Nono kommentierte diesen Satz mit dem Hinweis<sup>59</sup>, das LaSalle Quartett habe ihn bereits in den fünfziger Jahren um ein Quartett für Darmstadt gebeten. In der übersteigert anmutenden Aussage Walter Levins steckt eine doppelte Wahrheit. Einmal, weil in das Streichquartett natürlich Erfahrungen eingegangen sind, die - als auszuschließende wie als zu integrierende - die Konzeption und Verwirklichung dieses Quartetts mitbestimmt haben. Zum anderen aber, weil die eigentliche kompositorische Arbeit am Quartett im intensiven Austausch mit dem LaSalle Quartett verlief und sich über nicht weniger als zwei Jahre erstreckte:

*Wir haben wenigstens zwei Jahre lang zusammen gearbeitet. [.....] Diese Arbeit mit Levin und den anderen Mitgliedern des Streichquartetts ist für mich bestimmend geworden, eine Arbeit, die vom Bereich des Technischen sich kontinuierlich in den des Geistigen und Menschlichen verlagerte. Wieviel neues Wissen, und wieviele Wunder, der hebräischen Kultur! Es war ein ununterbrochene Aufeinanderfolge von Problemen, Versuchen, Vorschlägen und Gegenvorschlägen über die Qualität des*

<sup>57</sup> Vgl. Jürg Stenzl: *Risonanze erranti*, in: *Luigi Nono*. Festival d'Automne à Paris, (s. Anm. 4), S. 200-202.

<sup>58</sup> So Jürg Stenzl in seiner Einleitung zum Kammergespräch in der HdK Berlin am 20.6.1986.

<sup>59</sup> Vgl. Restagno (Hrsg.), (s. Anm. 23), S. 62.

*Klanges, über Bogentechnik und die Erweiterung der herkömmlichen Möglichkeiten der Instrumente. Man sieht diese Arbeitsmethode fortgesetzt in meiner Zusammenarbeit mit Ljubimow, Abbado, Borovskij, und, zu seiner Zeit, mit den Sängern des Elektronischen Studios.<sup>60</sup>*

Die Arbeit mit dem LaSalle Quartett siegelte endgültig die Qualität in Nonos kompositorischer Arbeit als „Wege“, als ein kompositorisches „Unterwegs“ - selbst dort, wo wir an „Werke“ im emphatischen Sinne - wie im Falle von Prometeo - denken. Dieser unendliche künstlerische Weg war zweifellos früh schon angelegt gewesen, gewann aber an Profil vor allem seitdem Nono mit den Mitteln der Live-Elektronik arbeitete. Nun indes bewies er sich am Streichquartett als einem kompositorischen Genre, das zu den am stärksten durch Tradition geprägten und auch schwierigsten gehört, die heutzutage denkbar ist<sup>61</sup>. Es ist eine Komposition, die mit ihren in den Notentext eingelassenen Textinkrustationen aus Hölderlin-texten des Komponisten außerordentliche Affinität zu dem Dichter bezeugt, dessen „Tübinger Turm“ er gerne hätte sein mögen, um Hölderlin zuzuhören<sup>62</sup>; die in ihrer Schichtenstruktur mit der Frankfurter Hölderlinausgabe korrespondiert; die vor allem aber, wegen ihres Fragmentgefüges, Nonos vier Jahre darauf im Prometeo weitergeführte Komposition mit Klanginseln unterschiedlicher Ausdehnung paradigmatisch vorwegnimmt.

Nonos Streichquartett steht damit auch für die gewonnene Überzeugung, dass es keinen Unterschied zwischen dem 'Innen' und dem 'Außen' gibt, eine Auffassung, die Nono durch Schelling und Novalis bestätigt sieht und hinter der zudem die Ablehnung des „Denkens in Dichotomien“<sup>63</sup> steht. Mit seinen, weithin an der Grenze des Hörbaren den Streichinstrumenten unermüdlich probierend und lauschend abgelisteten, subtilen Mikroorganismen des Klanges, ist es zugleich Dokument forschenden Komponierens wie Herausforderung zu differenzierendem, bewussten Hören: ein Einspruch gegen die allgegenwärtige Klangverschmutzung. Sein Netz aus Klang- und Pausen-Inseln, aus verinnerlichtem und zum Schweigen erwachten Klang, mutet an wie der akustisch gebrochene Spiegel des von Nono beschriebenen Wanderns in Venedig, ein unendliches Unterwegs, in dem das Wissen um Nietzsches und Hölderlins Wanderer mitschwang:

*.....ein dauerndes Labyrinth, d.h. ein Wanderweg, der dauernd weiterwandert, noch heute, es ist ein Weg des Wanderns - mit Augen, mit Füßen - und auch mit den Ohren .....*<sup>64</sup>

Nono hat seinen Weg mit den darauffolgenden Stücken - man denke nur an Kompositionen wie Omaggio à György Kurtág, Prometeo und La lontananza nostalgica-futura - beharrlich suchend fortgesetzt. Eine seiner letzten Kompositionen trägt den Titel No hay caminos, hay que caminar. Er korrespondiert mit dem in die Mauern eines Kloster in Toledo eingemeißelten Satz:

*Caminantes no hay caminos hay que caminar.*

---

<sup>60</sup> S. Anm. 36.

<sup>61</sup> S. Anm. 36.

<sup>62</sup> Vgl. Nonos Beantwortung von Proust Fragebogen, in: *Frankfurter Allgemeine Magazin*, 40. Woche, 3. Oktober 1986, Heft 344, S.50.

<sup>63</sup> Kropfnger: ..... *kein Anfang - kein Ende* (s. Anm. 2), S. 167.

<sup>64</sup> Gespräch mit Luigi Nono am 17. I. 1987.

Es ist der Leitspruch, dem er folgte und den er, der betonte, „Philosophische Kompositionen“ zu schreiben, weiterzugeben bestrebt war.

Im Gespräch<sup>65</sup> hat Luigi Nono der Vermutung, Antonio Machado habe diesen Leitspruch dem XXIX. seiner *Proverbios y Cantares*<sup>66</sup>, zugrunde gelegt, zugestimmt:

Caminante, son tus huellas el camino, y nada más;  
caminante, no hay camino,

se hace camino al andar.

Al andar se hace camino,  
y a volver la vista atrás  
se ve la senda que nunca  
se ha de volver a pisar.

Caminante, no hay camino,  
sino estelas en la mar.

Wanderer, deine Spuren sind der Weg, sonst nichts;  
Wanderer, es gibt keinen Weg,  
Weg entsteht im Gehen.  
Im Gehen entsteht der Weg,  
und schaust du zurück,  
siehst du den Pfad, den du nie mehr betreten kannst.

Wanderer, es gibt keinen Weg,  
nur eine Kielspur im Meer.

---

<sup>65</sup> Gespräch vom 2.3.1987. Vgl. auch Kropfinger, *Klang: Medium des Wortes - Raum: Medium des Klanges*, in: Kropfinger (Hrsg.), (s. Anm. 4), S. 51.

<sup>66</sup> Antonio Machado: *Poesías completas*, Madrid 101963, S. 158.

---

---

# Ausstellungen

2.2. - 3.3.1991  
Gelbe Musik

Sonderausstellung zu den  
Inventionen '91

LUIGI NONO

Skizzen und Partituren

Die Ausstellung in der Gelben Musik ist vom 2.2.1991 bis zum 3.3.1991 von Montag  
bis Freitag von 11.00 Uhr bis 18.00 Uhr geöffnet

Eintritt frei

Zur Ausstellung erscheint ein Katalog

2.2.-3.3.1991  
daadgalerie  
Eröffnung: 2.2.1991, 21.00 Uhr

ALVIN LUCIER

Klangskulpturen

Die Ausstellung in der daadgalerie ist vom 2.2.1991 bis zum 3.3.1991 täglich von 12.30 Uhr bis 19.00 Uhr geöffnet.

Eintritt frei

Zur Ausstellung erscheint ein Katalog

## ÜBER ALVIN LUCIER

*I am sitting in a room different from the one you are in*

Mit diesem Satz beginnt der Text von Alvin Luciers Komposition "I AM SITTING IN A ROOM" von 1969; gleichzeitig liefert er den Titel für das Stück. Die Sentenz könnte ebenso gut die Stellung des Komponisten im Ensemble gegenwärtiger Musik beschreiben.

Eine Betrachtung seiner Arbeitsweise kann dies unterstreichen. Die Entstehung von Alvin Luciers Kompositionen erstreckt sich oft über einen sehr langen Zeitraum. Quellen wie etwa die Lektüre wissenschaftlicher Arbeiten über Akustik (immer noch erstaunlich unüblich als Bestandteil der Bibliothek von Komponisten) regen - unter Umständen sehr komplexe - Entwürfe an, die sodann im Verlauf der Ausarbeitung von allem Beiwerk entkleidet werden, das die unmittelbare Darstellung der thematisierten Idee behindern würde. Dieser Kristallisationsprozess hat die Herstellung von klar umrissenen Aufführungssituationen zum Ergebnis, die in außergewöhnlicher Prägnanz und Differenzierung jeweils bestimmte akustische Phänomene oder Eigenschaften der Hörwahrnehmung in den Vordergrund stellen.

Außerhalb von Aufführungen präsentieren sich Luciers Stücke in der Form von Prosapartituren, auf deren Verfertigung der Komponist ebenfalls viel Zeit verwendet. Ihr Herstellungsprozess überschneidet sich oftmals zeitlich mit Realisationen der entsprechenden Arbeiten, die wiederum auf die Gestalt der Partitur Einfluss nehmen.

In präziser Sprache werden Aufbau und benötigte Apparaturen dargestellt, ohne jedoch die Aufführung durch Beschränkung auf bestimmte Geräte einzuengen. Darüberhinaus werden alternative Versionen vorgeschlagen, die die Werke zu Beispielen offener Form werden lassen: indem das Wesentliche der Kompositionen prinzipiell beschrieben wird, stellt Lucier eine große Menge von potentiellen Ausführungsmöglichkeiten zur Disposition, die durch die zum Zeitpunkt der Abfassung der Partitur unter der Leitung des Komponisten bereits stattgefundenen Realisationen bei weitem nicht erschöpft ist. Ausgeschlossen wird dabei nur jede Verunklarung des das Zentrum des jeweils zur Rede stehenden Werkes ausmachenden Phänomens.

Die Klarheit der Situationsdisposition ermöglicht es dem Komponisten, sich in seinen Partituren der genauen Festlegung des klanglichen Verlaufs zu enthalten. Der Klang selbst und seine Entfaltung im Rahmen der durch das darzustellende Phänomen gesetzten Einschränkungen bestimmen die Form des Stückes in jeder Aufführung. Dabei verzichtet Lucier insbesondere auf die im engeren Sinne "musikalische" Überformung seines Materials. Eingriffe in den klanglichen Fluss der in Gang gesetzten Prozesse sucht er stets zu vermeiden; er pflegt solche Vorgehensweise mit dem Begriff *composerly* zu bezeichnen, was man zu "komponistig" verdeutschen könnte. Vielmehr verlangen die in den Partituren beschriebenen Situationen nach der freien Entfaltung der Klänge, deren Wahrnehmung durch das *setting* in Richtung der zentralen Idee kanalisiert wird. Direktes Auskomponieren, das Setzen der Klänge in der Zeit, wäre besagter Konzentration hin zum ideellen Mittelpunkt nur abträglich.

In vielen Arbeiten von Lucier bildet diesen Mittelpunkt der Raum in seinem Verhältnis zum Klang. So thematisiert z.B. *OUTLINES* von 1975 den Klagschatten

von Personen und Gegenständen im Aufführungsraum; in DIRECTIONS OF SOUND FROM THE BRIDGE (1978) und SHAPES OF THE SOUNDS FROM THE BRIDGE (1979) wird die räumliche Form der Klangabstrahlung von Instrumenten visualisiert. Eines seiner früheren Stücke, CHAMBERS aus dem Jahre 1968, führt die Resonanzeigenschaften von Räumen verschiedenster Größenordnung vor. In STILL AND MOVING LINES IN FAMILIES OF HYPERBOLAS von 1973/74 werden die Klänge von fast gleich gestimmten Klangquellen durch ihre Interferenzbildung in Bewegung gesetzt; Tänzer visualisieren den Vorgang, indem sie die Richtung ihrer Bewegung der des Klanges anpassen.

Fast schon einen Stammplatz im Repertoire neuerer Klangkunst hat sich "I AM SITTING IN A ROOM" erobert. In diesem Stück werden die akustischen Eigenschaften des Aufführungsortes in einem repetitiven Verlauf vor Ohren geführt, indem in diesem Raum ein kurzer Text immer wieder aufs Neue abgespielt und - gefiltert durch die Raumakustik - auf Tonband aufgenommen werden. Bald geht der Text über in eine klangliche Artikulation der Raumresonanz, dabei seinen Zeichengehalt im Verfolg des Prozesses verlagernd.

Die Subsumierung von zumindest einigen Stücken des Komponisten unter den Gattungsbegriff *process music* (so z.B. bei John Schaeffer in seinem Buch *New Sounds. A Listeners Guide to New Music* (New York, 1987) verweist auf ein grundsätzliches Rezeptionsproblem, dem sich die so bezeichneten Werke auch anderer Komponisten häufig gegenübersehen. Würde man diese Stücke als Beispiele von *concept art* begreifen, so könnte man darauf verfallen, ihre tatsächliche Ausführung als unnötig zu erachten. In der Meinung, man hätte "die Idee begriffen", bräuchte man sich der lästigen Prozedur des Hörens nicht mehr zu unterziehen. Das aber hieße, "die Idee" als Zeichen, als hinreichenden Repräsentanten für das Stück misszuverstehen. Der Gehalt solcher Klangkunst findet sich jedoch an einem Ort jenseits der Sprache: im unmittelbaren Erleben des Prozesses im Verlauf der Zeit erfährt sich die Wahrnehmung selbst.

Indem Lucier in seinen Stücken jeweils bestimmte abgegrenzte Eigenschaften des auditiven Erlebens zum Bewegungsmoment des Prozesses erhebt, gibt er der Wahrnehmung Gelegenheit, in differenzierter Reflexion ihrer selbst sich ihres kreativen, potentiell die Welt formenden Vermögens zu versichern.

Solche Bewusstwerdung der Gegebenheiten der eigenen Wahrnehmung kann auch über das eigentliche Erleben der Aufführung hinaus wirken. In der Prosapartitur zu GENTLE FIRE von 1971, einem Stück, das die kontinuierliche Transformation von Klängen in andere zum Thema hat, macht Lucier diese Möglichkeit explizit:

( .. ) design for your personal use and store in your mind an imaginary synthesizer with which, when used in conjunction with blocking, masking, and pattern recognition techniques, you can willfully bring about such transformations at any time in any place without the help of external equipment.

Eine Wendung also, die die Realisation der Partitur jedem zu jedem Zeitpunkt und an jedem Ort, und zwar als Performer und Publikum gleichzeitig anheimstellt. Zeitform und Klanggestalt werden wahrhaft freigesetzt und transzendieren das Stück zu einer Klängen gegenüber in aktiver Weise aufmerksamen Lebenshaltung.

Einer neuen Zeitform unterwirft Lucier einige seiner Arbeiten selbst, indem er - alternativ zu einer Aufführung - eine Version als Klanginstallation vorschlägt. Während zum Beispiel in einer performance-Realisierung von MUSIC FOR PURE

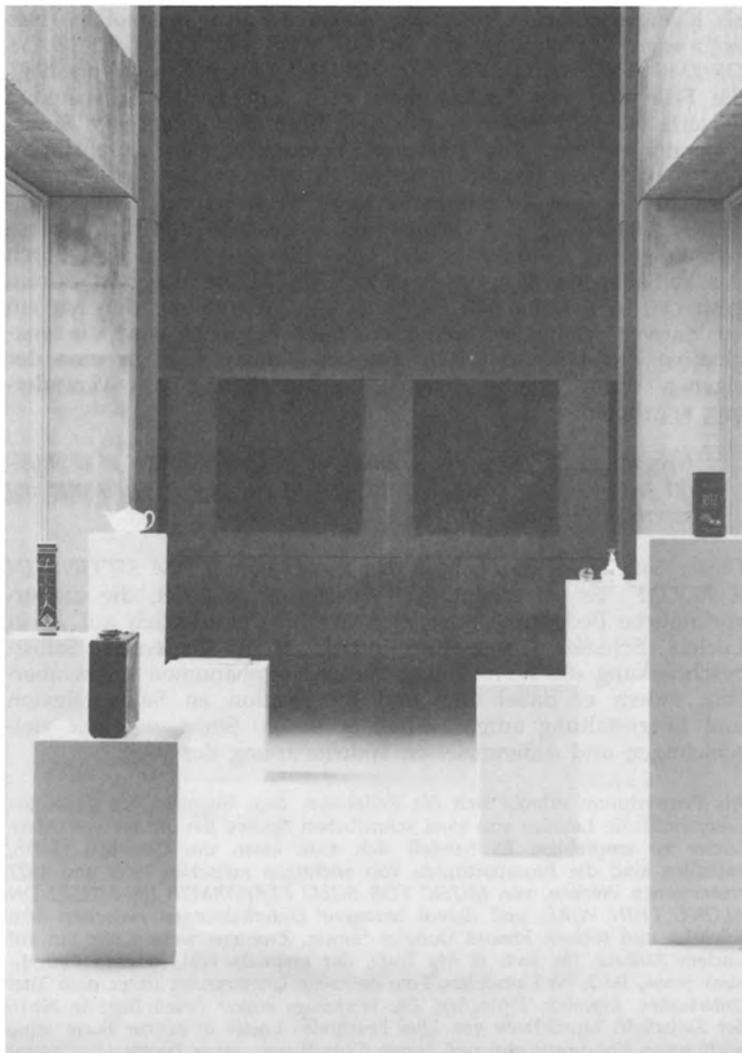
WAVES, BASS DRUMS AND ACOUSTIC PENDULUMS, einer Arbeit von 1980, die Felle von vier Basstrommeln vom *Performer* in Schwingung versetzt werden, indem er mit den Trommeln gekoppelte Sinusgeneratoren über den hörbaren Frequenzbereich durchstimmt und so vier Ping-Pong-Bälle in ein Ballettensemble transformiert, wird in der Installationsversion jede Veränderung - bei konstanter Einstellung der Oszillatoren - ausschließlich durch die - sehr langsame - Änderung der Umweltbedingungen, also durch das Verhalten des Raumes bewirkt. Die Zeitskalierung ist extrem gestreckt; in Relation zur Zeitskala des Wahrnehmenden hat ein qualitativer Sprung stattgefunden. Dem Besucher wird die imaginative Projektion der Zeitform des Kunstwerkes in eine der eigenen Wahrnehmung gemäße Größenordnung von Veränderung angeboten.

I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.

Dieser Satz bildet den Schluss des Textes von "I AM SITTING IN A ROOM". Es sei erneut eine Auslegung gestattet, die die ursprüngliche Bedeutung ausweitet, in Hinsicht nämlich auf Alvin Luciers Schaffen insgesamt. Indem er in äußerster Selbstbeschränkung die Formgebung dem Klangphänomen selbst überlässt, indem er dabei Ohr und Imagination zu Selbstreflexion und Mitgestaltung anregt, öffnet er unsere Sinne zu einer vielschichtigen und differenzierten Wahrnehmung der Welt.

Als Postskriptum erlaubt sich die Redaktion, dem Interesse der geneigten Leserschaft die Lektüre von zwei schriftlichen Spuren der Arbeit von Alvin Lucier zu empfehlen. Es handelt sich zum einen um *Chambers* (1980); enthalten sind die Prosapartituren von wichtigen zwischen 1965 und 1977 entstandenen Werken, von MUSIC FOR SOLO PERFORMER bis MUSIC ON A LONG THIN WIRE, und darauf bezogene Unterhaltungen zwischen dem Künstler und seinem Freund Douglas Simon. Zweitens weisen wir hin auf Luciers Aufsatz *The Tools of My Trade*, der erstmals 1981 in dem Periodikum *Sonus*, Bd. 2, Nr. 1 erschien. Eine deutsche Übersetzung unter dem Titel *Untersuchen, Erproben, Erforschen, Die Werkzeuge meiner Arbeit* liegt in Nr. 16 der Zeitschrift *MusikTexte* vor. Hier beschreibt Lucier in kurzer Form seine wichtigsten Kompositionen und einige Grundlagen seiner Poetik.

Frank Gertich



Klanginstallation von Alvin Lucier, *Wesleyan University*, 1988

Photo: Michael Fanelli

---

# Konzertprogramme



---

2.2.1991  
Akademie der Künste  
20.00 Uhr

## **LUIGI NONO-SYMPOSION**

Teilnehmer:

Hans Peter Haller  
Nele Hertling (Moderation)  
Klaus Kropfinger  
Helmut Lachenmann  
Andre Richard  
Wolfgang Rihm  
Jürg Stenzl

Eintritt frei

---

## SYMPOSION zum Gedenken an Luigi Nono

Luigi Nono ist am 9.5.1990 gestorben. Er war eine der Leitfiguren der Neuen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg. Seine Werke sind bei den INVENTIONEN in den vergangenen Jahren immer wieder aufgeführt worden; erinnert sei hier nur an die Berliner Erstaufführung des *Diario polacco no. 2* bei den INVENTIONEN in zwei Konzerten unter Nonos Leitung am 4. und 5.2.1983.

Auch den Institutionen, die die INVENTIONEN veranstalten, war er verbunden. Luigi Nono war langjähriges Mitglied der Akademie der Künste Berlin, und 1986/87 lebte er als Gast des Berliner Künstlerprogrammes des Deutschen Akademischen Austauschdienstes in Berlin. Diese Stadt verglich er mit seiner Heimatstadt Venedig - Orte, die ihre Atmosphäre den divergierendsten Einflüssen verdanken, die sie in sich aufheben. Auch später kehrte er für längere Zeit nach Berlin zurück. Ein Ergebnis seines Gastaufenthaltes war 1987 die Vollendung der endgültigen Fassung von *Risonanze erranti*, die im INVENTIONEN-Konzert am 6.2.1991 ihre Berliner Erstaufführung erleben wird.

In Ergänzung zu dem Konzertprogramm, das drei Abende ausschließlich der Musik Nonos widmet, veranstalten die INVENTIONEN '91 ein Symposium, das sich mit Aspekten seiner Persönlichkeit und der Vielgestaltigkeit seines Schaffens auseinandersetzen soll; einen wichtigen Platz werden dabei die Bemühungen Nonos um neue Konzeptionen für die räumliche Gestaltung von Musik einnehmen.

Eingeladen wurden Komponisten, für die Nonos Vorbild wichtig war, Musiker, die mit ihm bei Aufführungen und im Studio zusammengearbeitet haben und Musikwissenschaftler, die über Nono gearbeitet haben.

ALVIN LUCIER

Amplifier and Reflector I (UA)

Music for Piano with Amplified Sonorous Vessels (UA)

\*\*\*

Nothing is Real

Music for Solo Performer

Alvin Lucier (Performer u.a.)  
Margaret Leng Tan (Klavier)

---

**ALVIN LUCIER: Amplifier and Reflector I (1991)**

*Amplifier and Reflector I* ist das erste einer Reihe von Stücken mit Alltagsgegenständen, an der ich gegenwärtig arbeite. Die Objekte werden als Verstärker, Resonatoren und Reflektoren von Klang verwendet. In diesem Stück wird ein mechanischer Wecker auf einem gläsernen Bräter platziert. Die direkte Kopplung von Uhr und Bräter fügt dem Klang des tickenden Weckers Resonanz und Fülle hinzu. Zusätzlich wird ein geöffneter Regenschirm, der als Reflektor oder akustische Linse das Ticken auf verschiedene Orte des Raumes fokussiert, über der und um die Uhr herum bewegt. Zum Zwecke der Verstärkung der Klänge für die Zuhörer trägt der Performer ein Paar Kleinstmikrophone in den Ohren.

**ALVIN LUCIER: Music for Solo Performer (1965)**

*Music for Solo Performer*, für extrem verstärkte Gehirnwellen und Schlagzeug, ist 1965 komponiert worden. Zu dieser Zeit lehrte ich an der *Brandeis University* in Waltham, Massachusetts und leitete dort den Kammerchor. Ich traf dort den Physiker Edmond Dewan, eine ehemalige Lehrkraft von *Brandeis*, der in Hanscomb Field ganz in der Nähe für die *United States Air Force* Gehirnwellenforschung betrieb. Von ihm kam der Vorschlag, ein Musikstück unter Verwendung von Gehirnwellen zu schreiben, und er bot mir an, mir seine Ausrüstung zu leihen.

Ich experimentierte im kleinen elektronischen Studio von *Brandeis* - mit einem Paar Elektroden an meiner Kopfhaut, von denen aus die Impulse durch Dewans Differentialverstärker und Bandpassfilter geleitet wurden. Als ich 12-Hertz-Alpha-Wellen erzeugte, sah ich die Membranen eines Lautsprecherpaares sich wie Kolben einer Maschine hinein- und hinausbewegen. Diese Beobachtung war es, die zu meinem Entschluss führte, Gehirnwellen eher als physikalische Kräfte wirkliche Arbeit verrichten zu lassen als sie als elektronische Steuersignale oder als poetische Symbole einzusetzen.

Die erste Aufführung der *Music for Solo Performer* fand im *Rose Art Museum* auf dem Campus von *Brandeis* am fünften Mai 1965 statt. Sechzehn Lautsprecher, im Raum verteilt, waren gekoppelt mit einer Gruppe von Schlaginstrumenten, darunter Becken, Gongs, Trommeln und Pauken. Ein Lautsprecher wurde in einer Pappschachtel, ein weiterer in einem metallenen Abfalleimer untergebracht. Als ich meine Augen schloss und mich entspannte, strömten die Alpha-Wellen aus meinem Gehirn durch Verstärker und Lautsprecher und spielten die Perkussionsinstrumente durch sympathetische Schwingungen. John Cage, den ich in jenem Konzert als Komponisten besonders herausstellte, bediente die Verstärker, er leitete die Gehirnwellen zu den verschiedenen Instrumenten in unterschiedlichen Kombinationen.

Alvin Lucier  
Deutsche Übertragung: Red.

ALVIN LUCIER:     Nothing is Real (UA)  
                          Music for Amplified Sonorous Vessels (UA)

## DIE GRIECHISCHEN GÖTTER SIND SOEBEN ERSCHIENEN

Alvin Lucier im Gespräch mit Daniel Wolf am 11. Oktober 1990 in Berlin

Daniel Wolf: (...) Es ist eigenartig, dass du von der Symphonie sprachst, da deine Musik zu den Instrumenten zurückgekehrt ist, nach zwanzig Jahren, in denen du keine Instrumentalmusik geschrieben hast.

Alvin Lucier: Du willst wissen, warum?

D.W.: Ja.

A.L.: Es gibt zwei Gründe. Einmal bin ich mit dieser Musik aufgewachsen und wollte aus einer Nostalgie heraus wieder für Musikinstrumente schreiben. Meine frühesten Stücke waren für Instrumente; eines meiner allerersten war ein Trio für Oboe, Klarinette und Fagott. Danach schrieb ich ein kleines *Kyrie* für Sopran und Orgel, ein *Concertino for Oboe and String Orchestra*, eine Reihe derartiger Stücke. Als ich in den frühen sechziger Jahren aus Italien zurückkehrte, wandte ich mich ganz der elektronischen Musik zu - meine Vorstellungen hatten sich gewandelt und ich wollte Eigenes, nicht eine Imitation anderer Musik. Mit „anderer Musik“ meine ich hier *europäische Musik*. Seit dieser Zeit entstand eine Serie elektronischer Stücke, in denen ich akustische Phänomene erforschte. Dann, in den frühen achtziger Jahren, ereignete sich einiges. Zum Einen hatte ich die Absicht, Instrumentalmusik zu schreiben. Ich führte ein Gespräch mit Steve Reich, der sich bekanntlich besonders den akustischen Instrumenten widmet. Er hatte diesen Artikel geschrieben, dass die elektronische Musik nur ein Teilbereich der Musik sei, nichts Eigenständiges. Und ich wurde auch angeregt von Komponisten wie Cage, der wunderbare elektroakustische Musik geschrieben hat, aber auch die Begabung und die Fertigkeiten besitzt, für Instrumente zu komponieren, also ganz unterschiedliche Aufgaben zu bewältigen. Dann war da natürlich noch Morton Feldman, einer meiner Lieblingskomponisten, von dem es ausschließlich Instrumentalmusik gibt. In den achtziger Jahren konnte ich mit den Kenntnissen, die ich im elektronischen Bereich gewonnen hatte, nun für herkömmliche Instrumente schreiben. Ich plante Stücke, in denen genauso lebendige Klangereignisse auftreten sollten, wie ich sie elektronisch zu erzeugen gelernt hatte. Ich fühlte nicht, dass ich meine Arbeitsweise änderte, ich benutzte nur andere Mittel für meine Kompositionen. Gleichzeitig kam aber noch dazu, dass Leute mich baten, für sie zu schreiben. Das geschah zur gleichen Zeit.

D.W.: Es gab also einen Wechsel aus der Musik selbst heraus sowie eine äußere „Nachfrage“?

A.L.: Ja. Das erste Werk, das ich dann schrieb, war *Crossings* für kleines Orchester. Alene Valkanas, die *New Music America* in Chicago organisierte, bat mich um ein Stück für das Festival. Ich glaube, ich sollte etwas in ihrem Museum aufführen (sie ist Direktorin des ICA in Chicago). Ich wusste, für welche Besetzung Steve Reich ein Werk vorbe-

reitete, und so verwendete ich für meins praktisch die gleichen Instrumente: einzelne Streicher, Bläser, Schlagzeug. Ich ergriff diese Gelegenheit. Ob es ein großer Erfolg war, weiß ich nicht - ich bin da nicht ganz sicher. Deshalb habe ich es völlig überarbeitet.

D.W.: Wie hast du es geändert?

A.L.: Die erste Version war mit einem Sinuston von steigender Höhe, und ich hatte keinen digitalen Tongenerator zur Verfügung. Mein Analog-Generator arbeitete bei großer Geschwindigkeit der Tonhöhenänderung ziemlich genau, wenn er z.B. für elektronische Testzwecke benutzt wurde, funktionierte bei langsamen Änderungen aber nicht exakt. Im mittleren und höheren Bereich wurde er deutlich langsamer, und ich konnte die Variationsgeschwindigkeit nicht vorhersehen. So geriet das Werk zu langsam, zu lang und irgendwie eintönig. Also ersetzte ich den Tongenerator und ließ die Instrumentalstimmen den Sinuston zu verschiedenen, zufälligen Zeitpunkten kreuzen. Und ich fügte ihre gegeneinander versetzten und sich überlappenden Einsätze hinzu. Es war sehr frei, phantasievoll instrumentiert. Auch bei der nächsten Aufführung wirkte das Stück kraftlos. Für ein Konzert an der *Eastman School of Music* habe ich es dann vereinfacht, symmetrischer und systematischer gemacht. Das Ensemble wurde in zwei einander entsprechende Gruppen aufgeteilt. Acht Instrumentalisten sitzen vor bzw. hinter dem Lautsprecher. Ich verwendete nun Bob Bieleckis digitalen Tongenerator, der besonders exakt arbeitet. Die Spieler können auf einem Bildschirm die ansteigenden Frequenzen des Sinustons mitverfolgen. Das Schlagzeug wurde weggelassen, und die Einsätze überlappen sich nur noch wenig; auf jeder Seite ist alles im Unisono. Die Instrumente spielen nur, wenn der Sinuston ihren Ambitus erreicht. Der Kontrabass beginnt also und endet seinen Einsatz in der Mitte des Stückes, wenn der Ton zu hoch wird, dann beginnt die Oboe mit ihrem tiefsten Ton usw. Auf diese Weise ist die Form extrem klar, ganz systematisch aufgebaut. Einige Leute dachten wohl, das wäre ein recht simplizistisches Konzept, doch für mich war entscheidend, zu vermeiden, dass die Komposition einen hörbaren Pulsschlag bekäme. Mein Problem mit Instrumentalmusik ist es, die Komposition so weit außen zu belassen, dass die akustischen Phänomene, diese Klangereignisse, die ich erzielen möchte, so klar wie möglich werden.

D.W.: Was meinst du mit dieser Unterscheidung zwischen Komposition und akustischem Phänomen?

A.L.: Vielleicht sollte man das Wort „Komposition“ in Anführungszeichen setzen. Wenn man die gestaffelten Einsätze nach künstlerischen Gesichtspunkten gestaltet, wie es etwa Feldman getan hätte, wenn man sie nach Gehör oder gemäß irgendeiner Vorliebe auswählt, dann hat man ein eher strukturelles Interesse. Dann wird der hörbare Puls des Stückes, die Interferenzen zwischen den Instrumentalklängen und dem Sinuston als koloristisch, als Ornament wahrgenommen. Ich wollte ihn aber nicht koloristisch, sondern funktional einsetzen. Deswegen ist in der späteren Version der Gestus der des schnelleren Schlages, zum Stillstand verlangsamt und wieder beschleunigt, wenn der Sinuston die Stimmen kreuzt. Je höher man geht, desto schneller wird das Pulsieren, die Beschleunigung, die Verzögerung. Dadurch erhält es diese fast symmetrische Qualität und ist sehr übersichtlich.

Ich besitze noch die Partitur der ersten Fassung. Wäre ich ein anderer Komponist, hätte

ich beiden Versionen unterschiedliche Titel gegeben und zwei Werke daraus gemacht. Vielleicht sollte ich es noch tun. Ich kenne viele Kollegen, die es als neues Stück ausgeben würden. Aber ich verbeiße mich in die Lösung der Probleme, versuche, das Werk so gut wie möglich zu machen und die ersten Fassungen zu überwinden.

D.W.: Doch mir scheint, dass bei dieser Arbeit an den ersten Versionen gerade diejenigen Elemente ausgemerzt werden, die im herkömmlichen Sinne „musikalisch“ sind, „kompositorisch“ oder die Bezüge herstellen.

A.L.: Sie sind nur „kompositorisch“ insofern, als andere Komponisten sie verwendet haben. Wenn ich sie weglasse, dann nicht aus einem negativen Impuls, sondern weil ich anderes anstrebe.

D.W.: Was dir wichtig ist, sind aber keine Vorschriften wie Stimmführungs- oder Harmonisierungsregeln, sondern Untersuchungen des Akustischen.

A.L.: Das versuche ich die ganze Zeit, das ist der „kompositorische“ Aspekt meiner Arbeit. Als ich für Aki Takahashi -sie arbeitete an einer CD mit Arrangements von Beatles-Songs - ein Arrangement schrieb, fertigte ich eine Reihe von, nicht direkt Skizzen, sondern Improvisationen, die man Klavier-*stylings* nennen könnte - kennst du das Wort? Barpianisten machen sich *stylings* von bestimmten Liedern. Ich stellte fest, dass ich es konnte. Ich begann mit dem Anhören einiger der polytonalen Akkorde, die von Strawinsky stammen, begann mit ganz einfachen, geschmackvollen Arrangements. Ich wusste, dass ich es könnte. Hätte ich derartiges in ein paar Tagen zu erledigen, würde ich etwas ziemlich Gutes hinbekommen. Doch so weit konnte ich es nicht kommen lassen. Ich wollte nicht noch ein Komponist sein, der noch eine Beatles-Bearbeitung auf den Markt wirft.

Tatsächlich vergingen Monate des Nachdenkens. Was kann ich Interessantes tun, was andere nicht tun? Eines, womit ich mich befasse, ist die Verräumlichung des Klanges. Ich interessiere mich für Räumlichkeit. (In *Crossings* war die Räumlichkeit in den oberen Oktaven besonders deutlich. In der Chicagoer Konzerthalle bewegten sich die Töne in den beiden höchsten Oktaven wirklich im Raum). Als Aki mich um ein Stück bat, ließ ich sie zuerst einen Beatles-Song wählen. Und ich beschloss, ihn zu verräumlichen, indem ich ihn in einen kleinen, besonderen Raum einspielte. So hatte ich es bereits in *I am sitting in a room* getan - jeder kennt das Stück - und in *Chambers*, wo es kleine, eingeschlossene Objekte sind, in die man Klänge einspielen kann, die auf die Resonanz dieser Objekte reagieren. So experimentierte ich mit einer Aufnahme, die wieder in den Aufnahmerraum zurückgespielt wurde, wieder aufgenommen und so weiter; es funktionierte aber nicht, obwohl ich so bereits in *I am sitting in a Room* vorgegangen war. Sprache war dafür wohl richtig gewesen. Dann probierte ich, Lieder mit einem *digital delay* übereinanderzuschichten, doch es wurde nur ein weiteres *digital delay*-Stück daraus und das interessierte mich nicht. Dann entschied ich mich, das Lied einfach in eine Teekanne hineinzuspielen, einen kleinen Gegenstand, der einen gewissen Liebhaberwert für den Besitzer hat. Wenn ich das Stück in diese Kanne spielen konnte, würden ihre Resonanzen bestimmte Frequenzen der ausgewählten Musik hervorheben. Das Stück für sie nannte ich *Any Beatles Song*: Spiele ein beliebiges Lied, nimm es auf, spule das Band zurück und spiele die Aufnahme zurück in die Kanne. Ich dachte, das wäre es. Spiele das Lied drei- oder viermal in verschiedenen

Tonarten, um den Tonumfang des Klaviers zu erreichen. Aki besuchte mich brachte mir die Partitur und sagte: *Ich weiß nicht, was ich machen soll, ich möchte nichts auswählen, ich weiß nicht, wie ich es spielen soll.* Ich glaube, sie wollte mir sagen, dass das Stück noch nicht ganz fertig war, womit ich einverstanden bin, ich mag es, wenn Interpreten mir das sagen. So arbeiteten wir etwas daran, ohne Ergebnis. Zum Schluss machte ich eine Version von *Strawberry Fields* -Aki hatte dieses Lied gewählt, sie sagte: *Ich mag die Zeile "nothing is real"* - denn ich hatte ihr von stehenden Wellen und Resonanzen und anderen „realen“ Dingen erzählt. Ich arbeitete daran, spielte die Melodie als Folge von Clustern (es gibt keine „Harmonien“).

D.W.: Du spielst eine Phrase, jede Note haltend und mit einem Cluster endend?

A.L.: Ja. Auch mit Pedal. Ich lasse den Cluster fünf bis zehn Sekunden lang klingen und spiele dann den nächsten. So gehe ich das Stück anderthalb mal durch und wiederhole es in der gleichen Tonart, aber anderer Oktavlage.

D.W.: Du hast bestimmte Frequenzen festgelegt, durch die Oktaven hindurch; die Tonhöhen innerhalb einer Oktave werden dann also durch die Melodie bestimmt?

A.L.: Ja. Ursprünglich wollte ich jeden Teil in einer anderen Tonart spielen, doch das wäre wieder zu „komponiert“ gewesen. In extremen Lagen gespielt, wirkt die gleiche Tonart sowieso gänzlich verschieden. Ich machte einfach eine Bandaufnahme mit einem Mikrophon im Klavier, spulte das Band zurück - das dauert zehn, fünfzehn Sekunden - und spielte die eben gemachte Aufnahme über einen Verstärker und einen kleinen Lautsprecher ab, der auf den Boden der chinesischen Teekanne<sup>67</sup> geklebt ist. Man hört die Phrasen, die Cluster aus dieser 10-Dollar-Kanne heraustönen. Dann entdeckte ich, dass es - wenn man den Deckel abhebt - klingt, als öffnete sich das Portal einer Kathedrale oder eine Mauer würde entfernt; es verändert vollständig die Resonanz. Selektiv werden entweder Töne des Clusters oder Obertöne von Clustertönen herausgehoben, sodass man die Melodie mit „Tropen“ erweitern kann. (A.L. singt: *Let me take you down*). Man kann diese Tonhöhen - Cis-Cis-D-Cis-A - hören, dabei ist die Kanne geschlossen. Die zweite Phrase besteht aus E-Fis-H-A-G. Wenn dieser Cluster weiterklingt und ich den Deckel öffne, erhalte ich die Melodie E-Fis-G-A-H und wieder abwärts. Die Melodie wird also gespielt, gehalten und durch Öffnen des Deckels erweitere ich sie -es ist wie Gesang mit Refrain -, ich erweitere die Melodie zwischen den Clustern.

D.W.: Du benutzt den Deckel wie einen Bandpassfilter und beantwortest die eben gehörte Melodie?

A.L.: Genau. Manche funktionieren besser als andere und bei hohen Tönen gibt es diesen Effekt nicht. Bei mittleren und tiefen Tönen ist das sehr wirksam. Aber ich musste das nicht bei jedem Cluster machen.

D.W.: Wie wähltest du die Phrasen aus, die du gefiltert hast?

---

<sup>67</sup> Ich fand die gleiche Teekanne in einem kleinen asiatischen Laden in der Nähe des Zoologischen Gartens in Berlin

A.L.: Nach Gehör. Zuerst dachte ich, ich lasse Aki den Deckel zufällig bedienen. Aber das mochte ich nicht. Stattdessen suchte ich die am besten klingenden aus. So ergibt sich eine Form; bei der ersten Phrase mache ich nichts, bei der zweiten öffne ich den Deckel, bei der dritten und vierten nicht, bei der fünften und sechsten tue ich es wieder usw. Auch bei geschlossenem Deckel gibt es natürlich einen Resonanzeffekt. Dann entdeckte ich, dass, wenn ich die ganze Kanne vom Klavierdeckel hebe, während ein bestimmter Cluster gespielt wird, die Resonanz völlig verschwindet, es lässt sie verschwinden! Wenn ich sie auf das Klavier zurückstelle, erscheinen die Resonanzen wieder! Ich habe Pläne für weitere Stücke, die diesen Effekt, klingende Objekte auf Klaviere oder Tische oder so zu stellen, verwenden. Es ist ein wunderbarer Effekt, weil er so plötzlich eintritt! Ich lasse das zweimal in meinem Stück geschehen.

Ich habe die Partitur ziemlich genau notiert, weil Aki das so wollte, sie improvisiert nicht gern. Ich denke, sie stört auch die elektronische Ausrüstung. Ich schickte ihr Briefe, in denen ich sie beruhigte: wenn ich es schaffe, würde sie es auch können. Ich sandte ihr auch die Kanne mit eingeklebtem Lautsprecher, den Verstärker und die Verbindung vom Verstärker zum Lautsprecher in der Kanne. Alles was sie noch brauchte, war ihr Kassettentonbandgerät mit Mikrophon. Ich wollte es ihr einfach machen. Dann erhielt ich einen Brief von ihr, in dem stand: *Das ist ein amerikanischer Verstärker, der wird in Japan nicht funktionieren.* Nun, der Strom ist überall prinzipiell derselbe. So beschrieb ich ihr jede Verbindung, markierte jeden Ein- und Ausgang. Es ist das Problem einer wundervollen Interpretin ohne Erfahrung mit elektrischen Geräten. Ich versuchte, ihr das Stück so einfach wie möglich zu machen.

D.W.: Du hast für sie einen Baukasten gemacht?

A.L.: Ja. Wenn jetzt jemand dieses Stück mit einer anderen Kanne aufführen möchte, wird deren Resonanzverhalten ganz anders sein. In diesem Falle kann es - nach meinen Vorgaben - sehr frei gespielt werden. Aber für Aki ist es festgelegt. Wir haben darüber sehr lange gesprochen, wie genau Musik festgelegt sein muss - ist es eine ethische Frage oder eine einfache praktische? Diese Problem habe ich auch bei einem anderen Klavierstück, für Margaret Leng Tan, bei dem ich *sonorous vessels* (Behälter ohne Deckel, mit Öffnungen) verwende, welche sich in einem Klavier befinden. Wenn sie einen Ton anschlägt, gibt es in diesen Objekten bei bestimmten Frequenzen Resonanz. Mittels eines Mikrophons in jedem *vessel* sind diese Resonanzfrequenzen genau zu hören. Wenn ich nun zu Margaret sage: suche dir irgendwo einige Behälter, so wird jeder seine Eigenfrequenzen haben. Verschiedene Mikrophone im gleichen *vessel* werden, durch ihre Abmessungen und ihren Frequenzgang verschiedene Tonhöhen erzeugen. Es wurde für mich schwierig, zu sagen: nimm einige Behälter, gehe mit irgendwelchen Mikrophenen irgendwohin und mache so eine Art freier Improvisation. Ob das ein guter Gedanke war oder besser eine Struktur vorzugeben und die Tonhöhen frei zu gestalten wären? Bei dem Stück für Aki sah ich keinen Grund, keine genau fixierte Version für einen bestimmten Interpreten niederzuschreiben und ihre Prinzipien in einer freieren Version benutzen zu lassen.

D.W.: Besteht die Schwierigkeit nicht darin, dass deine Stücke nicht einfach Stücke sind, sondern ein Feld möglicher Ergebnisse darstellen, und keine Notwendigkeit - am wenigsten eine herkömmlich „musikalische“ Notwendigkeit - und keine Ordnung dieses Feld strukturiert?

- A.: Richtig! Und ich finde es etwas sentimental, einen Interpreten die „Schnittstelle“ zu dem elektronischen Aufbau bilden zu lassen. Eigentlich handelt es sich bei beiden Stücken um kleine Installationen, die akustische Phänomene nutzen.
- D.W.: Geht die Idee der Installation nicht gegen alles, was ein Musiker erlernt? Ein Musiker lernt, „effektiv“ zu sein, das heißt, Werke zu komponieren, die, wenn sie z.B. 20 Minuten dauern, bei dem durch den goldenen Schnitt bestimmten Zeitpunkt einen Höhepunkt haben, oder etwas aufweisen, das sie „effektiv“ auf das Publikum wirken lässt. Eine Installation ist so nicht - sie läuft einfach...
- A.L.: Richtig. Ich habe gerade einen Aufsatz darüber verfasst, wann meine Werke Performances sind und wann Installationen; manchmal können sie als beides verwendet werden. Beispielsweise meine *Music for Pure Waves, Bass Drums and Acoustical Pendulum* war als Installation konzipiert, bei der ein ansteigender Sinuston das Trommelfell in Schwingungen versetzt und Ping-Pong-Bälle bewegt. Doch als ich es in Schweden installierte, merkte ich: wenn die Besucher nicht zu Beginn des Zyklus' der Sinustonvariation kam, konnten sie nicht wahrnehmen, wie die Installation funktionierte. Also spielte ich das Werk zu Beginn eines Konzertes, was weit wirkungsvoller war; hier kann ich von Effektivität sprechen, da ich die Bedeutung verändere, nur den Anklang nutze - es war einfach konziser. Man konnte Anfang, Mitte und Ende wahrnehmen - eine andere Situation, als durch ein Museum zu laufen und die Installation dort zu sehen. *Music for Pure Waves, Bass Drums and Acoustical Pendulum* ist Klangskulptur und Performancestück in einem. Der Sinuston geht einfach von niedrigen zu hohen Frequenzen, hält und bewegt sich wieder zurück - ein neutraler Zustand, eine Testsituation. Ingenieure würden, wenn sie in einem Raum einen Test machen, einfach alle Frequenzen durchspielen. Man hört, dass die große Trommel und die Ping-Pong-Bälle nicht linear reagieren. Es ist wie in Jim Tenneys Gong-Stück *Having never written a single note for percussion*, in welchem man einfach einen Gong schlägt, vom *pianissimo* zum *fortissimo* und zurück. Die Struktur des Schlages ist einfach, die Reaktion des Gongs darauf ist nicht so geradlinig, sie geschieht in Stufen. Es ist ein guter Einfall, denn er wechselt plötzlich in einen anderen Modus, nicht graduell. So auch in einem meiner Lieblingsstücke von Bob Ashley, dem *String Quartet Describing the Motions of Large Real Bodies*, in dem ein Streichinstrument so langsam - analog - gestrichen wird, dass es digital reagiert; statt eines weichen, kontinuierlichen Streicherklanges erhält man extrem harte, *staccato*-artige Klänge. Wenn ein großer Planet der Erde sich näherte, sähen wir ihn auch nicht sich langsam annähern - schlagartig wäre er da! Er ist so groß, dass man ihn nicht in seinem natürlichen Bewegungsablauf wahrnehmen kann. In Bobs Quartett ist die Streichbewegung so langsam, dass sie nicht als kontinuierlich gehört wird, sondern als diskrete Folge von Klangpunkten.

Ich erlebte etwas Wunderbares, eines Abends in einer Aufführung von *Orlando*<sup>68</sup> in der *Schaubühne*. Ich beobachtete die Schauspieler, und mit einem Male war da noch etwas auf der Bühne - ich hatte nichts kommen sehen. Ein Objekt erscheint auf der Bühne, ein Vorhang öffnet sich und gibt den Blick auf eine hellerleuchtete geometrische Form frei, und man sieht nicht, wie es geschieht, sieht es erst, wenn es da ist und fragt sich: Wie lange war das schon da? Es ist einfach herrlich. Ich glaube, das ist eine der

<sup>68</sup> *Orlando* von Virginia Woolf, für die Bühne bearbeitet von Darryll Pinckney und Robert Wilson; Bühnenbild und Regie: Robert Wilson

schönsten Neuerungen moderner Kunst, dass etwas erscheinen kann ohne irgendeinen Bezug zu haben.

D,W.: Ist das ein Zusammenbruch des Verhältnisses von Ursache und Wirkung, weil die Abstände zwischen ihnen einfach zu groß werden?

A.L.: Ja. Im letzten Jahr lud ich Christian Wolff ein, an der *Wesleyan University* eine Vorlesung zu halten. Er ist ein Klassischer Philologe, wie du weißt, und wir gaben im Hause eines Kollegen von *Wesleyan* für ihn einen Empfang. Wir sprachen über das plötzliche Erscheinen der griechischen Götter, dass es keine Erklärung dafür gibt, wie sie gekommen sind. Sie erschienen genau im richtigen Moment, um das zu tun, was von ihnen erwartet wurde. Manche besitzen diese Fähigkeit. Du bist irgendwo, und mit einem Male ist jemand da, der nicht wirklich dorthin gehört. Da sind Leute aus... Ohio; du bist in Italien, und dann sind sie auch da, stehen dir gegenüber. Einige Menschen, die eine Menge zustande kriegen, erscheinen plötzlich irgendwo und sagen einfach: ich habe den Bus von da und da genommen und dann den... und...

D.W.: Genau wie Alvin Lucier in Charlottenburg zu treffen.

A.L.: Zur rechten Zeit da sein - das ist die Art Erscheinung, die mich interessiert. Mich interessiert nicht, keine Kausalität zu haben, ich möchte meine Werke so präsentieren, dass sich nichts vorhersagen lässt. In meiner *Music for Pure Waves, Bass Drums and Acoustic Pendulum*, in der die Ping-Pong-Bälle auf dem Trommelfell springen, ist es Ironie, denn ein Ball kann im Resonanzfall sehr weit von der Trommel springen. Doch es kann geschehen, und es geschieht, dass das Trommelfell, wenn der Ball wieder auf es zurückfällt, gerade negativ ausgelenkt ist und den Ball stoppt. Es verstärkt aber die Bewegung, wenn es sich in diesem Moment nach oben bewegt. Diese beiden Systeme hängen also zusammen, doch sie arbeiten nicht immer. Das ähnelt dem Dämpfungseffekt in den Schlagzeugstücken meiner *Still and Moving Lines of Silence in Families of Hyperbolas*. Dort wird schlicht beispielsweise ein Xylophon angeschlagen; man kann, und wird öfter, genau dann anschlagen, wenn sich das Xylophon selbst dämpft.

D.W.: Bei den richtigen Frequenzen trifft man das Holz, ohne etwas zu hören?

A.L.: Genau. Deshalb habe ich auch nichts dagegen, in den Vorlagen für die Musiker symmetrisch zu sein: das Ergebnis ist asymmetrisch. Es ist wie bei Jim Tenney. Das Banalste, was man mit einem Gong machen kann, *crescendo* und *decrescendo*, nicht wahr? Doch in diesem Falle ist nur die Tätigkeit simpel, das Ergebnis jedoch ist faszinierend.

D.W.: Die Aufführungssituation ist eindeutig und linear, aber die Instrumente verhalten sich chaotisch?

A.L.: Chaotisch, ja, und deshalb interessant. Damit habe ich in diesem Stück für Margaret Leng Tan zu tun, wo ich möchte, dass die Obertöne, die Eigenfrequenzen der *vessels* das Stück sind - und nicht eine „pianistische“, gestaltete Spielweise. Deshalb ringe ich mit dem Material, um ihr die Möglichkeit zu geben, genau dies geschehen zu lassen.

Deutsche Übertragung: Red.

3.2.1991  
Centre Culturel Français  
20.00 Uhr

JOHN CAGE

One  
(arr. Leng Tan)

4'33"

Water Music (DE)

In the Name of the Holocaust (DE)

\*\*\*

Four Walls (DE)

Margaret Leng Tan (Klavier), Anna Clementi (Gesang),  
Klaus Altenmüller (Lichtdesign)

## JOHN CAGE: *Four Walls* (1944)

für Klavier und Sopran

Die Musik für *Four Walls* wurde in New York komponiert als Partitur für ein *dance-play* von Merce Cunningham. Das Werk wurde im August 1944 beim Perry-Mansfield *workshop* in Steamboat Springs, Colorado aufgeführt. John Cage war dabei nicht anwesend.

Cage sagt, dass *Four Walls* von der gestörten Seele handelt. Da er die Natur dieser Störungen nicht näher erläutert, können wir sie interpretieren wie wir es wollen - oder eher, wie wir sind. Obwohl *Four Walls* nicht-narrativ ist, tragen die vielen Pausen und statischen Repetitionen gleichwohl dazu bei, eine Atmosphäre wachsender Enge zu schaffen und regen den Hörer an, den inneren Raum der Seele zu erkunden. Zwei Jahre nach der Fertigstellung von *Four Walls* erwog John Cage ernsthaft, das Komponieren aufzugeben und sich einer Psychoanalyse zu unterziehen; stattdessen wandte er sich der asiatischen Philosophie und dem Zen-Buddhismus zu.

Indem nur die weißen Tasten des Klaviers verwendet werden, verkörpert *Four Walls* im Keime schon John Cages Ideen über Stille, Wiederholung und allmählichen Wechsel; es ist eine geradezu unheimliche Vorhersage des Minimalismus. Wie viele seiner Werke der vierziger Jahre benutzt *Four Walls* eine auf Zeitauern beruhende rhythmische Struktur, die vom indischen Konzept des *tala*, der rhythmischen Wiederkehr abgeleitet ist. Cage sagt, dass die Setzung von Pausen und Wiederholungen in *Four Walls* aus strukturellen Erwägungen erwächst, und dass es von überragender Bedeutung sei, das das Werk in voller Länge aufzuführen, um die Integrität seiner rhythmischen Struktur zu bewahren.

Ich begann die Arbeit an *Four Walls* im Jahre 1984. Nachdem dieses wichtige Werk vierzig Jahre lang praktisch vergessen war, fand die erste vollständige Produktion 1985 in der *Asian Society* in New York statt, wo ich es zu einer neuen Choreographie von Sin Cha Hong aufführte. John Cage hörte bei der Aufführung von *Four Walls* beim Festival *John Cage at Wesleyan* an der *Wesleyan University*, Connecticut das Stück zum ersten Mal. Seine englische Premiere 1989 wurde von der *Yorkshire Post* als „die Entdeckung eines Meisterwerkes“ gefeiert.

Margaret Leng Tan

Abdruck mit freundlicher Genehmigung von *New Albion Records*

## JOHN CAGE: *One* (1987)

*One* wurde zum sechzigsten Geburtstag von Juan Allende Blin geschrieben. Die Partitur basiert auf zehn Gruppen von Akkorden in verschiedenen Lautstärken, die durch Zufallsoperationen ermittelt wurden. Die Dauer jeder Akkordgruppe wird durch Zeitmarken angezeigt, die eine gewisse Flexibilität zulassen.

Ich habe *One* arrangiert für das *string piano*, einem Begriff, den Henry Cowell in den vierziger Jahren prägte, um das Spiel innerhalb des Instrumentes zu bezeichnen. Meine Ausführung wird von zwei asiatischen ästhetischen Konzepten bestimmt: der chinesischen Vorstellung von der Lebendigen Seinsart jeden Tones, nach der jeder Klang seine eigene Existenz hat, durchdrungen von seiner charakteristischen Tonqualität, und von dem japanischen Prinzip des *ma*, demzufolge Raum und Zeit als Koinzidentien und unteilbare Einheiten betrachtet werden.

## JOHN CAGE: 4'33" (1952)

*So etwas wie leeren Raum oder leere Zeit gibt es nicht. Immer gibt es etwas zu sehen, etwas zu hören. Wir können in der Tat, so sehr wir uns auch anstrengen, keine Stille erzeugen. Klänge erscheinen, ob wir wollen oder nicht.*

John Cage, *Silence*

In einem Interview im Jahre 1974 betrachtete John Cage 4'33" nicht nur als seinen wichtigsten Beitrag, sondern auch als sein bestes Stück, mindestens aber als das von ihm am meisten geschätzte. „Wenn sie es genau wissen wollen,“ sagt Cage, „dann ist die Musik, die ich sogar meiner eigenen oder der von irgendjemand Anderem vorziehe, gerade das, was wir hören, wenn wir einfach still sind.“ Mit 4'33" lässt Cage das Akzeptieren des Geräusches als Musik hinter sich, um die Stille zu akzeptieren, und zwar nicht als das Gegenteil, sondern als Inbegriff von Klang. In einer Aufführung von 4'33" ist das Publikum gleichzeitig Schöpfer (Komponist), Interpret und Hörer. Im Nicht-Tun passiert immer noch etwas. „Das Leben geht auch sehr gut ohne mich weiter, und das wird Ihnen mein Stück 4'33" erklären. Ich mache ein Nickerchen, dabei stampfe ich den Reis.“ Kurz gesagt ist also 4'33" nicht nur die zentrale Erfahrung in John Cages Zen-Odyssee, sondern auch als musikalisches *readymade* dem Geist von Marcel Duchamp verpflichtet.

## JOHN CAGE: Water Music (1952)

In dem entscheidenden Jahr 1952 schuf John Cage drei Werke, deren historischer Widerhall bis heute zu vernehmen ist. Es handelt sich um das bahnbrechende Stille-Stück, das berühmten namenlose Ereignis am *Black Mountain College*, North Carolina, das Vorbild für die *happenings* der sechziger Jahre und die konzentrierte, szenische *Water Music* für Klavier. Diese Werke verkörpern Cages Überzeugung von der Gleichartigkeit von Kunst, Leben und Theater. Die *Water Music* macht ihn zum Propheten, indem sie die *performance art* der siebziger Jahre andeuten und das Radio als Phänomen des öffentlichen Raumes im Amerika der 1980'er Jahre vorwegnehmen. Machen sie einen Spaziergang durch mein Haus in Brooklyn, an einem Sommertag, und sie erleben *Water Music*: Klavierklänge inmitten von Radiolärm, sprudelnde Hydranten und jaulende Sirenen; wie im richtigen Leben.

## JOHN CAGE: In the Name of the Holocaust (1942)

*In the Name of the Holocaust* war ursprünglich eine Tanzpartitur für Merce Cunningham. Der Titel ist ein Wortspiel auf *in the Name of the Holy Ghost*. Von sprachlicher Frivolität abgesehen: das Stück bleibt ein machtvolles, dramatisches Vermächtnis, mit seinem nagenden *pizzicato* gedämpfter Saiten, erschüttert vom brutalen Scheppern loser Schrauben und seinem Höhepunkt, einer Heimsuchung durch massive Unterarmcluster. Im präparierten Klavier, John Cages mittlerweile klassischer Erfindung aus den späten dreißiger Jahren, sind verschiedene Gegenstände zwischen den Saiten eingefügt, um als Dämpfer die Klangcharakteristik des Klaviers zu verändern.

Elektronisches Studio  
des Konservatoriums der Musik-Akademie Basel

VINKO GLOBOKAR

Cri des Alpes

WOLFGANG HEINIGER

Another Winter of our Discontent

THOMAS KESSLER

Kontrabass Control

\*\*\*

DANIEL ALMADA

ART CLAY

OLAF JÄRMANN

GUNNAR KRISTINSSON

44°15' auf 40° West

HEINZ HOLLIGER

Cardiophonie

Stefano Scodanibbio (Kontrabass, Computer)

Sylwia Zytynska (Marimbaphon, Computer)

Daniel Almada, Keith Clay, Olaf Järmann,

Gunnar Kristinsson (Performer)

Vinko Globokar (Alphorn, Posaune)

Beate Ann (Klangregie)

VINKO GLOBOKAR: Cri des Alpes (1986)  
für Alphorn

Ein seltsamer *faux-pas* eines Polizisten

WOLFGANG HEINIGER: Another Winter of our Discontent (1990) (UA)  
für Marimbaphon und Computer

Das Marimbaphon übernimmt in diesem Werk eine solistische Funktion, während der Computer ein imaginäres Orchester darstellt. Im Computer wurden Marimbaklänge gespeichert, welche durch ein Sequenzer-Programm abgerufen werden. Der Computer selbst wird durch ein Fusspedal vom Solisten gesteuert.

Durch den Satz *Another Winter of our Discontent* wurden sowohl die rhythmischen Strukturen als auch das Klangmaterial des Werkes beeinflusst. Das Stück ist eine Studie über die Kälte.

THOMAS KESSLER: Kontrabass-Control (1990) (UA)  
für Kontrabass und Computer

*Kontrabass-Control* gehört zu einer Reihe von live-elektronischen Solo-Studien, in denen jeweils ein Instrument sehr eng mit elektronischen Geräten (Synthesizern, Computern) verbunden ist. Die daraus resultierenden klanglichen Möglichkeiten mögen zwar auf unser Ohr einen großen Reiz ausüben, es geht jedoch in diesen Stücken mehr um eine Erweiterung der spezifischen Artikulationsmöglichkeiten eines Instrumentes.

Aus diesem Grunde spielt der Instrumentalist nicht mehr sein Instrument allein, sondern überträgt seine Spieltechnik und Reaktionsfähigkeit ohne Hilfe eines zusätzlichen Assistenten auch auf die elektronischen Instrumente.

Das Wort *Control* stammt aus dem Bereich der Analog-Synthesizertechnik, wird aber auch in der Computersprache verwendet und bedeutet „Steuerung“. Hier vollzieht sich diese Steuerung auf verschiedenen Ebenen zwischen Interpret, Instrument und Elektronik.

Für *Kontrabass-Control* wurden folgende Geräte verwendet:

*Fairlight* Voicetracker, *Roland S-550* Sampler, *Eventide 300B* Harmonizer, *Lexicon PCM-70* Reverb und die *Notator*-Sequenzer-Software auf Atari.

DANIEL ALMADA, ART CLAY, OLAF JÄRMANN,  
GUNNAR KRISTINSSON: 44°15' auf 40° West  
Live-elektronische Performance

*44°15' auf 40° West* ist der geographische Schnittpunkt im Atlantik zwischen Buenos Aires und Reykjavík, New York und Basel. Die vier Städte sind die Herkunftsorte der vier Komponisten, die an dieser Performance beteiligt sind und die sich im Herbst 1990 im Baseler Studio kennengelernt haben.

## HEINZ HOLLIGER: *Cardiophonie* (1971)

Computerfassung (mit Posaune)

*Cardiophonie* versucht eine Art Theatralisierung, ausgehend vom Instrumentalspiel selbst, mit all seinen Auswirkungen auf das Klangmaterial und den Notentext.

Das Instrument ist nicht mehr nur eine Verlängerung des Körpers eines Musikers; seine Virtuosität erhält eine tragische Dimension: Die Erschöpfung des Bläasers, der am Ende des Stückes zusammenbricht.



## Das Elektronische Studio des Konservatoriums der Musik-Akademie der Stadt Basel

Das Elektronische Studio liegt zentral im Neubau der Musik-Akademie und ist in die Unterrichts- und Konzerttätigkeit des Konservatoriums integriert. Es wurde vor kurzem durch die Firma Studer mit einem neuen computergesteuerten Mischpult in 24-Spurtechnik (Dolby SR) eingerichtet. Es verfügt über alle gebräuchlichen professionellen analogen wie digitalen Aufnahmeverfahren und bietet an separaten Arbeitsplätzen in verschiedenen Räumen eine reiche Auswahl an analoger wie digitaler Klanggeneration und Klangverarbeitung. Neben der Kurstätigkeit und der Realisation von Kompositionen übernimmt das Studio auch vermehrt die technische und künstlerische Leitung von Konzerten mit elektronischer Musik und Performances im In- und Ausland.

5.2.1991  
Hebbel-Theater  
20.00 Uhr

## LUIGI NONO

Omaggio a Emilio Vedova

La fabbrica illuminata

...sofferte onde serene...

\*\*\*

Diario polacco no. 2

Viola von Lewinski, Ingrid Ade-Jesemann, Monika Bair-Ivenz, Susanne Otto (Gesang),  
Christine Theus (Violoncello), Roberto Fabbriciani (Bassflöte),  
Bernhard Wambach (Klavier)

André Richard (Leitung)

Elektronische Realisation: Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des  
Südwestfunks e.V., Freiburg  
Hans-Peter Haller (Klangregie),  
Bernd Noll (Tontechnik), Rudolf Strauß (Toningenieur)

LUIGI NONO: Omaggio a Emilio Vedova (1960)

für Tonband

Emilio Vedova, geboren 1919, ein namhafter italienischer Maler, Antifaschist und Marxist, war ein enger Freund des Komponisten. Die Hommage an ihn entstand 1960 als erstes reines Tonbandstück Nonos.

Zu *Omaggio a Emilio Vedova* vgl. die Seiten 25-35 dieses Programmheftes.

LUIGI NONO: La fabbrica illuminata (1964)

für Stimme und Tonband

(Texte auf Tonband und live; die live vorgetragenen Textteile sind unterstrichen)

CORO INIZIALE

*fabbrica dei morti la chiamavano*  
Fabrik der Toten wurde sie genannt

*esposizione operaia*  
die Arbeiter sind ausgesetzt

*a ustioni*  
Verbrennungen

*a esalazioni nocive*  
giftigen Ausströmungen

*a gran masse di acciaio fuso*  
großen Mengen von Gußstahl

*esposizione operaia*  
die Arbeiter sind ausgesetzt

*a elevatissima temperatura*  
extrem hohen Temperaturen

*Su otto ore solo due ne intasca l'operaio*  
für acht Stunden Arbeit kassiert der Arbeiter nur zwei

*esposizione operaia*  
die Arbeiter sind ausgesetzt

*a materiali proiettati*  
umhergeschleudertem Material

*relazioni umane per accelerare i tempi*  
„human relations“ zur Steigerung des Arbeitstempos

*esposizione operaia*  
die Arbeiter sind ausgesetzt

*a cadute*  
dem Herunterfallen

*a luci abbaglianti*  
blendendem Licht

*a corrente ad alta tensione*  
Hochspannungsstrom

*quanti MINUTI/UOMO per morir?*  
wieviele Minuten pro Mensch, um zu sterben?

## GIRO DEL LETTO

*e non si fermano*  
und hören nicht auf

*MANI di aggredire*  
die Hände zu greifen

*ININTERROTTI*  
ununterbrochen

*che vuota le ore*  
die Stunden entleerend

*al CORPO*  
dem Körper

*nuda afferrano*  
nackt ergreifen

*quadranti, visi*  
Zifferblätter, Gesichter

*e non si fermano*  
und hören nicht auf

*guardano GUARDANO*  
betrachten betrachten

*occhi fissi occhi*  
starre Augen Augen

*mani*  
Hände

*sera*  
Abend

*giro del letto*  
giro del letto

*tutte le mie notti*  
alle meine Nächte

*ma aridi orgasmi*  
aber trockene Orgasmen

## TUTTA LA CITTÁ

*TUTTA la città*  
die ganze Stadt

*dai morti*  
von den Toten

*VIVI*  
Lebende

*noi*  
wir

*continuamente*  
unaufhörlich

*PROTESTE*  
protestiert

*la folla cresce parla del MORTO*  
die Menge wächst, spricht vom Toten

*la cabina detta TOMBA*  
die Kabine, die man Grab nennt

*tagliano i tempi*  
zerstückeln die Zeit

*fabbrica come lager*  
Fabrik wie ein Konzentrationslager

*UCCISI*  
Umgebrachte

## FINALE

*passeranno i mattini*

vergehen werden die Morgen

*passeranno le angosce*

vergehen werden die Ängste

*non sarà così sempre*

es wird nicht immer so sein

*ritroverai qualcosa*

du wirst etwas wiederfinden

## LUIGI NONOS KOMPOSITION *LA FABBRICA ILLUMINATA (DIE ERLEUCHTETE FABRIK)* FÜR SOPRAN UND VIERSPURIGES TONBAND (1964)

### 1. NONOS KOMPOSITIONEN MIT TONBAND<sup>69</sup>

Luigi Nono widmete einen beträchtlichen Teil seines Schaffens Werken mit Tonband. Seine mittlere kompositorische Phase zwischen 1964 (*La fabbrica illuminata*) und 1977 (... *sofferte onde serene* ...) zeichnet sich dadurch aus, dass er fast nur Werke mit Tonband schuf.

Nonos erste Komposition mit Tonband, *Omaggio a Emilio Vedova*, entstand 1960, fällt also noch in seine erste Kompositionsphase. Das Stück für vierspuriges Tonband ist bereits Nonos letztes Werk, das ausschließlich aus elektronischen Klängen zusammengesetzt ist. Es ist somit untypisch für Nono und lehnt sich an die Stücke aus der Pionierzeit der Elektronischen Musik zu Beginn der fünfziger Jahre an, für die synthetische, kurzatmige „Tongemische“ kennzeichnend sind. Charakteristisch für die folgenden Werke mit Tonband ist bei *Omaggio a Emilio Vedova* aber die Ausnutzung des Raumklanges, der später immer wichtiger werden sollte. Das folgende Werk Nonos, die Oper *Intolleranza 1960*, enthält ein Tonband, das eher Hörspielcharakter hat.

Mit der Komposition von *La fabbrica illuminata* (1964) ändert sich bei den Werken mit Tonband die Satztechnik. Nono setzt hier beispielsweise zum ersten Mal Umweltklänge nicht als hörspielartige Hintergrundgeräusche ein, sondern als musikalisches Material. Neu sind auch die in späteren Kompositionen mit Tonband noch häufigeren und ausgeprägteren langen, sich kaum merklich verändernden Klänge. Nono knüpft hier an Tonbandkompositionen des *Studio di Fonologia della RAI* in Mailand aus den fünfziger Jahren an, von denen zum Beispiel Bruno Madernas *Continuo* sogar auf Nonos Kompositionen der ausgehenden sechziger Jahre

---

<sup>69</sup>Die Ausführungen des gesamten Textes sind angelehnt an: Bernd Riede: *Luigi Nonos Kompositionen mit Tonband: Ästhetik des musikalischen Materials - Werkanalysen - Werkverzeichnis*. München: Katzbichler, 1986.

vorausweist.

Nonos erste unveröffentlichte Versuche im elektronischen Studio waren noch geprägt von der Verfahrensweise der fünfziger Jahre: Man fertigte zunächst detaillierte Realisationspartituren mit Frequenzen, Tondauern, Klangfarben usw. an, ohne das klangliche Endergebnis vorher zu hören. Die Arbeit im Studio bestand dann hauptsächlich darin, diese Partituren in elektronische Klänge umzusetzen. Bei *Omaggio a Emilio Vedova* wurde zwar ähnlich verfahren, das Ohr wurde jedoch stärker in den Kompositionsprozess mit einbezogen. Ab *La fabbrica illuminata* gab es bei den Kompositionen mit Tonband gar keine Realisationspartituren mehr. Allenfalls verwendete Nono vorkomponiertes Chor- und Orchestermaterial, das heißt solches, das vor und während der Arbeit im Studio notiert und von Musikern gespielt und aufgenommen wurde, und dann als weiter zu verarbeitendes Material zur Verfügung stand.

Nach *La fabbrica illuminata* komponierte Nono bis 1970 nur Werke mit Tonband, von diesen mit Ausnahme von *Per Bastiana* (1967) alle ohne Orchester, darunter eine Filmmusik und eine Begleitmusik für ein Theaterstück. In den siebziger Jahren entstanden wieder mehr Kompositionen ohne Tonband und solche mit Tonband und Orchester. ...*sofferte onde serene...* (1977) ist das letzte Stück mit durchlaufendem begleitendem Tonband, auch das letzte, das in Mailand im *Studio di Fonologia* entstanden ist.

Danach begann Nono, am Elektronischen Studio der Heinrich-Strobel-Stiftung in Freiburg zu experimentieren, womit seine letzte Kompositionsphase begann. Seine Werke waren nun von der Live-Elektronik geprägt, bei der ein Tonband praktisch keine Rolle mehr spielte.

## 2. ENTSTEHUNG

*Ungefähr 1962/63 wurden in italienischen Fabriken, bei FIAT in Turin und anderen, Umfragen gemacht, die dann in Buchform erschienen: man befragte Arbeiter und ließ sie direkt sprechen über ihre Arbeits- und Lebensbedingungen. Ich las das damals, und es war für mich ziemlich neu, die Produktionsbedingungen in einer Fabrik aus dieser Sicht kennenzulernen: ich hatte auch gleich die Idee, ein Stück darüber zu machen. Die Gelegenheit war gegeben, denn der italienische Rundfunk hatte mich beauftragt, für das Eröffnungskonzert des „Prix d'Italie“ in Genua ein neues Werk zu komponieren. Es wurde vereinbart, dass ich drei Tage lang in die große Eisenhütte „Italsider“ in Genua gehen würde, um dort Aufnahmen zu machen.<sup>70</sup>*

Dort diskutierten Nono und der Tontechniker Marino Zuccheri im Frühjahr 1964 mit Arbeitern und Gewerkschaftern über die *Arbeitssituation, die physische Belastung, die ideologischen Konsequenzen, den Klassenkampf* und schnitten diese Gespräche auf Tonband mit. Einen Teil davon nahm Nono in der Fabrik auf, besonders an den Hochöfen, wo er die Arbeiter während der Arbeit sprechen ließ. Außerdem nahm er Fabrikgeräusche auf.

An Umweltmaterial verarbeitete Nono später den Fabriklärm sowie einen Teil des Sprachmaterials, hauptsächlich unverständliches Raunen und Murren. Des Weiteren produzierte er für die Komposition im Studio elektronische Geräusche. Vom Chor der RAI und der Sopranistin Carla Henius wurde schließlich ein Text aufgenommen und verarbeitet, der sich folgendermaßen

<sup>70</sup> Luigi Nono im Gespräch mit Hartmut Lück (1972). In: *Luigi Nono: Texte und Studien zu seiner Musik*. Hg. Jörg Stenzl. Zürich: Atlantis, 1975. S. 280.

zusammensetzt: den Äußerungen der Arbeiter und Gewerkschafter entnahm Nono charakteristische Fügungen; aus einem Tarifvertrag über Lohn und Gefahr am Arbeitsplatz suchte Nono gemeinsam mit dem jungen Schriftsteller Giuliano Scabia weitere Textteile zusammen; schließlich fügte dieser Ausdrücke hinzu, die dem Fabrikjargon der damaligen Zeit nachempfunden waren, und ordnete den so entstandenen Text. An dessen Ende setzte Scabia vier Zeilen aus einem Gedicht von Cesare Pavese.

Noch bevor die Arbeit im Studio begann, komponierte Nono kurze Abschnitte für gesungenen und gesprochenen Chor, die er vom Chor der RAI ausführen ließ und auf Tonband aufnahm. Diese standen als verarbeitbares Material zur Verfügung. Wie die Analyse der Chorstellen auf dem Zuspielband zeigt, war wohl lediglich ein geringer Teil des aufgenommenen Chormaterials nicht genau festgelegt, sondern improvisiert.

Der Kompositionsprozess im Studio begann etwa Anfang Mai 1964 mit der Auswahl des Umweltmaterials und der gesungenen und gesprochenen Chöre. Ende Mai ließ Nono die Sopranistin Carla Henius in das *Studio di Fonologia* nach Mailand kommen, um Aufnahmen ihrer Stimme zu machen. Sie musste tagelang *von morgens zehn bis Mitternacht jede Minute ausnützend* den ihr vorgelegten Text auf alle erdenklichen Arten artikulieren, teilweise nach mehr oder minder deutlichen Anweisungen Nonos, zum großen Teil aber frei improvisierend, allein mit der Auflage, möglichst vielfältige Ausdrucksarten darzustellen, *Techniken (zu) wechseln, nie einen ganzen Satz oder eine Zeile in einer einzigen Art und Farbe (zu) bringen*<sup>71</sup>. Nach vier Tagen Aufnahme arbeiteten Nono und Zuccheri allein weiter im Studio. Alles bisher Aufgenommene wurde verarbeitet, elektronische Klänge wurden neu produziert. Noch einmal, Anfang August, musste Carla Henius zu einer kurzen Aufnahmeperiode nach Mailand kommen.

Die Uraufführung von *La fabbrica illuminata* fand am 15.9.1964 in Venedig statt. Nono widmete das Werk den Arbeitern der Italsider-Fabrik von Genua-Cornigliano.

### 3. ZUR AUFFÜHRUNG

Bei der Aufführung von *La fabbrica illuminata* singt die Live-Stimme unverstärkt auf der Bühne. Den vier verschiedenen Spuren des Tonbandes entsprechend sind vier Lautsprecher in den Ecken des Aufführungsraumes aufgestellt.

### 4. FORMÜBERSICHT

Die Großform von *La fabbrica* ist wegen des ungewohnten Materials auf den ersten Blick schwer durchschaubar, bei näherem Hinhören jedoch sind klar vier Großabschnitte zu erkennen. Sie unterscheiden sich voneinander durch unterschiedliches Material. Zusätzlich entsteht eine klare Formgliederung dadurch, dass am Ende jedes der ersten drei Abschnitte die Live-Stimme pausiert und dabei auf dem Zuspielband kein Text erklingt.

Der I. Abschnitt ist in zwei Teile gegliedert. In Abschnitt IA ist die Rede von den Arbeitsbedingungen in der Fabrik, die von gesungenem und gesprochenem Chor auf Tonband und von

---

<sup>71</sup> Carla Henius: *Arbeitsnotizen und Berichte von zwei Vokalwerken Luigi Nonos: „Intolleranza“ und „La fabbrica illuminata“*. In: *Luigi Nono: Texte und Studien zu seiner Musik*. Hg. Jürg Stenzl. Zürich: Atlantis, 1975. S. 340 f.



nicht mehr zusammenleben kann. So wenig der Tonsatz eine Beschreibung des Privatlebens von Arbeitern sein will, so wenig bezieht sich die Überschrift direkt auf den Inhalt oder auf den vertonten Text. Sie ist lediglich ein besonders pointierter Ausdruck unter denjenigen, die in Abschnitt II vertont sind. Zudem erweist sie dem Fabrikjargon Reverenz; mit ziemlicher Sicherheit war nämlich *giro del letto* ein Ausdruck, der zur Zeit der Entstehung der Komposition unter den Arbeitern gebräuchlich war. Da im Abschnitt II in erster Linie auf die vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten der Stimme Wert gelegt werden soll, ist keine so geradlinige Materialentwicklung und Formgliederung wie im ersten Abschnitt zu erwarten. Zudem wird hier die Live-Stimme nahezu wie eine Ebene auf dem Zuspieldband behandelt, d.h. sie wirkt nicht mehr formbildend oder in Gang setzend. Die Vertonung der einzelnen Ausdrücke ist jeweils einheitlich, insbesondere in Material, Sprachbehandlung und Textverständlichkeit. Ein Zusammenfassen der kleinen Abschnitte, in denen jeweils ein Textausdruck vertont ist, zu fünf größeren Abschnitten ist möglich, aber keineswegs zwingend. Von diesen fünf Abschnitten könnten die ersten beiden und die letzten drei zu zwei Formteilen zusammengefasst werden, da in den letzten drei Abschnitten die Live-Stimme fehlt und das Elektronik- bzw. Umweltmaterial stärker gewichtet ist.

Der III. Abschnitt *Tutta la Città* ist deutlich am plötzlichen *forte* und am Aussprechen der Überschrift durch die Live-Stimme zu erkennen. Der Abschnitt thematisiert die Reaktion der „ganzen Stadt“ auf das Fabrikdasein. Alles bisherige Material wird wieder aufgenommen.

Nach einer längeren Überleitung beginnt der IV. Abschnitt. Darin singt die Live-Stimme ohne Zuspieldband zunächst vorbereitend Vokale und klingende Konsonanten, wobei die Tonhöhe allmählich ansteigt und die Intervalle größer werden. Sodann singt sie ein Fragment aus einem Gedicht Cesare Paveses. Im Kontrast zum Fragmentarischen der vorigen Abschnitte spricht sie in ganzen zusammenhängenden Sätzen die Hoffnung auf eine bessere Zukunft aus.

## 5. ANALYSE DES ERSTEN UND ZWEITEN *CORALE*

Zur Verdeutlichung der Kompositionsweise Nonos seien die ersten zwei *Corali* näher analysiert.

Erster *Corale*: Der erste *Corale* leitet die ganze Komposition ein. Gesungener, gemischter, vokalisierender Chor begleitet die Live-Stimme. Da nicht elektronisch manipuliert wurde, könnte der Tonsatz auch live hervorgebracht werden, im Gegensatz zum Klang des gleich einsetzenden Sprechchores. Es findet also eine allmähliche Intensivierung der elektronischen Eingriffe statt.

Der Tonsatz des Anfangs ist mit dem des Endes von Abschnitt III verwandt. Auch dort nämlich setzt die Live-Stimme zu dem gesungenen Chor ein. Leise elektronische Geräusche verändern das Klangbild gegenüber dem Beginn der Komposition. So werden die ersten drei Abschnitte kreisförmig geschlossen. Der erste *Corale* hält gleichzeitig den Abschnitt IA zusammen. Nicht nur erklingen nämlich im ersten und am Ende des vierten *Corale* dieselben Materialbereiche, sondern die Melodien der Live-Stimme und des Chores sind miteinander verwandt. Genauso wie die Satztechnik hat auch der gesungene Text *fabbrica dei morti la chiamavano* (Fabrik der Toten wurde sie genannt) eine Doppelfunktion. Er leitet die ganze Komposition ein, insofern er als Überschrift über den ganzen vertonten Text fungieren kann. Dadurch, dass er eine allgemeine Aussage über die Fabrik darstellt, ist er den anderen drei von der Live-Stimme im

Abschnitt IA vorgetragenen Texten beigeordnet und trägt so zum Zusammenhalt von Abschnitt IA bei.

Die Partie des gesungenen Chores besteht aus einzelnen auf die Kanäle aufgeteilten Partien. Sie beginnen auf Kanal 1 und weiten sich nach einer Sekunde auf die übrigen Kanäle aus. Ein diffuser Chorklang entsteht, der auf den verschiedenen Spuren wellenförmig in unterschiedlichen Phasen und Amplituden schwingt. Zu Beginn ist Artikuliertes zu ahnen, verständlich ist aber nichts. Verständlich wird nur kurz auf Kanal 1 *dei morti la chiama-* (der Toten wird sie ge-), wenn sich der Klang in Tenören und Bässen als „Reaktion“ auf das *morti* der Live-Stimme verdünnt. Von da an reagiert der Chor auf dem Tonband ein wenig auf die Live-Stimme. Zum einen wird der Vokal *o* vorherrschend, immer noch das *morti* verarbeitend, zum anderen nimmt auf den Kanälen 1 und 4 ein Teil des Chores bald darauf den Tritonus auf, der in der Live-Stimme als Intervall häufig erscheint.

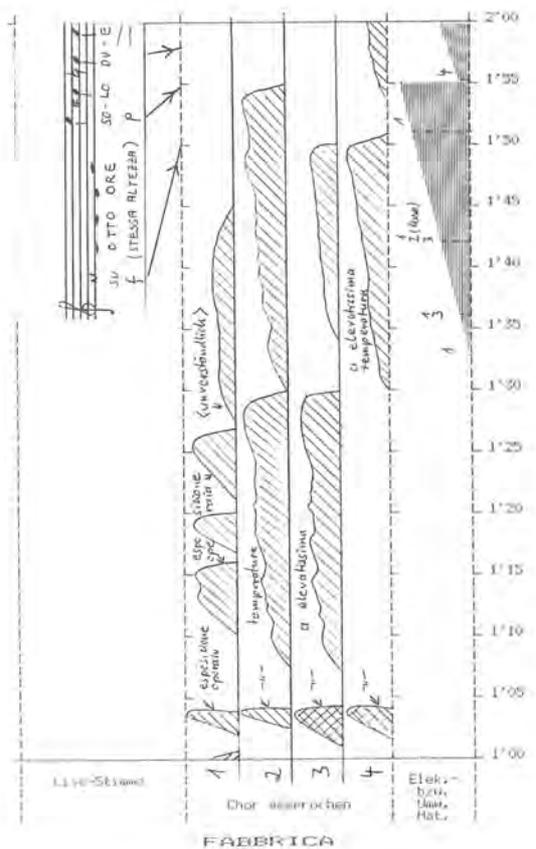
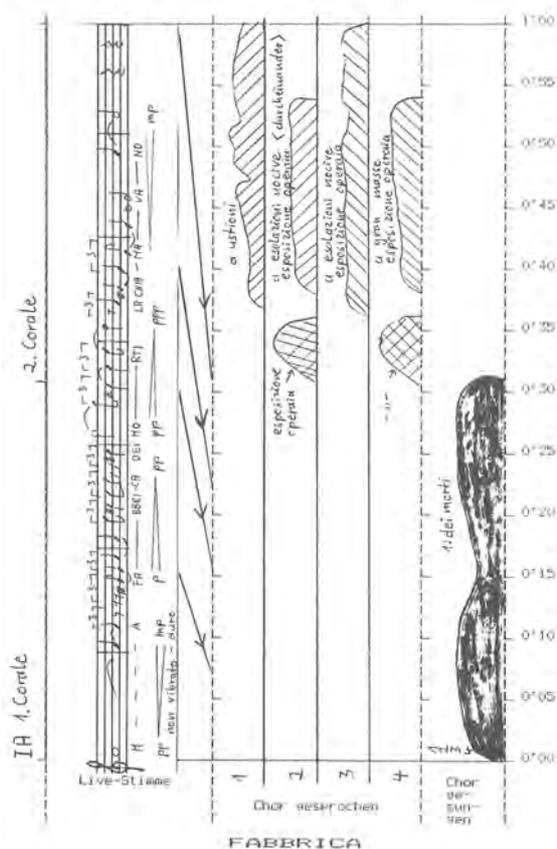
Nachstehend sind die ersten beiden Minuten von *La fabbrica illuminata* graphisch aufgezeichnet. Bei der Live-Stimme zeigen die Pfeile unterhalb des Systems die wahren Zeiten an.

Der gesprochene Chor ist nach den vier Spuren getrennt aufgezeichnet. Es bedeuten:

Nach rechts unten schraffiert : Männerchor  
Nach rechts oben schraffiert : Frauenchor  
Doppelt schraffiert : Gemischter Chor

Die Zahlen beim gesungenen Chor und beim Elektronik- bzw. Umweltmaterial benennen die Lautsprecherkanäle.

Die Numerierung der Lautsprecherkanäle beginnt vom Zuschauer aus gesehen auf der Bühne links und erfolgt im Uhrzeigersinn.



Zweiter *Corale*: Noch bevor der Part des gesungenen Chores abgeschlossen ist, beginnt auf den Kanälen 2 und 4, die kurz pausiert haben, der zweite *Corale* mit *esposizione operaia* (die Arbeiter sind ausgesetzt). Diese Phrase bildet ein Grundmaterial für den gesamten Abschnitt IA. Das akzentuierte, metrische Vortragen in verschiedenen Geschwindigkeiten ist nämlich konstitutiv für den Part des gesprochenen Chores bis zum Ende von Abschnitt IA, allerdings selten so geordnet wie hier.

Im folgenden löst sich unter Einbeziehung des Raumes die Ordnung im Chor schnell, aber systematisch auf. Zunächst wird noch der Gestus des Aufeinandertürmens von Phrasen in

verschiedenen Geschwindigkeiten beibehalten, wobei diese nun aus verschiedenen Kanälen ertönen. Von jetzt an erklingen auch Männer- und Frauenstimmen aus unterschiedlichen Kanälen. Auf einer Spur sind nicht verschiedene Tonbänder übereinander gemischt, vielmehr gibt eine einzelne Spur die Aufnahme einer einzigen Teilkomposition wieder. Der Beginn von *a esalazioni nocive* (giftigen Ausströmungen) auf Spur 3 ist im Gesamtklang noch deutlich hörbar, der Schluss geht im Durcheinandersprechen und Gemurmel unter, das mittlerweile auf allen übrigen Spuren aufgekommen ist.

Im Folgenden löst sich das geordnete Sprechen auch auf den einzelnen Spuren weiter auf: metrische Choreinwürfe werden seltener, nur einzelne Wörter sind verständlich, obwohl die Zeilen des Textes jeweils auf verschiedene Spuren getrennt sind. Es ist also sehr unklar, worunter die Arbeiter zu leiden haben. Klar verständlich und zielgerichtet vorgetragen war bisher bloß die Überschrift *esposizione operaia*, die allein ja keine Aussage über die Lage der Arbeiter in der Fabrik enthält. Allmählich verlöschen die Stimmen hintereinander. Die Empörung der Arbeiter ist gleichsam noch zu wenig zielgerichtet, um eine weitere Entwicklung in Gang zu setzen.

Ein intensiv artikuliertes *esposizione operaia* in zwei verschiedenen Geschwindigkeiten vereint nochmals den gesprochenen Chor und schließt so einen ersten Kurzteil ab. Der gemischte Chor trägt den Ausdruck auf Spur 3 in natürlicher Geschwindigkeit vor; zusätzlich übernimmt Spur 4 dessen letzten Teil. Dazu setzt auf Spur 1 ein schnell sprechender Frauenchor ein, der dann auch auf Spur 4 erscheint und auf beiden zu Ende geführt wird. Insgesamt vervollständigt sich also der Klang kreisförmig wie ein angezündeter Feuerring. Diese Drehbewegung ist Reaktion auf die seit dem ersten *esposizione operaia* erfolgte Aufteilung des Tonsatzes auf die einzelnen Spuren; außerdem bereitet sie die Drehbewegung des Klanges im Raum vor, die im Elektronik- bzw. Umweltmaterial in Min. 1'33" beginnt und sich ab Min. 2'00" in allen Materialebenen vollzieht.

Zunächst aber erfolgt in der Aufteilung des Klanges auf getrennten Spuren eher eine Stabilisierung. Das *esposizione operaia* von Min 1'03", das (wegen der Pause) satztechnisch zum vorhergehenden, textlich aber zum folgenden Teil gehört, hat nämlich gleichsam der mangelnden Intensität von vorher entgegengewirkt. Die Frauenstimmen, die zuletzt eingesetzt haben, beginnen nun auf den Kanälen 1 bis 3, diesmal im Sprachgestus geordneter als nach dem allerersten *esposizione operaia* in Min. 0'31". Jetzt artikuliert der Chor bloß einen Sachverhalt, wobei *esposizione operaia*, *temperatura* und *elevatissima* (extrem hohe) aus drei verschiedenen Spuren erklingen, so dass der Gesamttext ständig präsent und einigermaßen gut verständlich ist. Auf den Spuren 2 und 3 steigt die Dynamik, die Tonhöhe und die Gesamtintensität stetig an, der Temperatur in der Fabrik entsprechend. Auf diese Weise wird zum einen die Einbeziehung von Spur 4, zum anderen der Einsatz des elektronischen Geräusches vorbereitet. Auf Spur 4 trägt der Frauenchor nun die Synthese: *elevatissima temperatura* vor. Das elektronische Geräusch, das an eine Motorsäge erinnert, crescendiert sukzessive, breitet sich allmählich im Raum aus und übertönt bald den Chor. Es „führt“ zum Einsatz der Live-Stimme, die einen Kommentar zur Situation der Arbeiter in der Fabrik abgibt. Für einige Sekunden „gelingt“ es ihr, das Tonband ruhig zu halten, d.h. das elektronische Geräusch und den Sprechchor im *pianissimo* auf einer Spur zu sammeln. Als sie aber aus Empörung vom Singen in den Sprechgesang umschlägt, platzt der Chor im *fortissimo* hervor, der beim gesprochenen Chor gänzlich von Männern bestritten wird. Dies bildet den Beginn des dritten *Corale*.

## 6. ZUR REZEPTION

Nono teilte des öfteren mit, dass *La fabbrica illuminata* bei Arbeitern großen Anklang gefunden habe. In einem Interview von 1969 beispielsweise berichtete er:

*Nachdem ich 1964 „La fabbrica illuminata“ komponiert und den Arbeitern der Italsider-Werke gewidmet hatte, wurde ich oft von Arbeiter-Kulturkreisen eingeladen, meine Musik in Fabriken vorzuführen und mit den Arbeitern darüber zu diskutieren - zuerst in Genua-Cornigliano selbst, dann in Sesto San Giovanni bei Mailand, in Triest, in Mestre, in Turin und in Reggio Emilia. Ich ging in allen Fällen gleich vor: Ich gab zuerst ein paar allgemeine Erklärungen und zeigte dann Instrumentalmusik, Vokalmusik und elektronische Stücke. Und in allen Fällen war das Ergebnis das gleiche: mit den Instrumental- und Vokalwerken hatten die Arbeiter Schwierigkeiten; vermutlich, weil das akustische Material da gebunden ist an eine kulturelle Entwicklung, von der sie ausgeschlossen waren und noch ausgeschlossen sind. (...) Die Schwierigkeiten, die bei instrumentaler und vokaler Musik auftauchten, waren bei den elektronischen Stücken, die mit dem akustischen Material von heute aufwarteten, wie weggeputzt. Da kamen keine grundsätzlichen Einwände mehr und auch keine ästhetisch orientierten Fragen. (...) Ganz direkt wollten die Arbeiter wissen, wie das komponiert sei, wie aus Fabriklärm und Tarifverträgen Musik werden könne. Sie bezogen, was sie hörten, sofort auf sich. (...) Jetzt wurde ihnen, durch den Vergleich, plötzlich bewusst, unter welchen akustischen Bedingungen sie arbeiteten, und sie begannen sich zu überlegen, ob das denn so sein müsse, und ob es nicht eine Möglichkeit gebe, das zu ändern<sup>72</sup>.*

Im öffentlichen Konzertleben war *La fabbrica illuminata* zunächst nicht unumstritten. Das Stück sorgte bereits vor der Uraufführung für einen Skandal. Diese sollte ursprünglich in Genua im Rahmen eines Konzertes der RAI stattfinden, aber der Sender verbot die Aufführung wegen der verwendeten Texte und sendete vorläufig das Stück auch nicht im Rundfunk. Die Uraufführung fand dann am 15.9.1964 in Venedig statt; die deutsche Erstaufführung erfolgte erst vier Jahre danach anlässlich der Berliner Festwochen. Inzwischen waren mehrere Versuche der Sängerin Carla Henius, die Komposition in der Bundesrepublik aufzuführen, gescheitert.

Nonos Arbeit in den Fabriken sowie die Skandale und Boykotte um die öffentlichen Aufführungen trugen neben der späteren größeren Verbreitung der Komposition mit dazu bei, *La fabbrica illuminata* zu einem Paradebeispiel für politisch engagierte Musik zu machen.

Bernd Riede  
Graphische Darstellungen: Verf.

<sup>72</sup> Luigi Nono im Gespräch mit Hansjörg Pauli (1969). In: *Luigi Nono: Texte und Studien zu seiner Musik*. Hg. Jürg Stenzl. Zürich: Atlantis, 1975. S. 204 f.

LUIGI NONO: ...sofferte onde serene...(1976)

für Klavier und Tonband

Während sich meine Freundschaft mit Maurizio Pollini wie auch meine staunende Kenntnis seines Klavierspiels vertiefen, hat ein harter Todeswind das *unendliche Lächeln der Wellen* in meiner und Pollinis Familie hinweggefegt.

Diese gemeinsame Erfahrung hat uns in der Trauer des unendlichen Lächelns der *...durchlittenen heiteren Wellen...* einander noch näher gebracht.

Die Widmung *Für Maurizio und Marilisa Pollini* meint auch das.

In mein Heim auf der *Giudecca* in Venedig dringen fortwährend Klänge verschiedener Glocken, sie kommen mit unterschiedlicher Resonanz, unterschiedlichen Bedeutungen, Tag und Nacht, durch den Nebel und in der Sonne.

Es sind die Lebenszeichen über der Lagune, über dem Meer.

Aufforderungen zur Arbeit, zum Nachdenken, Warnungen.

Und das Leben geht dabei weiter in der durchlittenen und heiteren Notwendigkeit des *Gleichgewichts in tiefen Inneren*, wie Kafka sagt.

Klavier live wird erweitert mit Klavier (Pollini) auf Tonband, bearbeitet und komponiert.

Weder *kontrastierend* noch *kontrapunktierend*.

Pollinis im Studio hergestellte Aufnahmen - vor allem die Einsätze, sein außerordentlich artikulierter Anschlag, verschiedene Intervallfelder - sind später auf dem Tonband im *Studio di Fonologia* der RAI in Mailand mit Hilfe von Marino Zuccheri verarbeitet worden.

Daraus ergeben sich zwei Klangebene, oft sich mischend, häufig das „Mechanische“ des Bandes auslöschend. Beziehungen zwischen den Klangstrukturen beider Ebenen werden untersucht, darunter den Einsatz der Schwingungen, die durch Gebrauch des Pedals entstehen, mit möglicherweise besonderen Resonanzen *im tiefen Inneren*.

Keine Episoden, die sich in ihrer Abfolge erschöpfen, sondern „Erinnerungen“ und „Gegenwärtigkeiten“, die sich jenem Erinnerten und Gegenwärtigen überlagern, das mit den *onde serene*, den *heiteren Wellen*, verschmilzt.

Luigi Nono

---

 LUIGI NONO: Diario polacco no. 2 (1982)

für vier Frauenstimmen, Bassflöte, Violoncello und Live-Elektronik

*Und plötzlich erscheint das Thema der Apokalypse*, sagt Georgij Florowski seinem Kommentar zu den nach 1890 entstandenen Werken von Wladimir Solowjew. In der Angst vor der Apokalypse leben die Dichter, die wir hier zitieren. Ihre Zeit des Kommenden. Ihre Sprache: Klage, Psalm, Prophezeiung. Das Moment der Katastrophe ist im Sinnbild der „Apokalypse“ nicht von dem der Erlösung zu trennen. So heftig tritt die Katastrophe ein, dass man bisweilen wünschen möchte, die Rettung nie zu erlangen, ja sogar, sie vermeiden zu können.

Solchermaßen hat die messianische Vision nichts von jenen landläufigen progressiven Glaubensvorstellungen, die versuchten, sich - je nachdem - von ihr zu nähren oder loszumachen: sie rechnet in jeder Fiber ihres Wesens mit der Möglichkeit des Scheiterns, ist aber - gleich dem Propheten - unermüdlich im Fragen, unermüdlich im Warten. Sie ist nicht blinde Hoffnung, sie will keinen blinden Glauben, sie fordert: Begreife die Zeit des Kommenden. Wer bist du? So klingt es in ihr beständig wider. Russland, wer bist du? Moskau, wer bist du? Frauenname, wer bist du? Wer bist du selbst? Und, wer bist du, Sprache, dass du es vermagst, diese Zeit auszusagen, ihr Drama zu singen? Es ist an der Zeit, diese Poetik aus dem quietistischen und heuchlerischen Stereotyps des Zusammenbruchs, der Desillusion, der Angst zu befreien, die dem Schiffbruch der „revolutionären Hoffnungen“ folgt. Diese Poetik sieht schon immer die Zeit des Kommenden als Symbol für Hoffnung und Scheitern gleichermaßen. Apokalyptische Angst heißt: verzweifelt hoffen, glauben ohne gläubig zu sein. Nichts als Verzweiflung ist intellektueller Pessimismus: nichts als Glaube ist verwalteter leerer Schall. Diese Poetik hat ihren eigenen Ort: dort, wo Europa Schranke und Brücke zu Asien ist; wo es ständig in sich verharrt - in seiner Eigenart, in seinem Ethos; wo Europa unaufhörlich sich selbst erörtert und befragt. Wo Europa beginnt, endet: Im Land der Skythen und der *Zwölf*.<sup>73</sup> Hier allein ist Neues möglich: wirkliche Anfänge, und ebenso möglich ist ein wirkliches Ende. Aus diesem Ort kommen gegenwärtig - im ersten „Satz“ der Texte, die wir hier zitieren - Bilder des Todes. Die Erlöser haben nicht erlöst. Das gelobte Land hat sich wieder verhüllt. Die Distel hält es bedeckt.

Aber so, wie die Sprache im Inneren arbeitet - *mit der Geduld eines Maulwurfs, der Gänge für die Zukunft gräbt* (Mandelstam) -, so spaltet Chlebnikow, der ungeheure Chlebnikow, mit seinem *Rasiermesser aus Stein* die Mauern, welche die Sprachen gefangen halten, klagt die *strenggläubigen Wölfe* an, die sie in Ketten legen. Er droht ihnen mit der *Schriften-Rache*: mit Erfindungsgabe, Magie, dem Zugriff der Gewalt entzogenen Metamorphosen, mit visionärer Kraft und der Fähigkeit, die Dinge - alle Dinge - als etwas Unerhörtes zu sehen.

Und wenn jegliches Ding so gesehen werden kann - als etwas Unerhörtes, als unteilbare Einheit -, vermag es jenem Schicksal des Todes sich zu entziehen, dem der Winter der *strenggläubigen Wölfe* es anheimgeben will. Vermögen wir diese Erwartung in uns zu bewahren, so können wir auch den *Tag erhellen*, dem Tod die Stirn bieten, der gegenwärtig von dort kommt. Der Tod kommt gegenwärtig von dort, aber es wird kein Tod mehr sein, wenn diese Stimmen sprechen: wenn Milosz das polnische Vaterland als Ort seiner Sprache ansehen kann, wenn man in Ungarn die Sprache von Ady spricht und in Russland die von Pasternak. *Ich habe die weiße Fahne nicht gehisst; auch wenn sie am Sterben sind, singen die Menschen.*

Luigi Nono/Massimo Cacciari

---

<sup>73</sup> Anspielung auf Alexander Bloks Dichtung *Die Zwölf*

## DIE TEXTE

### I

Meine treue Sprache,  
ich habe dir gedient.  
Nacht für Nacht lieb ich dir meine Farben  
damit du einen Ort hättest  
im Gedächtnis.  
Du warst mir mein einziges Vaterland  
weil ich das andere verlor,  
weil seine Städte leer sind,  
weil die Distel seine Fluren bedeckt...

Czeslaw Milosz

Hier sind die Tränen salziger  
und mannigfaltig auch die Leiden.  
Tausend Erlöser  
sind unsere Erlöser.  
Und wenn sie tausendmal sterben:  
es erlöst nicht, das Kreuz,  
denn sie haben nichts vermocht,  
oh, sie haben nichts vermocht...

Endre Ady

Und wieder und wieder hat der Schnee  
alle Spuren ausgelöscht...  
Und fern fern fern auf den Feldern  
feiert der Tod sein Fest,  
spiegelt sich in den Sternen,  
ohne unterzugehn...

Alexander Blok

### II

#### MOSKAU - WER BIST DU?

Moskau - altersgrauer Schädel,  
mit einem Rasiermesser aus Stein  
möchte ich diese Mauern spalten,  
in denen, Herbstgebeten gleich,  
die Kinder hüpfen vor dem Tod...

MOSKAU - WER BIST DU?

Ich weiß, ihr seid  
strenggläubige Wölfe,  
Aber warum, warum hört ihr nicht knistern  
die Nadel des Schicksals,  
dieser wundersamen Näherin?

Weh über euch,  
die ihr gewendet habt  
die Herzen fälschlich gegen mich:  
ihr werdet zerschellen in den Klippen,  
und die Klippen werden euer lachen,  
wie ihr gehöhnt habt  
über mich.

Velimir Chlebnikow

**III**

Aber  
über ein kleines  
werden wir ins Licht sehen.  
An diesem oder jenem Tag  
wird uns die Sonne des Untergangs  
zum Fenster rufen.  
Wir werden durch Zufall  
ungewohnte Dämmerung auslösen,  
werden zusammenzucken  
beim Anblick der Kamine,  
werden das Haus erleuchten am hellen Tag,  
als wärs für den Verlorenen Sohn...

Boris Pasternak

Schicke hinaus deine zweite Seele  
hinter die Berge, hinter die Zeit.  
Sag mir, was du gesehen hast.  
Ich werde warten...

Czeslaw Milosz

Wenn sie am Sterben sind - schnauben die Pferde  
wenn sie am Sterben sind - welken die Gräser  
wenn sie am Sterben sind - erlöschen die Sonnen  
WENN SIE AM STERBEN SIND - SINGEN DIE MENSCHEN...

Velimir Chlebnikow

Textzusammenstellung: Massimo Cacciari  
Deutsche Übertragung: Josef Häusler

LUIGI NONO

Guai ai gelidi mostri

\*\*\*

Risonanze erranti

Beatrice-Mathez-Wüthrich, Susanne Otto (Alt), Felix Renggli (Flöte), Charlotte Geselbracht (Viola), Christine Theus (Violoncello), Armand Angster (Klarinette), Giancarlo Schiaffini (Tuba), Stefano Scodanibbio (Kontrabass), Carlos Beresi, Richard Lepetit, Rüdiger Pawassar, Gregory Riffel, Michael Schianetz (Schlagzeug)

Arturo Tamayo (Leitung)

Elektronische Realisation: Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks e.V., Freiburg

Hans-Peter Haller, André Richard (Klangregie)

Bernd Noll (Tontechnik), Rudolf Strauß (Toningenieur)

LUIGI NONO: Guai ai gelidi mostri(1983)

für zwei Altstimmen, Flöte, Klarinette, Tuba, Viola, Violoncello, Kontrabass und Live-Elektronik

## GUAI AI GELIDI MOSTRI - WEHE DEN KALTEN UNGEHEUERN

Beweglicher, nicht statischer Klang, wegen des monolithischen Charakters der Formanten - Mikrointervalle im Variationsbereich bis zu 1 Hz. -

Verschiedene Transpositionen des Klangspektrums, das nicht mehr das einzige ist.

Andere Schwingungen, andere Diffusionsfilter mit dem kompositorischen Gebrauch des eigens zu studierenden Raumes.

Verschiedenheit auch zwischen Erinnerung/Gegenwart des gregorianischen Gesanges und Erinnerung/Gegenwart des synagogalen Gesanges.

Verschiedenheit auch in der Erzeugung des Klanges, der nicht als eine in sich geschlossene „Monade“ zu verstehen ist, sondern aus anderen Vielfältigkeit entsteht, aus den verschiedenen Eigenschaften der Artikulationsorgane oder der Instrumente, die von den in Echtzeit gespielten *live-electronics* hervorgehoben werden.

Ständige Notwendigkeit des Studiums und des Erprobens anderer Möglichkeiten, auch und vor allem im Dienst der schöpferischen Phantasie.

Als Folge: andere Schwierigkeiten für die Wahrnehmung, wenn sie auf die Ebene der „Gewöhnlichkeit“ des „Musiksehens“ erniedrigt und banalisiert wird: *star-system*, Metasprache.

Unendliche Bereitschaft für das Überraschende, das Ungewöhnliche, das In-Frage-Stellen auch mit einem Maximum an Unsicherheit (Sicherheit in der Unsicherheit), mit dem Maximum der verzweifelten Unruhe (Ruhe in der verzweifelten Unruhe) - das Suchen ist unendlich wichtiger als das Finden.

Zuhören!

Wie soll man die roten und weißen Steine Venedigs beim Sonnenaufgang hören können - wie soll man den unendlichen Farbenbogen beim Sonnenuntergang an der venezianischen Lagune *hören* können - wie soll man das zauberhafte Sich-Wiegen des Schwarzwalds *hören* können: Farben, Schweigen, die sieben Himmelsphären live in der Natur.

*(Dem großen Maghid Me\_iri\_i, in seiner Jugend, gefiel es, bei Tagesanbruch aufzustehen und an Flüssen und Seen entlang spazieren zu gehen: er lernte die Kunst des Zuhörens, aus: Chassidische Zelebrierung von Elie Wiesel).*

Hölderlin und sein Turm - Gramsci und seine Zelle.

Emilio Vedova und sein Zyklus über den Karneval von Venedig: andere Zeichen, anderer Stoff, andere Farben, andere Augen, andere Ohren, die seinen! Mehr aufgerissen zum Empfang als eine Radiostation, sensibler als ein Computer, um sich „aufzuladen“ und „auszuarbeiten“.

Der Zyklus bezieht mit ein und erschüttert.

Augenblicke - Echo verstummter Stimmen - Schweigen - Kristall, gesättigt von Ereignissen - glückliche, schreckliche und tragische Momente.

*Wehe den kalten Ungeheuern*: ein anderes Abenteuer, von uns, von Cacciari, von Vedova, von Haller, von mir, am offenen Meer bis zu Prometheus.

Luigi Nono

## DIE GEGEND DES PROMETHEUS. BEOBACHTUNGEN ZUM SPÄTWERK LUIGI NONOS

Luigi Nono gehört zu den wenigen Protagonisten der musikalischen Avantgarde der fünfziger und sechziger Jahre, die am Leitgedanken der ästhetischen Moderne festgehalten haben. Seine Werke aus der letzten Dekade beruhen auf einer historischen Auffassung des musikalischen Materials, die es nicht als invariantes Reservoir von Klängen und Wendungen, sondern als immer neu zu definierendes Feld möglicher Sinnbildung betrachtet. Mit diesem Bezug wird die für die Moderne normative Vorstellung von der kompositorischen Arbeit als der Produktion des Neuen aufrechterhalten - was Nono im Gedanken von *neuem Hören* bzw. *anderen Hörweisen* expliziert hat. Das Neue hat demnach nicht mehr die Bedeutung einer Umwälzung des gesamten Sprachsystems bzw. eines subversiven Angriffs auf die Institution *Musik*; es konstituiert sich eher als fortschreitende Erweiterung der technischen Klangmöglichkeiten auf herkömmlichen Instrumenten und des Wahrnehmungsvermögens der Rezipienten. Jedes seiner Werke nach dem Streichquartett *Fragmente -Stille, an Diotima* (1979-80) entspricht der Absicht, eine neue Klangwelt zu entwerfen, worin das Unbekannte, das Unerhörte zum Ausdruck kommen soll. Nonos Poetik ist bis zu seinem letzten Werk eine Poetik der Negativität gewesen. Fundament dieser suchenden Haltung ist die Überzeugung, dass der Klang, ja selbst der Einzelton keine abstrakte Einheit ist, sondern Mannigfaltigkeit des Einzelnen. Er ist Energie im utopischen Sinne von Ernst Bloch als Möglichkeit des Noch-Nicht-Seins. So erklären sich die Untersuchungen, die Nono mit den Instrumentalisten Roberto Fabbriciani, Ciro Scarponi und Giancarlo Schiaffini über die Grenzen zwischen Abwesenheit und deutlicher Präsenz des Klanges im Prozess seiner Erzeugung führte. Bewegung ist das Schlüsselwort der letzten Schaffensphase Nonos. Bewegung bedeutet zunächst innere Mobilität von Klängen, deren Lautstärke und Klangfarbe variiert und undefiniert werden. Bewegung meint aber auch, dass die instrumentalen Klänge mittels der elektronischen Apparate des Freiburger Experimentalstudios der Heinrich-Strobel-Stiftung den akustischen Raum durchlaufen und ihn völlig wahrnehmbar machen können. Zu dieser Phase gehören Werke, deren Partituren lediglich eine Orientierung zur Aufführung darstellen und Dank der komplexen Computer-Programme der Live-Elektronik konkrete Gestalt gewinnen. Nach Vollendung des Streichquartetts hatte Nono eine Zeitlang in Freiburg verbracht, um mit Raumregulatoren des Klanges, Verzögerern, Filtern, Fading, Ringmodulatoren und Audiocomputern Bewegungs- und Verwandlungsformen von multiplen Klängen zu erproben. Die ersten Ergebnisse dieser Forschungen mit Technologien und Interpretationen sind *Das atmende Klarsein* und *Guai ai gelidi mostri*. Beide Titel greifen auf Textstellen zweier Schriftsteller zurück, die in diesen Jahren im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit Nonos standen: Rilke und Nietzsche. Obwohl die Ausführenden in der Partitur von *Guai ai gelidi mostri* in drei Gruppen (Bläser, Sänger und Streicher) unterteilt sind, werden sie elektronisch wie neun Solisten behandelt. Sie werden dem Publikum gegenüber im Bogen

aufgestellt und jeweils mit einem Mikrophon versehen; die Einzelklänge werden vom Mischpult filtriert, modifiziert und kombiniert und auf acht Lautsprecher verteilt, die wie Gesangsemporen an verschiedenen Stellen des Saales platziert sind. *Guai ai gelidi mostri* ist die erste Komposition Nonos, die das Verhältnis Raum/Klang gründlich untersucht, wobei zahlreiche Ergebnisse in die Raumgestaltung des *Prometeo* einfließen. Der Klang und seine Wanderungen steigern das Bewusstsein des Zuhörers für Umfang und Gestalt des ihn umgebenden Raumes; darüberhinaus vergegenwärtigt die elektronische Verarbeitung des Klanges eine ganze Reihe von sekundären Räumen, die unter den Normalbedingungen der Musikrezeption im Konzertsaal nicht wahrnehmbar wären. Der Raum wird seinerseits zum schöpferischen Bestandteil des Werkes: Tiefe, Verbreitungsgeschwindigkeit und Richtung des Klanges nehmen am Werkinhalt nicht weniger teil als die notierten Zeichen der Partitur.

*Guai ai gelidi mostri* stellt eine wichtige Etappe auf Nonos Weg zum *Prometeo* auch deswegen dar, weil bereits hier die Idee des Werkes als kollektiver Arbeit in die Praxis umgesetzt wird. Das betrifft nicht nur die Mitwirkung erstklassiger Virtuosen und des Techniker-Teams in Freiburg, denen die Werkentstehung wertvolle Anregungen verdankt. Kollektive Arbeit impliziert auch eine Grenzüberschreitung der musikalischen Kompetenz und erstreckt sich zum Dichterischen und Bildlichen. Das Werk kann nämlich verstanden werden als Wechselwirkung von Nonos Musik mit Textabschnitten von Lukrez, Ovid, Ezra Pound, Friedrich Nietzsche, Franz Rosenzweig und Gottfried Benn, die der Philosoph Massimo Cacciari gemäß einer eigenen Diskursbildung zusammengesetzt hat, und vier Bildern des Malers Emilio Vedova, die wiederum parallel zum Text entstanden sind. Die drei Ebenen sind selbständig und zugleich in gemeinsamen Motiven miteinander verbunden. Das erklärt auch, warum Nono nur Teile von Cacciaris Collage verwendet und auf Textverständlichkeit fast durchgehend verzichtet. Der Gedankenverlauf, der durch die Textzusammensetzung komponiert wird, muss zunächst entziffert werden, um den philosophischen Ort des Werkes herauszustellen, woraus die Bedeutungen des Werkes entspringen.

Der erste Abschnitt, *In Tyrannos!*, basiert größtenteils auf einem Gedicht von Nietzsche, in dem Fragmente von Lukrez über die Pest in Athen und ein Vers aus Pounds *Cantos* eingebettet sind; die abschließende Strophe in deutscher Sprache stammt von Rosenzweig. Das Thema ist der Staat: er wird als allgegenwärtiges Ungeheuer ausgemalt, das mit dem Todesprinzip in mörderischem Einverständnis handelt. Der zweite Abschnitt, *Lemuria* (Texte von Benn und Ovid), ist eine schaudererregende Darstellung des weltlichen Leidens: im Augenblick der Katastrophe *-als es dunkler nicht werden kann* - öffnet sich die Erde, woraus die Lemuren (Symbol für Zersetzung, Verwesung, Gestank) emporsteigen. Inmitten dieses zweiten Textes hat eine dichterische Figur ihren Auftritt: Ille Memor, in dem Cacciari das historische Gedächtnis im Sinne Walter Benjamins und das freie Spielen mit den Werten vom Übermenschlichen Nietzsches vereinigt sieht. Der dritte Text ist mit einem Vers von Gottfried Benn betitelt: *Wo ist das große Nichts der Tiere?*, die Worte aber sind der achten *Duineser Elegie* Rilkes entnommen. Das Nichts bedeutet hier nicht die Leere, die auf die Zerstörung folgt. Das Nichts, in dem das *Offene* Rilkes „erklingt“, bezeichnet eine Wartehaltung des Menschen gegenüber einer sich neu eröffnenden Dimension des Seins; es ist mit Nonos Vorstellung einer von Spannungen und Inhalten erfüllten Stille verwandt. Der vierte und letzte Text, *Entwicklungsfremdheit*, ist eine Zusammenfügung von Zitaten Nietzsches, Pounds und des italienischen Philosophen Carlo Michelstaedter. Sein utopischer Charakter artikuliert sich in der bildhaften Beschwörung eines Zustandes, in dem der Mensch nicht mehr den Gesetzen der Zeit unterworfen ist und sich in einer mehrlingigen „Entwicklungsfremdheit“ durch freie Symbolbildung ("discontinuous gods") entfalten kann. In der Anordnung dieser Textfragmente mit ihren vielfältigen Verweisen baut Cacciari einen Gedankenweg, der im Zeichen des italienischen

*pensiero debole*, der postheideggerschen Antimetaphysik steht. Als solcher bildet er einen seltsamen, jedoch produktiven Kontrast zu den Prinzipien der ästhetischen Moderne, die die Schrift Nonos leiten.

Von Cacciaris Textvorlage verwendet Nono nur wenige Fragmente, wobei er Schlüsselworte wie *Tyranos, mostri, death, horrida, Gewalt, minaccia, Mensch* besonders hervorhebt. Die musikalische Form ist in drei ungleich lange Teile gegliedert, die nicht als Entwicklung, sondern eher nach der Vorstellung von der variierten Rekurrenz eines Gleichen aufeinanderfolgen. Alle drei Teile beginnen an der Grenze des Hörbaren mit langgehaltenen Klangflächen der Streicher. Zwei verwandte Zwischenspiele trennen den ersten vom zweiten sowie den zweiten vom dritten Teil. Es handelt sich um schrille aperiodische Einschnitte aller Instrumente im fünffachen *forte*, die wie plötzliche Klangdeflagrationen wirken. In *Guai ai gelidi mostri* verwirklicht Nono das Ideal höchster Ökonomie der kompositorischen Arbeit: er verwendet jeweils ziemlich beschränkte Materialien, aus deren Zusammensetzung jedoch eine bemerkenswerte musikalische Dramatik gewonnen wird. Das geschieht durch mehrfache Vorkehrungen, die ebenso vielen Erneuerungen der Klangerzeugung und des Ensemble-Spiels entsprechen. An vielen Stellen kann man beobachten, wie sich Nonos Interesse auf Überkreuzungen und Verschmelzungsmodi von Instrumentalklängen und Stimmen richtet: nach Ausklingen eines Stimmen-Einsatzes mögen die darunterliegenden Klangflächen der drei Streicher wie weit entfernte Chöre erklingen; oder ein kurzer Auftritt der Tuba lässt an ein Echo der eben gehörten Stimmen denken. Die Streicher-Partie hebt sich von den übrigen ab, weil die drei Instrumente durchgehend lange, kontinuierliche Klangflächen spielen. Diese statischen Klangkomplexe werden innerlich belebt durch ständige Modifikationen der Klangfarbe (fließende Übergänge von Griffbrett zu Steg, Haaren und beweglichem Bogen), durch minimale Veränderungen einer Dynamik, die meistens im *pianissimo*-Bereich bleibt sowie mikrintervallische Schwebungen und gelegentlich rhythmisierte Tonrepetitionen. Die kompositorische Arbeit bezieht sich also nicht auf einzelne Töne, die sich dann in eine Struktur zusammenschließen, sondern auf Klangprozesse, mögliche Bewegungsformen unterschiedlicher Aggregate der Klangmaterie. Wie im *Prometeo* spielt sich das Drama auch hier im Innern des Klanges ab.

Gianmario Borio

Entnommen der Textbeilage zu der Schallplattenveröffentlichung von *Guai ai gelidi mostri* in der Edition RZ Nr.1004

## IN TYRANNOS!

Stato si chiama  
il più freddo  
di tutti i gelidi mostri -  
A dryness calling for Death

Il suo Segno  
predica Morte  
Ulceribus taetris  
sepulta  
Paupertas horrida  
Corruttore di tutto  
Luogo  
d'ogni luce muto  
Mente  
in tutte le lingue  
l'idolo  
Essere-stato  
Funera respectans  
das Recht war nur sein erstes Wort -  
nun aber spricht er sein zweites Wort  
*Das Wort der Gewalt*

## LEMURIA

Quando non può  
farsi più buio  
di quest'ora che affonda -  
Quando  
dalle foreste d'ombra  
minacciano i Lemuri -  
Ille Memor  
scalzo si leva  
schiocca le dita  
getta le nere fave  
dietro alle Larve -  
Scrosciano allora scorze di parole -  
Morti vermi ne generano vivi -  
Corruptio Factor Fungus -  
Temesaeque concrepat aera  
Nec requies erat  
Ed è l'Aria senza  
rifugio di Pace

## IN TYRANNOS!

Staat heißt  
das kälteste  
aller kalten Ungeheuer  
Eine nach dem Tod schreiende Dürre

predigt den Tod  
mit eklen Geschwüren  
begraben  
starrende Armut  
Alles Verderbender  
Ort  
allen Lichtes stumm  
Lügt  
in allen Zügen  
der Götze  
Sein-Staat  
Mit dem Blick auf den Tod  
das Recht war nur sein erstes Wort -  
nun aber spricht er sein zweites  
Wort *Das Wort der Gewalt*

## LEMURIA

Als es dunkler  
nicht werden kann  
Als diese Stunde, die sinkt -  
Als die Lemuren  
aus dem Schattenwald  
drohen, die Lemuren -  
Jener Eingedenker  
erhebt sich, ohne Schuhe  
schnalzt mit den Fingern  
wirft die schwarzen Bohnen  
hinter die Larven -  
Dann prasseln Wörterschalen  
tote Würmer gebären lebende  
Korruption Gestank Moder  
Rasselt mit Bronze von Temesa  
Es gab keine Ruhe  
Und es ist die Luft  
ohne Friedenszuflucht

DAS GROSSE NICHTS  
DER TIERE

Suona profondo l'Aperto  
negli occhi dell'Animale  
Il grande Nulla dell'Animale  
libero da Morte  
e i Fiori  
unendlich  
ne sono Io Specchio  
Questo si chiama Destino  
Essere sempre di fronte  
e null'altro -  
Stare di fronte -  
Dove vediamo futuro  
Egli vede il Tutto  
e se stesso nel tutto  
e se stesso salvo per sempre  
nel Tutto  
Egli  
fast tödliche Vögel der Seele

ENTWICKLUNGSFREMDHEIT

E nella Mente tua Bellezza  
Questa non è vanità -  
Da beginnt erst der Mensch  
der nicht überflüssig ist -  
Nell'aria  
Unico Irraffigurabile Omnipresente  
il canto persuaso  
Vuoto lucente  
senza Imago  
Misurato pietra su pietra -  
Là dove lo Stato finisce  
nell'aria  
discontinuous gods  
Pone Metum  
Metum  
Pone Metum  
Pone

DAS GROSSE NICHTS  
DER TIERE

Tief erklingt das Offene  
im Tiergesicht  
Das große Nichts der Tiere  
frei von Tod  
Und die Blumen  
unendlich  
sind dessen Spiegel  
Dieses heißt Schicksal  
Immer gegenüber sein  
und nichts als das -  
Gegenüber sein -  
Wo die Zukunft sehen  
Dort sieht es Alles  
und sich in Allem  
und geheilt für immer  
in Allem  
Es  
fast tödliche Vögel der Seele

ENTWICKLUNGSFREMDHEIT

Und in deinem Geist, Schönheit  
Dies ist Eitelkeit nicht -  
Da beginnt erst der Mensch  
der nicht überflüssig ist  
In der Luft  
Einzigartig Undarstellbar Allgegenwärtig  
Der überzeugte Gesang  
Leuchtende Leere  
ohne Imago  
gemessen Stein auf Stein  
Dort, wo der Staat aufhört  
in der Luft  
unbeständige Götter  
Lege die Angst ab  
die Angst  
Lege die Angst ab  
Lege sie ab

Textzusammenstellung: Massimo Cacciari  
Deutsche Übertragung: Gianmario Borio

LUIGI NONO: Risonanze erranti (1985/87)  
für Mezzosopran, Instrumente und Live-Elektronik

## FRAGMENTE - STILLE, ÄUSSERSTE VERZWEIFLUNG

Zu Luigi Nonos *Risonanze erranti*

Als Luigi Nono am 20. Mai 1987 nach mehr als einjährigem Aufenthalt Berlin verließ (um bald in diese Stadt zurückzukehren, die er mit Venedig als Ort der Konfluenz verschiedenster Einflüsse verglich), überreichte er mir ein dickes Konvolut kopierter Partiturseiten. Es war die Ernte seines ersten langen Berliner Aufenthaltes: die vollständige Partitur von *Caminantes ...Ayacucho*, Notizen zu *No hay caminos, hay que caminar...Andrei Tarkowski* und die von ihm so überschriebene *Versione definitiva* von *Risonanze erranti* mit dem Zusatz: *Venezia (1985) - Freiburg - Köln - Milano - Berlin (1987)*. Schon bevor ich dieses Stück zum ersten Male hörte, schlug mich sein Titel in Bann: irrende, umherirrende Resonanzen, wandernder Nachhall, Wirkungen von Echo. Die ganze Komposition, die sich in die von Nono seit seinem Streichquartett beschriftete Suche nach neuen Wegen des Klanges im Raum einordnet, ist ein Gewebe nicht offenkundiger, eher geheimer Korrespondenzen zwischen den historischen Hintergrundschwingungen der Texte, dem untergründigen Nachklang alter Musik (Machaut, Ockeghem, Josquin), der aufs äußerste angespannten inneren Sphäre des Komponisten und der von ihm aus all diesen Fragmenten auskomponierten verzweifelten Stille.

Im Text von *Risonanze erranti* werden Worte aus dem letzten zu Lebzeiten von Ingeborg Bachmann veröffentlichten Gedicht *Keine Delikatessen* und aus sieben Gedichten Herman Melvilles zusammengefügt. Das Gedicht der Bachmann, 1963 in Berlin geschrieben, als sie mit Witold Gombrowicz einer der ersten Gäste der Ford Foundation war, ist ein Gedicht der Verzweiflung, des Endes. Sie hatte noch zehn Jahre zu leben, doch das Gedicht liest sich als ein am Ende langen Suchens und Umherirrens geschriebenes. Sie nimmt darin Abschied von dem, was ihr bis dahin am wichtigsten war: von der Poesie. Sie stellt das Handwerk ihrer Poesie in Frage und damit das Handwerk ihres Lebens. Bis zu ihrem Tod 1973 in Rom wird sie keinen weiteren Gedichtband veröffentlichen. Es hat eine Entzauberung stattgefunden. Die Worte, die ihr bleiben, weil sie mit ihnen *ein Einsehen gelernt* hat, sind: *Hunger, Tränen, Finsternis*. Indem Nono einzelne Worte aus dem Kontext des Gedichtes löst, akzentuiert er noch den Eindruck des Leides und der Verzweiflung. Auch Nono schrieb *Risonanze erranti* verzweifelt. Ich denke, es gab eine Identifizierung zwischen ihm und dem Text der Bachmann - *und ich verzweifle noch vor Verzweiflung* -, eine Übereinstimmung auf tiefster Ebene. Er vernachlässigt nicht die Töne, aber er kann sich mit ihnen allein nicht mehr weiterhelfen. Schweigen breitet sich aus. Wichtig ist nur noch die Suche, der Weg, das Irren. Noch wichtiger die Liebe als subjektive Teilnahme an der realen Welt, wichtiger noch der Austausch mit den anderen: *ich du und er sie es wir ihr?* Dieses *Ihr?* ist das letzte Wort, der letzte Klang der Komposition, im dreifachen *forte* gesungen. Hier ist der ergreifendste Ausdruck für das, was Komponieren für Luigi Nono in den letzten Jahren immer mehr wurde: ein Versuch des geistigen Austausches von Insel zu Insel über alle Verständigungsgrenzen hinweg.

In Berlin, zu der Zeit, da Nono *Risonanze erranti* überarbeitete, hatte er in Gesprächen öfter Ingeborg Bachmann erwähnt (der er schon früh, 1956 in München, begegnet war), nie jedoch Herman Melville. Vielleicht ist er, der unermüdliche, der entdeckungsfreudigste Leser, den ich kenne, selbst auf Melvilles weithin unbekannt gebliebenen, um den amerikanischen Bürgerkrieg kreisenden Gedichtband *Battle-Pieces and Aspects of the War* (1866) und den noch

entlegeneren, ursprünglich nur als Privatdruck erschienenen Band *John Marr and Other Sailors* (1888) gestoßen, vielleicht hat ihn sein Freund Massimo Cacciari darauf aufmerksam gemacht. Dennoch liegt die Frage nahe: Warum Melville? Warum ausgerechnet Fragmente aus fünf dieser „Kampfstücke“ nebst vereinzelt Worten aus *To the Master of the Meteor* und aus *The Lake*? Ingeborg Bachmann fügt sich in Nonos Kanon seiner Lieblingsdichter von Hölderlin über Rilke bis Pavese. Gehört Melville mehr zur Linie der politischen Texte, die Nono auch immer wieder vertont hat? Aber der Bürgerkrieg ist für den ruhelosen Melville nur Anlass, die eigenen Gefühle von böser Vorahnung, Selbstzweifel und Enttäuschung zu notieren. Er kommt sich *wie ein Nerv vor, über den die Bedrückungen der Erde kriechen*. In einer Anmerkung zu dem Gedicht *Misgivings*, das den Band eröffnet und dem Nono auch die Anfangsworte für sein Stück entnimmt: - - *tempest bursting - - waste - - Time - - behind - - we feel: - -*, schreibt Melville, dass ihm der düstere Winter 1860/61 ein *schreckliches Ende für unsere Einrichtungen vorauszusagen scheint, die manche für große Hoffnungen der Menschheit hielten, ganz so, wie der Verfall der Versprechungen der Französischen Revolution geistesverwandte Naturen traf und sie in einen Zustand umfassender Zweifel und Befürchtungen versetzte*. Hier treffen sich über mehr als hundert Jahre hinweg Melville, Bachmann und Nono: bei Ingeborg Bachmann eine mehr private Verzweiflung, an einem Ort aber, Berlin 1963, der für sie *nach Krankheit und Tod riecht*, bei Melville eine Verzweiflung an den Zeitläuften, die er in eine düstere private Weltansicht wendet, und bei Nono eine politische Verzweiflung, die sich immer wieder festmacht am Zustand der KPI, aber zum Beispiel - wie mir Nonos kubanische Freunde berichteten - auch an der Versteinerung des Sozialismus' auf dieser Insel, die er im November 1986 erneut besuchte, dieser Abschied von politischen Idealen verdoppelt noch durch das Abschiednehmen von geliebten Menschen. So betonen die Bruchstücke, die Nono aus den sieben Gedichten Melvilles löst, das Hoffnungslose. Besonders deutlich wird dies in den elegischen, privaten Schmerz und Einsamkeit ausdrückenden Fragmenten (*Lonesome on - - loneliest deep*) aus den beiden erst spät veröffentlichten Gedichten Melvilles. Auch in den Fragmenten aus den Kriegsgedichten meidet Nono Elemente, die optimistischer sind oder konkret auf den Bürgerkrieg eingehen. Nur auf das vom Krieg bewirkte Ende der Sklaverei wird angespielt durch die wiederholten Wortpaare: *pain - - crime / Past - - slave*. Die anderen Wörter vermitteln in ihrer Mehrheit den Eindruck einer eisigen Seelenlandschaft: *deep abyss, On starry heights, intensity - - frost, wind in purpose strong against the way it drives, massy ice* und viermal wiederholt: *death death death death*. Darauf folgt, aus dem Gedicht der Bachmann, der verzweifelte Versuch der Kommunikation, die Anrufung aller Personalpronomen, die die deutsche Sprache hat. Nono notierte dazu in der Partitur für die Sängerin: *Hart, zweifelnd, Leidenschaft*.

Ein Satz in Melvilles knappem Vorspruch zu den *Battle-Pieces* mag Nono besonders nahe gegangen sein. Melville schreibt, er habe sich Gefühlen überlassen, die nicht ausschließlich auf einen Ursprung zurückgeführt werden können und habe nicht auf Folgerichtigkeit geachtet. Es scheine ihm vielmehr, er habe *eine Harfe in ein Fenster gestellt und die gegensätzlichen Stimmen notiert, die die aus allen Richtungen kommenden Winde auf den Saiten spielten*. Hier klingen jene „wandernden Resonanzen“ an, die Nono zwischen sich und den beiden Dichtern vernahm und die er fragmentarisiert, ohne innere Hierarchie, in seinem Werk aufheben wollte.

Dieser Intention entsprechen zerbrechliche musikalische Strukturen, die um einzelne Wörter oder Silben von Wörtern kreisen, räumlich am Rande des Schweigens entlangwandern und sich vielfaches inneres Echo geben. Im Klangverlauf der Komposition tritt der Text häufig in den Hintergrund, wird nur bruchstückhaft als vereinzelt Wort erkennbar, ist aber dennoch in der Ausdrucksintensität der Klänge ständig gegenwärtig. Das von Nono benutzte Ensemble ist

klein: neben dem Mezzosopran Flöte, Tuba und Schlagzeug. Die Live-Elektronik wird nur sparsam eingesetzt, um einen irrational langen Nachhall einzelner Klänge zu erzeugen. Durch äußerste Differenzierung des Gesanges und der Spieltechnik wird dennoch ein gewaltiges Panorama unterschiedlicher Klangelemente aufgebaut, von zartesten Obertönen der Flöte und der Tuba und verschiedenen Effekten der sardischen Hirtenglocken bis hin zu den schmerzhaft grellen Schlägen der Bongos, die den lyrischen Klangverlauf aufreißen. Doch die Grundfarben sind leise, dunkel, und - wie Nono in der Berliner Partitur notierte: *weit, kaum zu hören*. Die Resonanzen zwischen Nono Bachmann und Melville sind - auf einer immanenteren Ebene - die Resonanzen, mit denen Nonos „wandernde Töne“ den Textfragmenten begegnen. Kern dieser Begegnung ist eine elementare Verzweiflung, ein Schmerz, ein Abschiednehmen. Jürg Stenzl berichtet in seinem Text zur Kölner Uraufführung von *Risonanze erranti* am 15.3.1986, dass Nono der Sängerin auf den Proben immer wieder einschärfte, sich *Remember me* der Dido von Purcell, *O che morte gradita* von Gesualdo, die letzten Worte der Violetta in *La Traviata* von Verdi *Ah! io ritorne a vivere! oh Gioia!* und Isoldes Liebestod ins Gedächtnis zu rufen. Dieser Hinweis erhellt auf frappierende Weise die Grenzsituationen, die Nono beim Komponieren des Stückes präsent waren und in denen er sich wohl auch selbst befand.

Im Gespinst all dieser Resonanzen ist den Einschüben alter Musik bisher zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden. So wird, neben kurzen Nachklängen von Machaut und Ockeghem, Josquin allein an vier zentralen Stellen eingeführt: nach Bachmanns *Nichts mehr gefällt mir* mit *Adieu, Ah! Ah!*, nach Melvilles *olden times* mit *Pleure, ah!*, nach Bachmanns *Finsternis* mit *Adieu, mes amours ah! ah!* und nochmals abschließend mit *Pleure*. Es sind diese Stellen, in denen Nono aus langsamer, düsterer, aber auch rational verinnerlichter Trauer in die eigentlich lyrischen Passagen ausbricht und sich unverhüllt gibt: als Liebender und Trauernder, als Suchender und Änderer, als leidenschaftlicher Mensch, so wie er sich uns unauslöschlich ins Gedächtnis eingepägt hat.

Joachim Sartorius

Zur Verdeutlichung von Nonos Arbeit am Text sollen im folgenden die von ihm gewählten Textfragmente abgedruckt werden neben einigen vollständigen Gedichten. Innerhalb der Gedichte sind die Fragmente durch Unterstreichungen hervorgehoben.

**Fragmente aus Gedichten von HERMAN MELVILLE**

*Misgivings* (1860) aus *Battle-Pieces*

-- tempest bursting -- waste -- Time  
-- behind we feel:  
-- my country's is --  
On -- fairest hope  
Sweep storming --

*Apathy and Enthusiasm* (1860/61) aus *Battle-Pieces*

So -- despairing,  
-- intensity -- frost --  
-- horror of -- calm.  
-- doubt -- every side,

*Dupont's Round Fight* (1861) aus *Battle-Pieces*

-- geometric beauty  
-- sailed  
-- stars -- time -- measure -- sailed --  
-- perfect

aus: *The Lake*

-- but look -- hark!

*To the Master of the "Meteor" / aus John Marr and Other Sailors* (1888)

Lonesome on -- loneliest deep

*An Uninscribed Moment* aus *Battle-Pieces*

Silent as I, -- lonesome -- the land

*The Conflict of Convictions* (1860/61) aus *Battle-Pieces*

-- wails -- long recall;  
-- deep abyss,  
On starry heights  
Return, return, O eager Hope,  
-- ominous silence --  
Time's strand with wrecks.  
-- (Long 'twill wait!)  
-- stands --  
-- waits, --  
-- cloistered doubt  
-- cold -- heaven  
-- (olden times) --  
-- through pain -- crime  
-- Past,  
-- slave,

**INGEBORG BACHMANN**

Keine Delikatessen (1963)

Nichts mehr gefällt mir.

Soll ich  
 eine Metapher ausstaffieren  
mit einer Mandelblüte?  
 die Syntax kreuzigen  
auf einen Lichteffekt?  
 Wer wird sich den Schädel zerbrechen  
 über so überflüssige Dinge -  
 Ich habe ein Einsehn gelernt  
 mit den Worten,  
 die da sind  
 (für die unterste Klasse)  
 Hunger

SchandeTränen

und

Finsternis.

Mit dem ungereinigten Schluchzen,  
 mit der Verzweiflung  
 (und ich verzweifle noch vor der Verzweiflung)  
über das viele Elend,  
 den Krankenstand, die Lebenskosten,  
 werde ich auskommen.  
 Ich vernachlässige nicht die Schrift,  
sondern mich.

Die andern wissen sich

weißgott

mit den Worten zu helfen.

Ich bin nicht mein Assistent.

Soll ich

einen Gedanken gefangennehmen,

abführen in eine erleuchtete Satzzeile?

Aug und Ohr verköstigen

mit den Worthappen erster Güte?

erforschen die Libido eines Vokals,

ermitteln die Liebhaberwerte unserer Konsonanten?

Muß ich

mit dem verhagelten Kopf,

mit dem Schreibkrampf in dieser Hand,

unter dreihundertnächtigem Druck

einreißen das Papier,

wegfegen die angezettelten Wortoperen,

vernichtend so: ich du und er sie eswir ihr?

(Soll doch. Sollen die andern.)

Mein Teil, es soll verloren gehen.

© für *Keine Delikatessen*: Piper Verlag München  
 Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Piper Verlages

Fragmente aus **INGEBORG BACHMANN**: *Keine Delikatessen*

Nichts mehr - - mir.  
Soll ich  
- - Metapher - -  
- - mit einer - - ?  
- - kreuzigen  
auf einen - - ?  
- - Einsehen gelernt  
- - Schande  
Tränen  
- - Finsternis  
- - Verzweiflung  
(- - verzweifle noch vor - -)  
über - - Elend, - -  
- - sondern mich. - -  
- - gefangennehmen, - -  
- - ich du - - er sie es  
wir ihr?

**HERMAN MELVILLE**

## The Conflict of Convictions (1860/61)

On starry heights

A bugle wails the long recall;  
 Derision stirs the deep abyss,  
 Heaven's ominous silence over all.  
 Return, return, O eager Hope,  
 And face man's latter fall.  
 Events, they make the dreamers quail;  
 Satan's old age is strong and hale,  
 A disciplined captain, gray in skill,  
 Dashed aims, at which Christ's martyrs pale,  
 Shall Mammon's slaves fulfill?

*(Dismantle the fort,  
 Cut down the fleet -  
 Battle no more shall be!  
 While the fields for fight in aeons to come  
 Congeal beneath the sea.)*

The terrors of truth and dart of death  
 To faith alike are vain;  
 Though comets, gone a thousand years,  
 Return again,  
 Patient she stands - she can no more -  
 And waits, nor heeds she waxes hoar.

*(At a stony gate,  
 A statue of stone,  
 Weed overgrown -  
 Long 'twill wait!)*

But God his former mind retains,  
 Confirms his old decree;  
 The generations are inured to pains,  
 And strong Necessity  
 Surges, and heaps Time's strand with wrecks.  
 The people spread like a weedy grass,  
 The thing they will they bring to pass,  
 And prosper to the apoplex.  
 The rout it herds around the heart,  
 The ghost is yielded in the gloom;  
 Kings wag their heads - Now save thyself  
 Who wouldst rebuild the world in bloom.

*(Tide-mark  
 And top of the age's strife,  
 Verge where they called the world to come,  
 The last advance of life -  
 Ha ha, the rust on the Iron Dome!)*

Nay, but revere the hid event;  
 In the cloud a sword is girded on,  
 I mark a twinkling in the tent  
 Of Michael the warrior one.

Senior wisdom suits not now,  
The light is on the youthful brow.

*(Ay, in the caves the miner see:  
His forehead bears a blinking light;  
Darkness so he feebly braves -  
A meagre wight!)*

But He who rules is old - is old;  
Ah! faith is warm, but heaven with age is cold.

*(Ho ho, ho ho,  
The cloistered doubt  
Of olden times  
Is blurted out!)*

The Ancient of Days forever is young,  
Forever the scheme of Nature thrives:  
I know a wind in purpose strong -  
It spins *against* the way it drives.  
What if the gulfs their slimes foundations bare?  
So deep must the stones be hurled  
Whereon the throes of ages rear  
The final empire and the happier world.

*(The poor old Past,  
The future's slave,  
She drudged through pain and crime  
To bring about the blissful Prime,  
Then - perished. There's a grave!)*

Power unanointed may come -  
Dominion (unsought by the free)  
And the Iron Dome,  
Stronger for stress and strain,  
Fling her huge shadow athwart the main;  
But the founder's dream shall flee.  
Age after age shall be  
As age after age has been,  
(From man's changeless heart their way they win);  
And death be busy with all who strive -  
Death, with silent negative.

YEA AND NAY -  
EACH HAS HIS SAY;  
BUT GOD HE KEEPS THE MIDDLE WAY.  
NONE WAS BY  
WHEN HE SPREAD THE SKY;  
WISDOM IS VAIN, AND PROPHECY.

**HERMAN MELVILLE**

## Apathy and Enthusiasm (1860/61)

**I.**

O the clammy cold November,  
 And the winter white and dead,  
 And the terror damp with stupor,  
 And the sky a sheet of lead;  
 And events that came resounding  
 With the cry that *All was lost*,  
 Like the thunder-cracks of massy ice  
 In intensity of frost -  
 Bursting one upon another  
 Through the horror of the calm.  
 The paralysis of arm  
 In the anguish of the heart;  
 And the hollowness and dearth.  
 The appealings of the mother  
 To brother and to brother  
 Not in hatred so to part -  
 And the fissure in the hearth  
 Growing momentarily more wide  
 Then the glances 'tween the Fates,  
 And the doubt on every side,  
 And the patience under gloom  
 In the stoniness that waits  
 The finality of doom.

**II.**

So the winter died despairing,  
 And the weary weeks of Lent;  
 And the ice-bound rivers melted,  
 And the tomb of Faith was rent.  
 O, the rising of the People  
 Came with springing of the grass,  
 They rebounded from dejection  
 After Easter came to pass.  
 And the young were all elation  
 Hearing Sumter's cannon roar,  
 And they thought how tame the Nation  
 In the age that went before.  
 And Michael seemed gigantic,  
 The Arch-fiend but a dwarf;  
 And the towers of Erebus  
 Our striplings flung the scoff.  
 But the elders with foreboding  
 Mourned the days forever o'er,  
 And recalled the forest proverb,  
 The Iroquois' old saw:  
*Grief to every graybeard*  
*When young Indians lead the war.*

**HERMAN MELVILLE**

Misgivings (1860)

When ocean-clouds over inland hills  
    Sweep storming in late autumn brown,  
And horror the sodden valley fills,  
    And the spire falls crashing in the town,  
I muse upon my country's ills -  
    The tempest bursting from the waste of Time  
On the world's fairest hope linked with man's foulest crime.

Nature's dark side is heeded now -  
    (Ah! optimist-cheer disheartened flown) -  
A child may read the moody brow  
    Of yon black mountain lone.  
With shouts the torrents down the gorges go,  
    And storms are formed behind the storm we feel:  
The hemlock shakes in the rafter, the oak in the driving keel.

**HERMAN MELVILLE**

To the Master of the *Meteor*

Lonesome on earth's loneliest deep,  
Sailor! who dost thy vigil keep—  
Off the Cape of Storms dost musing sweep  
Over monstrous waves that curl and comb;  
Of thee we think when here from brink  
We blow the mead in bubbling foam.

Of thee we think, in a ring we link;  
To the shearer of ocean's fleece we drink,  
And the *Meteor* rolling home.

Handwritten musical score for the left page of a symphony, labeled '11'. It includes parts for ALTO, OPI., TUBA, Z. (Zanussi), and other instruments. The score features tempo markings such as *Andante* and *All. Vivace*, and includes musical notations with notes, rests, and dynamic markings like *ppp* and *fff*. The vocal line (Z.) includes lyrics: "ASPIETA", "ASPIETA", "ASPIETA" etc.

Handwritten musical score for the right page of a symphony, labeled '12'. It includes parts for ALTO, FL. BASSO, TUBA, Z. (Zanussi), BONGOS, and CANTALES. The score features tempo markings such as *Andante* and *All. Vivace*, and includes musical notations with notes, rests, and dynamic markings like *ppp* and *fff*. The vocal line (Z.) includes lyrics: "ACCPELL" and "ACCPELL".

Notenbeispiel aus *Risonanze erranti*

LUIGI NONO  
Con Luigi Dallapiccola

\*\*\*

MICHAEL OBST  
Nachtstücke

\*\*\*

TAMAS UNGVARY  
Dis-Tanz (UA)

HEINER GOEBBELS  
Befreiung

**Ensemble Modern - Ensemble der Gesellschaft für Neue Musik**

Dietmar Wiesner (Flöte); Roland Diry (Klarinette); Wolfgang Stryi (Bassklarinette/Altsaxophon); Noriko Shimada (Fagott); Frank Ollu (Horn); William Forman, Michael Groß (Trompete); John Kenny (Posaune); Amadinda-Quartett a.G. (Károly Bojtos, Zoltán Rácz, Zsolt Sárkány, Zoltán Váczi), Rainer Römer, Johannes Beer (Schlagzeug); Hermann Kretschmar (Klavier/Synthesizer); Peter Rundel (Violine); Paul Marleyn (Violoncello); Thomas Fichter (Kontrabass); Leslie Stuck (Klangregie); Christoph Anders (Sprecher)

Arturo Tamayo (Leitung)

Mit Unterstützung der Gesellschaft für Neue Musik aus Mitteln der GEMA-Stiftung und der GVL sowie des Deutschen Musikrats im Rahmen des Förderprogrammes Konzert des Deutschen Musikrats

## LUIGI NONO: Con Luigi Dallapiccola (1979)

für sechs Schlagzeuger, drei Ringmodulatoren und drei Frequenzgeneratoren

Kann es der wahrnehmenden und geistigen Trägheit als Erklärung meiner Verbindung zu Luigi Dallapiccola genügen, die Wiederholungen der drei Tonhöhen *f-e-cis* zu erfassen, gebunden an das Wort *Fratello* aus *Il prigioniero*? (ah! die ideologisierende Vulgarität, immer bereit zum „alles klar“) So offenbart sich keine Hommage, keine Auszeichnung - und auch ein einfacher Akt der Verehrung.

*Con Luigi Dallapiccola* ist vielmehr ein Versuch, wenn auch träge, gegen eine Aktualität von Formulierungen, die - seien sie irdisch oder kosmisch bezogen - dem *common sense* sich angleichen, innerhalb eines erlaubten und akzeptierten Spieles, mit dem Rechenschieber; Formulierungen, die danach streben, einen übergeordneten „absoluten“ Anspruch der Zeit, des Denkens und der Vernunft zu institutionalisieren, der *gegenwärtig einen Ordnungskodex für das gesamte menschliche Verhalten* absteckt [A. Gargano: Einleitung zu *Crisi della ragione* (Krisen der Vernunft)].

*Con Luigi Dallapiccola* ist ein Versuch, den vielfältigen Räumen seines musikalischen Denkens, in Autonomie konkretisiert und konkretisierend, seinen Partituren, den Ausführungen, den kritischen Arbeiten in einer erneuten Lektüre habhaft zu werden. *Unermesslicher Raum und unendliche Welten*, wie sie Giordano Bruno 1584 beschrieb, und die der Weisheit von Luigi Dallapiccola Nachricht gaben.

Weisheit und nicht Wissen.

Herrmann Scherchen veranlasste mich 1948 in Venedig während des von der *Biennale Musicale* veranstalteten Dirigierkurses, der von Nando Ballo geleitet wurde, die neue „Rhetorik“ des musikalischen Denkens von Luigi Dallapiccola zu studieren: sich eigenständig ausbildende Beziehungen zwischen Tonhöhen - Dauern - Klangfarben - Phonetik - Dynamik, keine mechanische Entwicklung einer dodekaphonen Linguistik, sondern vibrierende Fragmente, schnell und gleichzeitig, Unabhängige der „unendlichen Welten“. Eine einheitliche, verallgemeinernde Ausführung, und eine törichte, von einer (wenngleich halluzinatorischen und ekstatischen) Statizität abgeleitete und begrenzte Wahrnehmung: um wie viel beschneidet sie das schnelle und konfliktgeladene Aufleuchten des musikalischen Denkens von Luigi Dallapiccola?

Anhand der *Canti di liberazione* hat mir Herrmann Scherchen immer die außerordentliche, spezifisch musikalische Intelligenz (nicht nur die Schwierigkeit der technischen Ausführung) der kompositorischen Weisheit, der konfliktreichen Gegenwärtigkeit der Zeichen und Gedanken angezeigt. Wie vereinfachend, beizustimmen, dass Luigi Dallapiccola der erste in Italien war, das „Zwölftonsystem“ nicht strenggläubig anzuwenden? Und welche sektiererischen Schematismen offenbart solche Ausdrucksweise? Was heißt es denn, eine italienische Kantabilität bei Luigi Dallapiccola zu zeigen, als nur: eine offen zu Tage liegende Banalität anzuzeigen, unfähig, in die subtil artikulierte Formgebung von Luigi Dallapiccola einzudringen?

Betreffen diese Fragen nur Luigi Dallapiccola?

Ich aber will, zusammen mit dem ganzen Persönlichen, das mich ihm verbindet, den geliebten MEISTER wieder vorstellen, Meister auch im Erfahren der Unzulänglichkeit eines oder vieler Modelle von „Rationalität“ oder der *Vorräte von Scheinbildern, bloß ornamental bezüglich der effektiven Mechanismen der Konstruktion unseres Wissens und bezüglich der sozialen und intellektuellen Energien, die noch nicht den Boden der ihnen gemäßen Einordnung gefunden haben*, wie wiederum A. Gargano schreibt.

Luigi Nono

Diese Komposition, datiert März 1979, basiert auf einem betreffs der rhythmischen Gebilde und der Tonhöhen begrenzten Ausgangsmaterial. Für die Tonhöhen existiert ein einziger Kern, bestehend aus den drei Tönen *f-e-cis*, die aus *Il prigioniero* stammen (wo sie zu dem Wort *Fratello* erklingen: dieses Motiv vom Ende des ersten Monologes des Protagonisten erweist sich als eine der tragenden Ideen des Werkes); auch wird dieser Kern nur den begrenztesten Transformationen unterworfen. Die Reduktion des klanglichen Materials auf ein Minimum muss als ein Aspekt betrachtet werden, der den Arbeiten Nonos von *...sofferte onde serene...* bis *Con Luigi Dallapiccola*, bis zum Streichquartett gemeinsam ist: diese Auslese hat die Funktion einer neuen Technik, darauf zielend, die Materialfragmente in verschiedenen Situationen und Überlagerungen zu zeigen, dabei jeden formalen Schematismus und jedes einheitliche Vorgehen von sich weisend. Angesichts einer solchen Partitur ist es nicht möglich, das Konzept der Variation als der konsequenten, einheitlichen Verlaufsgeschichte einer motivischen Zelle zu gebrauchen: dies wird umgangen wie überhaupt jede geradlinige Diskursivität. Die Artikulation des Stückes definiert sich also auf verwickelte Weise über Fragmente, nicht verstanden als aphoristische, in sich geschlossene Augenblicke, sondern als Momente, die sich manifestieren, sich verändern und verschwinden, und dabei in von Mal zu Mal veränderten Beleuchtungen und klanglichen Situationen angelegt sind. Es wäre deshalb vergeblich, in einem Stück wie *Con Luigi Dallapiccola* explosive, schmerzhaft Materialentladungen zu erwarten, wie man vielleicht denken könnte, legte man ein organisches Modell zugrunde. Zur Vielfalt der den sechs Perkussionisten anvertrauten Instrumente gesellen sich die durch die elektronische Apparatur ermöglichten Transformationsverfahren. Es lassen sich folgende verschiedene Schichten unterscheiden: Schlaginstrumente ohne Verstärkung, solche mit Verstärkung und jene, die der Klangtransformation mit dem Ringmodulator unterworfen sind. Vier *pickups* (Kontaktmikrophone) werden zu verschiedenen Zeitpunkten verwendet, um einmal die Klangplatten (in spezieller Weise), einmal die große Trommel, einmal die Pauken zu verstärken. Die drei Ringmodulatoren sind mit drei Klangplatten (gestimmt auf die Töne *f-e-cis*) und mit Frequenzgeneratoren verbunden: jeder moduliert also die von je einer Klangplatte und je einem Generator hervorgebrachten Klänge; als Ergebnis klingt jeweils gleichzeitig die Summe und die Differenz ihrer Frequenzen (was den charakteristischen Klingeffekt der Ringmodulatoren bewirkt). Es entsteht so eine radikale Transformation: dieselben Töne, die den Kern der Komposition bilden (aus dem Blickwinkel der Tonhöhen) werden zu etwas Anderem, nehmen verschiedene Zeichencharaktere an. Das lange, unstete, von den Klangplatten und den elektronischen Instrumenten bestimmte Klangbündel scheint wahrhaft einer anderen Welt anzugehören.

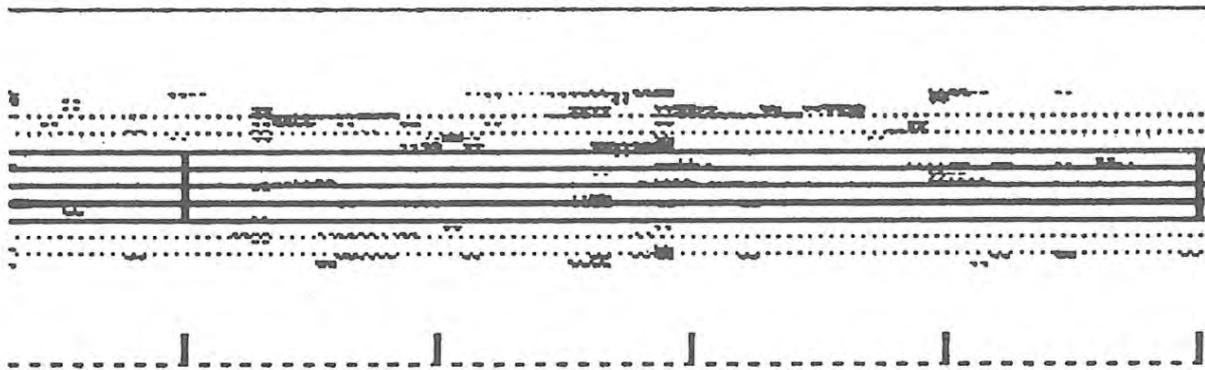
Paolo Petazzi Deutsche Übertragungen von einem Übersetzerkollektiv

## TAMAS UNGVARY: DIS-TANZ (UA)

für Zuspieldband und 15 Instrumentalisten

Das Zuspieldband, das der Komposition zugrunde liegt, hatte Tamas Ungvary bereits vor einigen Jahren weitgehend fertiggestellt; eine endgültige Fassung ist aber erst 1990 vollendet worden. Für die Instrumentalstimmen grundlegend war die Verwendung von Sonagrammen als erster Stufe einer Datenreduktion, die den Informationsgehalt zunächst vermindert. Das Zuspieldband ist hierbei die Vorlage, aus der durch Digitalisierung, Fourieranalyse und durch Erstellung von Sonagrammen eine graphische Partitur gewonnen wird, über die zur Orientierung Notenlinien gelegt werden. Diese Darstellung, immer noch zu dicht, wird weiter gefiltert, so dass nur noch die stärksten Komponenten erscheinen. Für jedes Instrument muss derart eine Stimme

hergestellt werden. Die 15 Instrumente können frei gewählt werden, dabei sollen zwei Tasteninstrumente sein. (Allerdings sind auch Aufführungen mit einem einzigen Instrument oder sogar ein reines Tonbandkonzert möglich). Das Zuspieldband entstand auf der Grundlage einfacher Melodien. Das Band ist nicht abgemischt; es entstand auf einem analog/digital-Synthesizer - angesteuert von einem PDP-15-Rechner - in einem Zuge. Die gesamte Software, die sowohl bei der Herstellung des Zuspieldbandes wie für Analyse und Graphik - in Echtzeit bearbeitet - angewandt wurde, ist eine Entwicklung Tamas Ungvarys.



aus *Dis-Tanz* von Tamas Ungvary

#### UNTER DEN GRAUSAMEN FLÜGELN DER VERZERRUNG

Eine poetische Präsentation von Tamas Ungvarys *Dis-Tanz*

Wir befinden uns in der zerbrechlichen Welt der Glöckchen, und ich lächle den kleinen Kindern zu, die der Sonne entgegenlaufen. Aber plötzlich das Knistern von Magnesium, und die Flügel der Verzerrung senken sich über uns mit gewaltiger Kraft. Wir befinden uns jetzt in dem äußersten Grenzgebiet, wo die Zeit zerbricht und wo alles sich begegnet unter den grausamen Flügeln der Verzerrung. Ich drehe mich um und sehe Leute, tanzend, auf der anderen Seite der Grenze. Aber der klangvolle Nebel zwischen uns webt Fäden, die ein Netz bilden aus unseren Fragen, in dieser Nacht. Ich kann kaum ihre Bewegungen erkennen. Von der Musik höre ich nur Fragmente. Aber ich weiß, dass sie glücklich sind und dass sie in der Nacht lachen. Wir setzen unsere Wanderung in dem äußersten Grenzgebiet fort, betäubt von der enormen Kraft, die den Flügeln entströmt. Und auf einen Schlag verschwinden die Flügel; und Stille breitet sich aus über der Landschaft. Ich kann wieder eine Glocke hören, und ich lege mich hin, um auszuruhen. Stille ist angekommen, und ich verschwinde, in mir selbst.

Erik Mikael Karlsson  
Deutsche Übertragung: Jan Bergström

HEINER GOEBBELS: Befreiung (1989)

Konzertante Szene für Sprecher und Ensemble

ANMERKUNGEN ZU WERK UND PERSON

Heiner Goebbels fällt irritierend weit aus dem Rahmen, der um das Berufsbild des Komponisten gesetzt ist. Die Vielfalt seiner künstlerischen Aktivitäten lässt sich kaum zusammendenken mit seinem Bekenntnis, er sei ein phantasieloser Mensch, ihm falle nichts ein. Und doch ist seine erstaunliche Produktivität mit seiner Absage an „Inspiration“ zu erklären: Wer Musenküsse für unanständig hält, ist von ihnen nicht abhängig. Mehr noch. Mit den Worten Heiner Müllers behauptet Heiner Goebbels: *Phantasie ist etwas sehr Negatives. Menschen mit Phantasie sind dauernd gefährdet von den Widrigkeiten des wirklichen Lebens.* Und Komponisten, so fügt er hinzu, liefern besonders Gefahr, nicht mehr die Schnittstellen der Realität zu berühren, sich zu verlieren in privates, freischwebendes Denken nicht einmal über, sondern in Musik, das nicht mehr gekoppelt ist an die Rezeptionsstrukturen und Aufmerksamkeitsgrade der Hörer, der Zeit. Musik, meint Goebbels, wird nicht nur kontextuell wahrgenommen, sondern der Kontext ist ihre Voraussetzung und Motiv. Heiner Goebbels hat diese Maxime beharrlich in Praxis übersetzt. Seine Kompositionen entstehen nicht am Schreibtisch, sondern in der Zusammenarbeit mit anderen Musikern, Schauspielern, Regisseuren, Schriftstellern. Sie erwachsen aus Diskussionen und vor allem aus Improvisationen: Für den Zusammenhang ist entscheidend, mit welcher Intensität ein Musiker spielt, singt oder spricht, ob er den stimmigen Tonfall trifft, auf welche Weise er artikuliert und wie sich seine Körpergestik in der Artikulation vermittelt. Die Ausdrucksnuancen, die in einer solchen Arbeitsweise entwickelt werden können, lassen sich zumeist nicht mehr in einen Notentext übertragen. So erklärt sich auch, warum von Heiner Goebbels fast nur Musik veröffentlicht ist, die er selbst von Anfang an mit den Ausführenden erarbeitet hat. So behält der Komponist die Kontrolle über alle Details des Klangverlaufes; und es überrascht nicht, wenn selbst überzeugte Klassik-Fans bekennen, Heiner Goebbels sei der einzige Komponist aus dem anderen Lager, dessen Musik sie unmittelbar berührt habe.

In den zwölf Jahren seiner Präsenz in der musikalischen Öffentlichkeit ist Heiner Goebbels an etwa zwanzig Plattenproduktionen maßgeblich beteiligt gewesen, hat Hörspiel-, Theater-, Ballett- und Filmmusik geschrieben, war Veranstalter der *Frankfurter Materialausgabe*, einer Konzertreihe mit Avantgardemusikern aus dem Jazz-, Rock- und *noise art*-Bereich, gründete selbst drei Formationen, die mit ihren außergewöhnlichen Konzerten Furore machten und initiierte zahllose musikalische Projekte außerhalb der üblichen Vermittlungskanäle. Er wurde mit Schallplatten- und Hörspielpreisen bedacht, und doch ist sein Erfolg nicht auf der Erfüllung von bestimmten Publikumserwartungen gegründet. Den „typischen“ Goebbels gibt es nicht, einen Personalstil hat er nie entwickelt.

Manche dieser Besonderheiten erschließen sich aus biographischen Umständen. 1952 wird Goebbels in Neustadt/Weinstraße geboren und wächst in Landau/Pfalz auf. Mit fünf Jahren erhält er Klavierunterricht, später Cellounterricht, spielt mit seinen Brüdern Kammermusik, später Blues, Pop und Rockjazz. Das Musizieren ist zunächst nicht mehr als Freizeitbeschäftigung, die Studentenbewegung hat längst die Interessen gebunden. 1972, nach dem Abitur, geht Heiner Goebbels nach Frankfurt/Main und studiert Soziologie, später Schulmusik. Die soziologische Diplomarbeit mit dem Thema *Zur Frage der Fortschrittlichkeit musikalischer Materials. Über den gesellschaftlichen Zusammenhang kompositorischer Maßnahmen in der Vorklassik und bei Hanns Eisler* bringt folgenreiche Entscheidungen. Den wichtigsten Anstoß

gibt die Lektüre der Gespräche, die Hans Eisler mit Hans Bunge führte, weil darin das unberechenbare Wechselverhältnis zwischen Vitalität und Kalkül bei Eisler dem Soziologen eine Perspektive eröffnet, die seine politischen Ambitionen mit seiner Musikalität verbindet. Von diesem Zeitpunkt an mehrten sich seine künstlerischen Unternehmungen. Mit dem Saxophonisten Alfred Harth wendet er 1976 die Methode Eislers auf die Musik Eislers an. Auf ihrer ersten Platte *Vier Fäuste für Hans Eisler* überwinden sie das falsch gewordene Pathos traditioneller Eisler-Interpretation. Im gleichen Jahr ist Goebbels Mitbegründer des *Sogenannten Linksradiakalen Blasorchesters*, eines Ensembles aus professionellen Musikern und Laien, das *ohne unnütze Zeit mit Üben zu verbringen* der undogmatischen Sponti-Bewegung einen kulturellen Ausdruck geben wollte. Gleichzeitig steuerte er die Musik für Brechts *Die Ausnahme und die Regel* bei, dann für das Stück *Was heißt hier Liebe?*, das vom Berliner Theater *Rote Grütze* aufgeführt wird. 1978 bis 1980 holt ihn Peter Palitzsch als musikalischen Leiter ans Schauspiel Frankfurt. 1982 gründet Heiner Goebbels die experimentelle Rockgruppe *Cassiber*, die aufgrund ihrer außergewöhnlichen und ambitionierten Materialmontagen bald bekannt wird. Die enorme Palette der künstlerisch-methodischen Zugriffsmöglichkeiten ist nicht Ergebnis skrupelloser Beliebigkeit. Im Gegenteil: Heiner Goebbels, der von sich sagt, ohne außermusikalischen Anlass nicht komponieren zu können, bindet seine Musik streng an das Sujet, ohne jene ästhetischen Erwartungen zu bedienen, die gemeinhin mit solch Außermusikalischem verknüpft werden. Das heißt für ihn: Ausschaltung illustrativ verdoppelnder oder psychologisierender Musik, die den Hörer emotional betreut; stattdessen ein kalkulierter Ablauf „antiautoritärer“ Angebote, die in einem Wechselverhältnis von Sinngebung und Sinnentzug stehen und dem Hörer Freiräume lassen, in denen seine eigene kreative Arbeit gefordert ist.

*Erst wer mit ganzer Aufmerksamkeit dem zuhört, was hier demonstriert wird, kann erkennen, dass der Fortgang der Künste nicht in neuen Ismen oder Stilkonzepten liegt, sondern in kombinatorischen Verfahren, die die volle Breite des Verfügbaren benutzen, die quer laufen und immer wieder neu ansetzen zu einer Summe, die für sich selbst steht.*

Mit diesen Worten beschrieb Helmut Heißenbüttel in seiner Laudatio zur Verleihung des Karl-Sczuka-Preises 1984 an Heiner Goebbels dessen Hörstück *Verkommenes Ufer* (auf einen Text von Heiner Müller) als einmalige Leistung, die wegweisend sei. Genau besehen widerspricht aber die Vorstellung von einem „Weg“ dem Selbstverständnis des Komponisten Goebbels, der seine Arbeitsweise ganz altmodisch als dialektisch bezeichnet; und das bedeutet auch, dass er permanent seine künstlerischen Mittel und Verfahren zu überprüfen hat, um seine Musik in eine produktive Spannung zu dem Zusammenhang stellen zu können, in dem sie aufgeführt werden soll. Eindrucksvoll belegen das seine sehr unterschiedlichen Kompositionen für das Ballett (*Tränen des Vaterlands* 1986/87, *Stein, Schere, Papier* 1987, *Red Run* 1988/89), Hörstücke (*Die Befreiung des Prometheus*, *Wolokolamsker Chaussee*, *Maelstromsüdpol* nach Texten von Heiner Müller), das Konzert *Der Mann im Fahrstuhl*, ebenfalls von und mit Heiner Müller, und die zahlreichen Theatermusiken (u.a. für *Marie/Woyzeck*, Karge/Langhoff, Bochum 1980; *Penthesilea*, Neuenfels, Berlin, 1981; *Balkon*, Neuenfels, Berlin 1983; *Die Herrmannsschlacht*, Peymann, Wien 1987; *An der Donau*, Kirchner, Wien 1987; *Dantons Tod*, Berghaus, Hamburg 1989). Nahezu bei jedem dieser Projekte galt Heiner Goebbels' besondere Aufmerksamkeit der Architektur der Texte. Sie daraufhin zu untersuchen, wie in ihrer Syntax Inhalt und ihre Bedeutungsebenen verborgen sind, unternahm er mit der *Befreiung des Prometheus*, wo er versuchte

*zusammen mit Musik, mit Geräuschen, mit dieser Syntax, mit den Bruchstücken des Textes, mit der Haltung der Sprecher und dem Assoziationsmaterial, das diese Art des Sprechens hervorbringt, ein neues Klanggebilde zu schaffen, das sich insgesamt im Kopf des Hörers zu einem neuen Text zusammensetzt.*

Die Musik muss sich für ihn immer in Beziehung setzen zu etwas, was in einem Bild, einer Geschichte oder einem Text noch weiter enthalten sein kann, nicht zu dem, was einem an der Oberfläche entgegenscheint. Andererseits wünscht er sich Regisseure, die so viel Vertrauen in die Musik haben, dass eine Szene auch einmal über eine musikalische Struktur begriffen werden kann.

Die konzertante Szene für Sprecher und Ensemble *Befreiung* zieht Konsequenzen aus den Erfahrungen, die Heiner Goebbels als Komponist von Theatermusik, Hörstückregisseur, konzertierender Musiker und Konzertbesucher gemacht hat. Im Gegensatz zum *Mann im Fahrstuhl*, wo die Einflüsse aus Rock und Jazz mit denen des Hörspiels in ein Konzert mündeten, um es zugleich formal aufzubrechen, ist die *Befreiung* ein Stück Theater, das mit den Erfahrungen des Konzertbesuchers entworfen ist. Die fünfteilige Komposition entstand zugleich mit dem Hörstück *Wolokolamsker Chaussee* (Text: Heiner Müller, als Auftrag des Südwestfunks) und der Theatermusik zu Georg Büchners *Dantons Tod*, der unter der Regie von Ruth Berghaus im September 1989 am Hamburger Thalia-Theater herauskam. Die thematische Verwandtschaft der drei Arbeiten, das Umschlagen des revolutionären Prozesses in den Terror des Machterhaltes findet in diesem Falle ihren kompositorischen Niederschlag in einer gegenseitigen klangkombinatorischen Beeinflussung. *Befreiung* beruht auf einem Text aus dem Theaterstück *Krieg* von Rainald Goetz, den Heiner Goebbels wählte, weil darin ein Theater entworfen wurde, das nicht mehr mit den Figuren, mit dem Naturalismus von Beziehungen zu erledigen ist, und dessen Sprache eine hohe rhythmische und musikalische Qualität aufweist. Hier handelt es sich um den Monolog des *Stammheimer* aus dem II. Teil des Stückes, dem der darauf folgende Text des *Heidegger* entgegengesetzt ist. Beide „Rollen“ werden vom gleichen Solisten vorgetragen. Das *Ensemble Modern* liefert ein *Formangebot für den Text* (Goebbels) mit Sampler, Klavier, Blechbesetzung, Fagott, Saxophon, Bassklarinette, Geige, Cello und Schlagwerk -insgesamt elektronisch verstärkt. Heiner Goebbels greift damit auf eine Besetzung zurück, die er in ähnlicher Weise schon für die Ballettmusik zu *Red Run* vom gleichen Ensemble zur Verfügung hatte.

Bernd Leukert

## HEINER GOEBBELS: *Befreiung* (1989) Konzertante Szene für Sprecher und Ensemble

Das Jahr NEUNZEHNHUNDERTNEUNUNDACHTZIG, der Kompositionsauftrag der damaligen *Frankfurt Feste* mit dem Thema *Alle Menschen werden Brüder* und meine Auswahl des Textes aus der Theatertrilogie *Krieg* von Rainald Goetz waren der 200. Wiederkehr der Französischen Revolution gewidmet; dass es als Jahr der Umwälzungen und des Unterganges gleich mehrerer totalitärer Systeme von Rumänien bis zur DDR enden würde, konnte man kaum vorhersehen. Die Haltbarkeit des Textes erweist sich aber an dem widersprüchlichen Fortschreiten dieser Veränderungen, die zu Anfang alle — auch in der damaligen DDR — weniger als Bankrott der Systeme, sondern als REVOLUTIONEN apostrophiert wurden.

*BEFREIUNG* ist auch auf das Theater gerichtet, das mit der rhythmischen Sprache von Rainald Goetz immer noch naturalistisch umgeht, d.h. den Figuren psychologische Charaktere verleiht, um „Gut“ und „Böse“ zu motivieren und um doch nur uns vor diesem Auseinanderhalten zu schützen.

*...in Wahrheit, das ist das Problem, will man immer nur die langsamen Sätze hören, immer wieder, das ist das Problem...*

Die Texte sind dem ersten Teil der Trilogie aus den Szenen 2 (*Zerstückeln*) und 3 (*Ordnen*) entnommen.

Das Zustandekommen des Stückes in dieser Form verdanke ich Christoph Anders, Fast Forward, Rainald Goetz, Stefan Hardt, Arto Lindsay, Peter Scherer, Elliott Sharp und besonders Arndt Brunner.

Heiner Goebbels

## MICHAEL OBST: *Nachtstücke* (1990)

für Flöte, Klarinette, Posaune, Kontrabass, Synthesizer, zwei Schlagzeuger und Live-Elektronik

Die *Nachtstücke* basieren auf einer elektronischen Komposition, die ich 1988 in den Studios der *Groupe de Musique Expérimental* in Bourges (Frankreich) mit dem Titel *Poèmes* realisiert habe. Anlässlich der Komponisten-Werkstatt des *Ensemble Modern*, die sich 1990 insbesondere live-elektronischen Techniken widmete, kam mir der Gedanke, dieses Stück als Vorlage zu einem kammermusikalischen Werk mit Live-Elektronik zu verwenden. Als hilfreich erwies sich, dass weite Strecken in *Poèmes* instrumental konzipiert sind und sich die musikalischen Abläufe einzelner Abschnitte durch einen improvisationsähnlichen Charakter auszeichnen. Da außerdem die Klangfarben in *Poèmes* ausschließlich mit kommerziellen Synthesizern entwickelt wurden, bot sich eine Umsetzung dieses elektronischen Stückes in eine kammermusikalische Version, die ich um drei Instrumentalsoli erweiterte, ohne weiteres an.

Drei Aspekte elektroakustischer Klangprojektion kommen in den *Nachtstücken* zum Tragen. Der erste ist die elektrische Verstärkung der Instrumente, die durch diese Manipulation eine veränderte Klangqualität erhalten (Flöte, Klarinette, Posaune, Kontrabass). Die durch die Verstärkung und Wiedergabe über Lautsprecher modifizierte Räumlichkeit sowie die Anhebung bisher nicht so prägnant hörbarer Spieltechniken haben Einfluss auf Struktur und Wirkung der Komposition. Ein weiterer Aspekt ist die Kombination von Instrumentalklang und elektronischer Verfremdung (Flöte, Kontrabass). Beim Kontrabass wird ein digitales Effektgerät verwendet, das mit verschiedenen Programmen die Klangfarben des Instrumentes verändert und zeitweise sein Obertonspektrum auf unterschiedliche Weise anreichert. Die Flöte steuert über ein Gerät (*Pitch-to-MIDI*), das die gespielte Tonhöhe erkennt und in Computerinformationen umsetzt, einen Synthesizer, wobei dessen Klangfarben zum Teil so gewählt wurden, dass Mischklänge zwischen dem Flöten- und dem Synthesizerklang entstehen. Der dritte Bereich ist der elektronische Klang des Synthesizers.

Allerdings stehen die technischen Merkmale der *Nachtstücke* nicht im Vordergrund der Komposition. Mir ging es in erster Linie um die Darstellung verschiedener Eigenschaften musikalischer Sprache. Die Möglichkeiten ihrer unterschiedlichen Ausdrucksformen sind ein wesentlicher Bestandteil des Stückes. Im ersten Teil werden in vier strukturell geordneten Abschnitten gleiche musikalische Informationen variiert dargestellt. Es gibt immer Motive oder Motivgruppen unterschiedlicher Geschwindigkeit, eine wesentlich langsamere Gegenstimme, dazwischen ein ständig „pochendes“ Ostinato sowie - gewissermaßen als Rahmen des musikalischen Geschehens - einen statischen Akkord im Hintergrund. Diese Abschnitte sind nicht zielgerichtet und haben kaum Entwicklungscharakter; sie sind vielmehr Klangbilder, die sich durch ihre unterschiedlichen atmosphärischen Eigenschaften auszeichnen.

Kontrastierend unterbrochen werden diese vier Abschnitte von zwei Instrumentalsoli von Kontrabass und Flöte, in denen motivische Gestik, weitgehend freie Metren und breit angelegte musikalische Entwicklungen vorherrschen.

In den drei Abschnitten des zweiten Teiles dominieren zielgerichtete musikalische Spannungsbögen: Im ersten und dritten werden die Motivgruppen vom Beginn des Stückes durch eine kreisende Bassbewegung in einen durch ein festes Metrum bestimmten Zusammenhang gestellt und erhalten dadurch eine neue gestische Qualität. Im Conga-Solo des zweiten Abschnittes entwickelt sich ein variationsreiches Wechselspiel zwischen rhythmischer Motivik und dem metrisch geordneten Umfeld (Vibraphon). Im Gegensatz dazu ist im Schlussteil der *Nachtstücke* eine metrische Zuordnung des musikalischen Geschehens vollkommen aufgehoben. Einzelne Motivpartikel der vorangegangenen Teile sind umgeben von statisch anmutenden Klangflächen, deren atmosphärische Dichte von hellen Schlagzeuginstrumenten unterstützt wird.

Michael Obst

10.2.1991  
Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche  
17.00 Uhr

## LUIGI NONO

Polifonica-Monodia-Ritmica

Sarà dolce tacere

Ha venido, Canciones para Silvia

Canciones a Guiomar

Epitaph auf Federico García Lorca I  
España en el corazón

ars nova ensemble Berlin

Rosemarie Arzt, Marion Bucksch, Barbara Fischer, Anna Gleiß, Katja Kanowski, Edelgard Neubert-Imm, Ines Schweizer (Sopran); Ulrike Andersen, Kornelia Käding, Martina Metzler, Kathrin Schneider, Rebecca Voss, Isolde Zickwolf (Alt); José Quilapi, Bernd Stepputtis (Tenor); Friedemann Gottschick, Jörg Gottschick, Georg Lorenz (Bass)

Mitglieder des Boris Blacher-Ensembles  
Ein Schlagzeugensemble

Peter Schwarz (Leitung)

### LUIGI NONO: Polifonica-Monodia-Ritmica (1951)

für Flöte, zwei Klarinetten, Altsaxophon, Horn, Klavier und Schlagzeug

Luigi Nono hat sich als Komponist gegen alle Versuche, die mit Aleatorik und sogenannter Freiheit operieren - gemeint war vor allem John Cage - gewandt. Er hat sich programmatisch folgendermaßen dazu geäußert: *Von dem Begriff schöpferischer Freiheit als der im geistigen Bewusstsein erlangten Kraft, in seiner Zeit und für seine Zeit die notwendigen Entscheidungen zu wissen und treffen zu können, haben sie (die aleatorischen Komponisten, J.S.) keine Ahnung. Über ihr Allerweltshilfsmittel, den Zufall, ließe sich unter Komponisten jederzeit reden, solange man bereit wäre, den Zufall zu verstehen und hervorzurufen als ein Mittel, um seinen empirischen Horizont zu erweitern, als Weg zu erweiterter Erkenntnis.* Damit hat Nono die im europäischen Geist verankerte Tradition und das Gegenwartsbewusstsein für sein Schaffen als unverzichtbare Werte hervorgehoben.

Schon sehr früh, spätestens 1956 mit der Aufführung von *Il canto sospeso* unter Herrmann Scherchen in Köln, hat seine Musik internationale Anerkennung gefunden. Seine Verfechter, darunter Hans Werner Henze, Dieter Schnebel und Konrad Böhmer, haben die „Integrität“ des Werkes hervorgehoben und damit die geistige Haltung im Textlich-Inhaltlichen, im Kompositorischen und in ihrer gesellschaftlichen Bewusstheit. Nonos Musik ist bei allem politischen Engagement keine Agitationsmusik; sie ist eine in ihren Mitteln avancierte Musik, die nach nach erweiterten Ausdrucksmöglichkeiten sucht.

*Polifonica-Monodia-Ritmica* ist eine der frühesten Kompositionen Nonos. Sie wurde 1951 in Darmstadt unter Herrmann Scherchen uraufgeführt. Dem Werk liegt mit einem rituellen Gesang brasilianischer Indios, der rhythmisch und intervallisch verarbeitet wird, eine *Realienchiffre*<sup>74</sup> zugrunde. Die *Polifonica* steht dabei für das Prinzip, *monodia* für den Gesang und *ritmica* für den Tanz.

Dieses Werk, von komplexer Faktur, ist nicht in großen, formübergreifenden Strukturen entworfen worden, sondern in kleineren Einheiten, die sich - potentiell - in einer freien Weise weiterentwickeln und die das Formganze aufbauen; daher die Konsistenz über längere Strecken und der jedes Mal differenziert gearbeitete Satz. Seine Expressivität wird mitbestimmt durch parallel geführte Stimmen und Stimmfortsetzungen in anderen Instrumenten. Die Übergänge sind markant ausgearbeitet. In den *monodia*-Satz leitet das tremolierende Becken über, das nach den Militärtrommeln heraussticht und aufgrund seiner Klangcharakteristik an den Anfang erinnert. In den dritten Satz, *ritmica*, führt eine Steigerung mit einem Ausbruch des Flatterzunge spielenden Horns.

Jürgen Spiegel

### LUIGI NONO: Sarà dolce tacere (1960)

für acht Solostimmen

### LUIGI NONO: Ha venido (1960)

für Sopran-Solo und einen Chor von sechs Sopranen

Die 1960 entstandenen Chorkompositionen *Ha venido* und *Sarà dolce tacere* sind sich klanglich sehr ähnlich. In beiden hat Nono den Chor mit Solostimmen besetzt und arbeitet musikalisch mit den spezifischen Möglichkeiten, die das Solo bietet. In *Ha venido* singen sechs

---

<sup>74</sup> Im Sinne Stenzls, vgl. Jürg Stenzl, *Luigi Nono und Cesare Pavese*, in: Stenzl, Jürg (Hrsg.) *Luigi Nono. Texte - Studien zu seiner Musik*, Zürich 1975, S. 431

Soprane, denen ein Sopransolo entgegentritt. Dieses Solo ist dadurch hervorgehoben, dass es längere melodisch und textlich zusammenhängende Partien vorträgt, die vom Chor begleitet werden; es bleibt wegen der Kontinuität im Vortrag des Textes auch dann hervorgehoben, wenn es im Chorklang eintaucht (wie im Mittelteil). *Ha venido* - „Gekommen ist“ - entstand anlässlich der Geburt von Nonos erstem Kind, seiner Tochter Silvia. In dem Text Machados (1875-1939), eines kastilischen Dichters, der den Untergang des alten Spanien voraussah und schmerzlich empfunden hat, wird der Frühling besungen. Für beide Werke lässt sich die Intention erkennen, dass der Text verstehbar sein soll, obwohl er nicht ausdrücklich deklamiert wird. Der Text, in Sinneinheiten vorgetragen, ist aber im wesentlichen über die Chorstimmen zerfasert. Aus dieser Mischtechnik entstehen Klanggruppen, die homophon, polyphon oder akkordisch miteinander abwechseln. Im Musikalischen herrscht hierdurch latent eine innere Dynamik. In die Melodik wirken Verfahren seriellen Komponierens hinein. Daraus entsteht der Eindruck, dass der formale Aspekt zurückgenommen ist - trotz klarer Dreigliederung in beiden Stücken, zu der die Strophen zusammengefasst werden. Der Hörer ist zuweilen überrascht von den gelegentlich entstehenden traditionell-harmonischen Wendungen, so z.B. von der harmonischen Schlusswirkung in *Sarà dolce tacere*. Dort wird über eine längere Strecke ein Klang, an dem alle Chorstimmen beteiligt sind, verwandelt, bis er in einem in sich ruhenden Quintintervall endet.

Jürgen Spiegel

## SARÀ DOLCE TACERE

Anche tu sei collina  
e sentiero di sassi  
e gioco nel canneti  
e conosci la vigna  
che di notte tace  
tu non dici parole

Auch du bist Hügel  
und steiniger Pfad  
und Spiel im Röhricht,  
du kennst den Weinberg,  
der des Nachts schweigt.  
Du sagst kein Wort.

C'è una terra che tace  
e non é terra tua.  
C'è un silenzio che dura  
sulle piante e sui colli

es gibt ein Land des Schweigens  
und es ist nicht dein Land.  
Dort verharrt das Schweigen  
Zwischen den Pflanzen und auf den Hügeln.

Ci son acque e campagne.  
Sei un chiuso silenzio  
che non cede, sei labbra  
e occhi bui. Sei la vigna.

Dort findest du Wasser und Erde.  
Du bist ein strenges, unerbittliches  
Schweigen, du bist Mund und  
tiefgründende Augen. Du bist der Weinberg

E una terra che attende  
e non dice parole.  
Sono passati giorni  
sotto cieli ardenti.  
Tu hai giocato alle nubi.  
E una terra cattiva -  
la tua fronte lo sa.  
Anche questo é la vigna.

Es ist ein Land, das wortlos  
wartend ausharrt.  
Zahllose Tage sind unter  
glutheier Sonne verronnen.  
Du hast mit den Wolken gespielt.  
Es ist ein bösartiges Land -  
Deine Stirn weiß darum.  
Auch das ist der Weinberg.

Ritroverai le nubi  
e il cannetto e le voci  
come un ombra di luna.

Du wirst Wolken, Schilfrohr  
und die Stimme wie  
einen Mondschatten wiederfinden

Ritroverai parole  
oltre le vita breve  
e notturna dei giochi  
oltre l'infanzia accesa  
Sarà dolce tacere.  
Sei la terra e la vigna.  
Un acceso silenzio  
brucerà la campagna  
come i falò la sera.

Du wirst die Worte wiederfinden,  
das kurze nächtliche  
Leben der Spiele,  
die brennende, bohrende Kindheit.  
Wohltuend wird das Schweigen sein.  
Du bist die Erde und der Weinberg.  
Ein glühendes Schweigen  
wird das Land verbrennen  
wie Leuchtfeuer am Abend.

(Cesare Pavese)

## HA VENIDO

La primavera ha venido.  
Nadie sabe como ha sido.

Gekommen ist der Frühling.  
Niemand weiß, wie das geschah.

La primavera ha venido.  
Aleluyas blancas de los zarzales floridos.

Gekommen ist der Frühling,  
der blühenden Dornbüsche weißes Halleluja

Canta, canta en claro rimo,  
el almendro en verde rama  
y el doble sauce del rio.  
Canta de la parda encina  
la rama que el hacha corta,  
y la flor que nadie mira.

Es singt, singt mit klarem Reim  
der Mandelbaum, grünen Zweiges  
und die Weide am Fluß.  
Es singt von der braunen Steineiche der Zweig, vom  
Beil gefällt und die Blume, von niemandem  
gesehen.

De los perales del huerto  
la blanca flor, la rosada  
flor del melocotenero.  
Y este olor  
que arranca el viento mojado  
a los habares en flor.

Von den Birnbäumen im Garten  
singt die weiße, die rosafarbene  
Blüte vom Pfirsichbaum.  
Und dieser Duft,  
den der feuchte Wind  
den blühenden Feldern entlockt.

Si vivir es bueno  
es mejor sonar,  
y mejor que todo,  
madre, despertar.

Wenn es auch gut ist, zu leben -  
besser ist es doch zu träumen,  
und am allerbesten, Mutter,  
aufzuwachen.

(Antonio Machado)

**LUIGI NONO: Canciones a Guiomar (1962/63)**  
für Sopransolo, sechsstimmigen Chor und Instrumente

Nono hat die 1962/63 entstandenen *Canciones a Guiomar* auf ein Liebesgedicht von Antonio Machado in den Zusammenhang mit seiner *Intolleranza* gestellt:

*Die ideellen und technischen Themen meiner Musik für Federico García Lorca, im „Canto sospeso“, „La terra e la compagna“ (Pavese), der „Cori di Didone“ (Ungaretti), (...) entwickeln sich in „Intolleranza 1960“ und erreichen in den „Canti di vita e d'amore: Sul ponte di Hiroshima“ (Andersch, Pacheco, Pavese) und in den „Canciones a Guiomar“ (Machado) eine neue und andere Art, die Phantasie und Gestaltungskraft herauszufordern.<sup>75</sup>*

Es handelt sich um eine gesteigerte Expressivität und um einen größeren Realismus.

*Hier sind es wieder die weiten Melodiebögen des Soprans, die Klänge der Becken und Metallstäbe und schließlich der Frauenchor, der den Namen der Geliebten Guiomar wie in weiten Räumen verklingen läßt - eine eindeutige Evokation des transzendierenden Frauenbildes, wie es in den Gedichten Paveses erschien.<sup>76</sup>*

Jürgen Spiegel

---

<sup>75</sup> In: Stenzl, Jürg (Hrsg.), *Nono. Texte - Studien zu seiner Musik*, Zürich 1975, S. 103

<sup>76</sup> Stenzl, a.a.O., S. 428

## CANCIONES A GUIOMAR

¡ Sólo tu figura,  
como una centella blanca  
en mi noche obscura !

¡ Y en la tersa arena,  
cerca de la mar,  
tu carne rosa y morena  
subitamente, Guiomar !

En el gris del muro,  
cárcel y aposento,  
y en un paisaje futuro  
con sólo tu vol y el viento;

En el nácar frío  
de tu zarcillo en mi boca,  
Guiomar, y en el calofrío  
de una amanegida loca;

Asonada al molecón  
que bate la mar de un sueño,  
¡ siempre tú ! Guiomar -  
te he soñado, Guiomar

(Antonio Machado)

## LUIGI NONO: Epitaph auf Federico García Lorca 1

- España en el corazón (1952)

für Sopran- und Baritonsolo, gemischten Chor und Instrumente

Der *Epitaph* ist ein Frühwerk Nonos, gewidmet dem Andenken Lorcás, der im Spanischen Bürgerkrieg von Falangisten erschossen wurde, auf Texte von Lorca und Pablo Neruda. Im ersten Teil, *España en el corazón* (Spanien im Herzen), werden in drei Abschnitten die Schönheit und das Leid des durch den Bürgerkrieg heimgesuchten Landes besungen. Die musikalische Sprache schließt sich hier noch ganz dem Expressionismus der Lyrik an. In feierlichem Ton trägt die Solostimme den Text vor, in die der Chor bisweilen mit Sprechgesang einfällt. Die Instrumente begleiten sie mit einem weichen Orchesterklang und differenziertem Schlagwerk; dies fügt sich zu einem elegischen und bisweilen bedrohlichen Klangbild zusammenfügt.

Jürgen Spiegel

EPITAPH FÜR FEDERICO GARCÍA LORCA 1  
ESPAÑA EN EL CORAZÓN

## TARDE

Tres álamos inmensos y una estrella,  
El silencio mordido por las ranas  
semeja una gasa pintada con  
lunaritos verdes  
En el río, un árbol seco  
ha florecido en círculos concéntricos.  
Y he soñado sobre las aguas,  
a la morenita de Granada.

(Federico García Lorca)

## LA GUERRA (1936)

España, envuelta en sueño,  
despertando  
como una caballera con espigas,  
te vi nacer, talvez, entre las breñas  
y las tinieblas, labradora,  
levantarte entre las encinas y los montes  
y recorrer el aire con las venas abiertas.

Pero te vi atacada en las esquinas  
por los antiguos bandoleros. Iban  
enmascarados, con sus cruces hechas  
de víboras, con los pies metidos  
en el glaciál pantano de los muertos.

Entonces vi tu cuerpo despendido  
de matorrales, roto  
sobre l'arena encarnizada, abierto  
sin mundo aguijoneado en agonía.

Hasta hoy corre el agua de tus peñas  
entre los calabozos, y sostienes  
tu corona de púas en silencio,  
a ver quien puede más, si tus dolores  
o los rostos que cruzan sin mirarte.

Yo viví con tu aurora de fusiles,  
y quiero que de nuevo pueblo y pólvora  
sacudan los ramajes deshonorados  
hasta que tiemble el sueño y se reúnan  
los frutos divididos en la tierra.

(Pablo Neruda)

## NACHMITTAG

Drei gewaltige Pappeln und ein Stern,  
von den Fröschen zerrissenes Schweigen,  
gleich einem mit grünen Monden bemalten Schleier

Im Fluss blühte ein trockener Baum  
in konzentrischen Kreisen  
Über den Wassern träumte ich  
von dem dunkelhäutigen Mädchen aus Granada

## DER KRIEG (1936)

Spanien, in Traum gehüllt,  
erwachend  
wie ein Frauenhaupt mit Ähren,  
ich sah dich erblühen, zuweilen zwischen  
Dornestrüpp und Finsternis, dich Bäuerliche,  
erheben unter Steineichen und Bergwald  
und hineilen im Wind, aderoffen.

Dann aber sah ich dich überfallen an den  
Straßenecken von den alten Wegelagerern.  
Sie gingen ver mummt mit ihren aus Vipern  
gemachten Kreuzen und setzten die Füße  
in den eisigen Sumpf der Toten.

Da sah ich deinen Leib vom Dornestrüpp  
gelöst, gebrochen, ohne Welt, daliegen offen  
auf der blutdürstenden Arena des Streits,  
im Todeskampf von Stacheln starrend.

Bis auf den heutigen Tag fließt von deinen Felsen  
das Wasser in die Kerker, und du trägst  
deine Dornenkrone im Schweigen,  
zu sehen, wer mehr vermag, deine Schmerzen  
oder die Gesichter, die vorübergehen,  
ohne dich anzuschauen.

Ich lebte mit dem Frührot deiner Gewehre  
und wünschte, Volk und Feuer schüttelten  
von neuem das geschändete Laub,  
bis dass der Traum erbebe und zusammenfänden  
die über das Erdreich verteilten Früchte.

CASIDA DE LA ROSA

La rosa  
no buscaba la aurora:  
casi eterna en su ramo,  
buscaba otra cosa.

La rosa,  
no buscaba ni ciencia ni sombra:  
confín de carne y sueño,  
buscaba otra cosa.

La rosa,  
no buscaba la rosa.  
Inmóvil por el cielo  
buscaba otra cosa.

KASSIDE VON DER ROSE

Es verlangte die Rose  
nicht nach dem Morgenrot:  
an ihrem Zweig fast unsterblich,  
verlangte sie nach Wandel.

Es verlangte die Rose  
weder nach Weisheit noch Dunkel:  
grenzend an Fleisch und Traum,  
verlangte sie nach Wandel.

Es verlangte die Rose  
gar nicht nach der Rose.  
Still zum Himmel blickend,  
verlangte sie nach Wandel.

(Federico García Lorca)

10.2.1991  
Akademie der Künste  
20.00 Uhr

Produktionen des Elektronischen Studios der TU Berlin

ROBIN MINARD

Ré (UA)

MAYAKO KUBO

Am Fenster (UA)

GEORG KATZER

Dialog imaginär 3 (UA)

\*\*\*

RICARDO MANDOLINI

Vox veterrima

Eberhard Blum, Christiane Hellmann (Flöten), Thomas Bruns (Gitarre), Bruno Martinez (Klarinette)

Zoltàn Rácz, Zoltán Váczi (Schlagzeug) (Mitglieder des Amadinda-Quartetts)

ROBIN MINARD: Ré (UA)

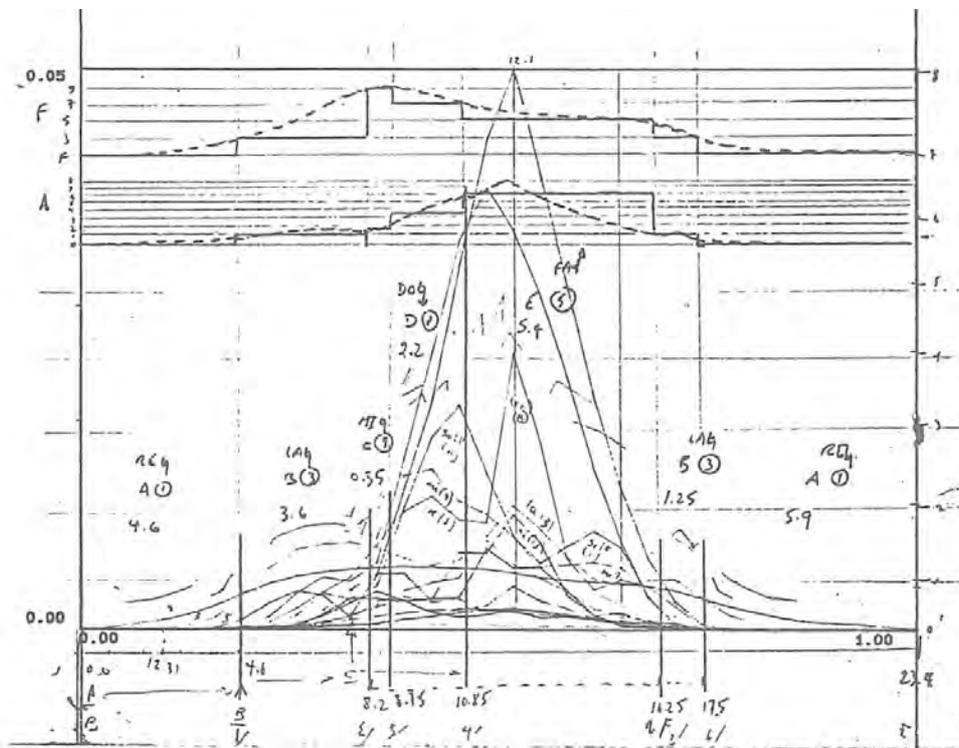
für Klarinette und Tonband

Der Titel *Ré* bezieht sich auf den Ton *d* (148 Hz), den tiefsten Ton des Klarinettenambitus'. Von diesem Ton, ausgehalten und langsam crescendierend und decrescendierend von der Klarinette gespielt, wurde eine Aufnahme hergestellt und einer Spektralanalyse auf einem VAX 11/780-Computer unterworfen. Die Ausformung des Stückes basierte auf dieser Spektralanalyse: Rechenprogramme auf dem VAX-Computer ermöglichten, die Information der Spektralanalyse in musikalisch sinnvollen Regeln nachzubilden. Diese Regeln wurden dann wiederum sowohl auf den ursprünglichen Klarinetten-ton als auch auf vier kürzere Klangelemente, die in dem Stück zu hören sind, angewendet (ein Zungenstoßklang, ein Blasgeräusch, eine Arpeggio-Figur und Klappengeräusche).

In ähnlicher Weise wurde das Material für die Klarinettenpartitur anhand einer Spektralanalyse der vollständigen Tonbandmusik ausgeformt. Dazu wurde ein ATARI 1040 ST-Computer verwendet, unter Zuhilfenahme eines Programmes von Holger Becker (Technische Universität Berlin).

*Ré* ist ein Auftragswerk für Bruno Martinez und entstand mit Unterstützung des Canada Council.

Robin Minard  
Deutsche Übertragung: Red.



Robin Minard, *Ré*: Formplan, geschrieben über eine graphische Darstellung der Obertöne von *d*

## MAYAKO KUBO: Am Fenster (1990) (UA)

Für das Mozart-Jahr habe ich ein Stück nach einem Motiv von Mozart geschrieben. Es war ein Zufall. Nachdem ich relativ viel zeitgenössische Flötenmusik gehört hatte, empfand ich das Flötenkonzert von Wolfgang Amadé Mozart als frisch und zeitlos.

Das „Wesen“ der Flöte hatte er begriffen. Es wird immer wieder Mozarts Ausspruch zitiert:

*Zu allen Zeiten ist man auch nicht aufgelegt zur Arbeit. Hinschmieren könnte ich freilich den ganzen Tag fort: Aber so eine Sache kommt in die Welt hinaus; und da will ich halt, dass ich mich nicht schämen darf, wenn mein Name darauf steht. Dann bin ich auch, wie sie wissen, gleich stoff, wenn ich immer für ein Instrument, das ich nicht leiden kann, schreiben soll...*

Ich bin auch dieser Meinung. Er benutzt die am einfachsten zu produzierenden Töne aus sechs Löchern. Diese Töne, die gleichsam schon in der Luft schweben, werden von Mozart abberufen und schaffen von selber die Form. Ich ergreife einen „Stein“, das Kopfmotiv des Rondeaux aus dem Flötenkonzert KV 314 und werfe ihn in die Luft. Ich stelle mir vor, dass er dort Wellen erzeugt (wie im Wasser). Wir hören Musik in einem vermeintlich ruhigen Raum. Abgesehen vom schalltoten Raum lebt aber jeder Raum mit und aus Geräuschen: Wir leben mit Geräuschen.

Ich lasse die Töne aus sechs Löchern kommen, höre aber nicht nur diese Töne, sondern auch die sie umgebenden Geräusche.

Mayako Kubo

## GEORG KATZER: Dialog imaginär 3 (UA) für Gitarre, Tonband und Live-Elektronik

Dem Stück liegt eine Vierteltonskala zugrunde, der sowohl das Tonbandmaterial als auch die Gitarre folgt, was durch eine Umstimmung der Saiten ermöglicht wird. Eine zweite, tief gestimmte Gitarre erweitert die instrumentalen Klangfarben. Durch den Einsatz der Live-Elektronik sollen Instrument und (aus Gitarrenklängen vorproduziertes) Tonband miteinander verschmelzen, derart den „imaginären Dialog“, die Zwiesprache mit sich selbst herstellend.

Der vorliegende Text ist „im Gehen“ geschrieben, mitten in der Arbeit. So wird aus den beabsichtigten stillen Landschaften vielleicht etwas ganz anderes, denn, da es sich trotz der kalkulierten Studioarbeit um ein spontan entstehendes Stück handelt, sind seine Entwicklungslinien nach vorne hin offen.

Als Auftragskomposition der Akademie der Künste am Hanseatenweg habe ich das Stück (mit technischer Hilfe von Folkmar Hein) im Elektronischen Studio der Technischen Universität Berlin produziert.

RICARDO MANDOLINI: *Vox veterrima* (1988/90)  
für zwei Schlagzeuger und Tonband

*Vox veterrima*, die „Stimme aus alter Zeit“, ist ad hoc für Europas größtes Carillon (mit einem Umfang von fünfeinhalb Oktaven) in Berlin verwirklicht worden. Das Tonband dieses Stückes erforderte großen technischen Aufwand. Ein Team von Musikern, Technikern, Ingenieuren und Studenten der Technischen Universität Berlin arbeiteten an seiner Realisierung. Der erste Schritt bestand in der Aufnahme aller Glocken des Carillons. Dieses Material wurde anschließend einer Spektralanalyse unterzogen, um dann in einer additiven Synthese den Glockenklang wieder zu rekonstruieren. So entstand aber nur ein Teil des Bandinhalts. Mit *CMusic* auf einem VAX-Computer wurden harmonische Überlagerungen der Glockenklänge (über 100) analysiert, *Synclavier II* ist zur Synchronisation des ersten Abschnittes verwendet worden. Alle technischen Möglichkeiten des TU-Studios kamen also zur Anwendung.

Musikalisch strukturiert wird das Stück durch die Abfolge verschiedener Mosaik; jedes Mosaik zeigt dabei formale Unabhängigkeit. Die neue Version meines Stückes ist für zwei Schlagzeuger verfasst. Der Name, *Vox veterrima*, erinnert an die traditionelle Aufgabe der Glocke, alle wichtigen öffentlichen Ereignisse anzukünden. In seiner ursprünglichen Fassung für Carillon, Tonband und vier Schlagzeuger ist das Stück 1988 aufgeführt worden. Als Carillonneur war Jeffrey Bossin beteiligt, die Klangregie hatte Folkmar Hein, ich selbst bediente das MIDI-Equipment und Martin Schulz leitete die Schlagzeugerguppe.

Ich danke besonders Folkmar Hein und Bernard Feiten für ihre wertvollen Beiträge zur Realisierung des Werkes.

Ricardo Mandolini

Deutsche Übertragung: Red.

---

11.2.1991  
Akademie der Künste  
20.00 Uhr

FRANÇOIS-BERNARD MACHE  
Khnoum

CHRISTOPH STAUDE  
Morpheus

\*\*\*

CARLOS ROQUÉ ALSINA  
Éloignements (UA)

IANNIS XENAKIS  
Idmen

**Les Percussions de Strasbourg**

Jean-Paul Bernard, Guillaume Blaise, Christian Hamouy, Keiko Nakamura,  
Claire Talibart, Vincent Vergnais (Schlagzeug)  
Georges van Gucht (Leitung), Bruno Grout de Beaufort (Manager), Norbert Oge  
(Technische Leitung)

In Zusammenarbeit mit dem Institut Culturel Français de Berlin

FRANÇOIS-BERNARD MACHE: KHNOUM(1990)

für Sampler und fünf Schlagzeuger

Ich habe bereits zwei Werke für für *Les Percussions de Strasbourg* geschrieben: *Maraé* (1974) und *Aera* (1978). Ihre Fähigkeiten überzeugten mich, ihnen ein drittes, von den vorangehenden ganz verschiedenes anzuvertrauen.

Ein Solo-Sampler verbindet sich mit fünf anderen Schlagzeugern. Der größte Teil der gesampelten Klänge ist dem Instrumentarium der Gruppe entnommen, und daher nähert sich diese Art „Konzert“ für Klaviatur und Schlagzeug - im gleichen Maße, wie es ihm entgegengesetzt ist - dem digitalen Instrument und seinen akustischen Nachbarn.

*Khnum* (Chnum), dessen Name wie ein Schlag klingt, ist ein widerköpfiger ägyptischer Gott, der die Menschheit auf seiner Töpferscheibe formte.

François-Bernard Mache

CHRISTOPH STAUDE: Morpheus (1990)

Tanz-/Szene für sechs Schlagzeuger

*Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt. Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.*

Anstelle einer Werkeinführung einige Ausführungen über das Komponieren und Hören

ANMERKUNG

Aufmerksames Hören provozieren: Das ist lebensnotwendig für eine Musik, die anderenfalls in Langeweile unterzugehen droht.

Wie entsteht also Dichte, Vibration, Spannung im Werk? Mit einem Wort: Kunst? Ich weiß keine Rezepte dafür. Unerklärbar schlechthin, welches unwägbare Element zur Materialschlacht hinzukommen muss, damit wir es mit Kunst zu tun haben können. Die Gratwanderung bleibt: Das Verfügen und Anwenden von Wissen um die Musikerstellung lässt keine Musik erstellen, andererseits wird die Kunst nicht besser, indem man sich dümmer stellt. Vielleicht ist Komponieren Ausloten; ein Balanceakt auf zwei scheinbar unvereinbaren Extremen, deren Schnittpunkt im Unendlichen liegt. Ich spreche vom Treffen des sich selbst fortschreibenden Textes mit der kontrollierenden Hand, vom Zusammenschluss des Sich-Gehen-Lassens und Die-Feder-Führens.

In letzter Instanz aber entscheidet das geneigte Ohr des Hörers: nämlich zwischen den beiden einzigen Möglichkeiten: ob's spannend war oder nicht, ob da Kunst war oder nicht. Alles andere bleibt zurück.

DOPPELPORTRAIT. MORPHE = FORM.

Nächster Einsatz: Komponieren heißt nicht, Gehörtes (innen oder außen) nur niederzuschreiben, vielmehr ist während dieser Tätigkeit der Vorgang selbst zu fassen und zu steuern von einer höheren Warte aus, die in nichts anderem besteht, als wiederum Hören, verstanden als ein durch Hören reflektiertes Hören: Die Selbstreflexion wird, da sie keine theoretische ist, zur Schizophrenie. Der zentrale Anstoß für eine solche Wahrnehmungsbewusstmachung liegt für mich momentan im Umgang mit der Form. Das Hören wird aufmerksam durch Unvorhergehörtes, Irrationalismen im rationalen Gefüge, gleichzeitiges Erfahren verschiedenster

Erlebnisvorgänge; durch Plötzlichkeiten, Blitze (wohlgemerkt: dies sind keine Rezepte aus der Komponierküche - als solche wären sie nur bei Strafe der sofortigen Durchschaubarkeit anwendbar - sondern Umschreibungen für eine nicht bequeme innere Einstellung, für eine wache ästhetische Haltung). Es stellt eine der Aufgaben von Kunst dar, uns unsere Wahrnehmung wahrnehmen zu lassen, mithin sind wir der Musik nahe, wenn wir hören, dass wir hören.

#### ZAUNPFAHLWINKE FÜRS OHRENMERK

Auf der imaginären Bühne bleiben die Metaphern innen. Ich stelle mir - bildlos - eine Choreographie in Noten vor, eine Handlung in Musik: die Musik handelt selbst.

Wird das Bewegte abstrahiert, was bleibt? - Die Bewegung. (Barthes: *Ich höre auf das Mitreißende der Botschaft, nicht auf die Botschaft selbst*). Klang transportiert Energie, dieser setzen wir uns aus. Sich dem Bewegenden aussetzen, heißt komponieren (hinterher: hören.)

Es gibt zwei Grundzustände: sonneninnere Bewegungshetze und den absoluten Nullpunkt, 0 Kelvin.

Ich plädiere für den Tachismus in der Musik; da musikalische Spannung heutzutage durch Hektik erzeugt wird.

Ich plädiere für äußerste Behutsamkeit in der Musik; da musikalische Spannung heutzutage aus Grabesstille hervorgeht.

Zwischen den Getriebenheitsextremen verlaufen die Gelenke des Klanges; ihr Erstarren bildet die Form des Stücks: ein Behältnis von Zeit.

Christoph Staude

#### CARLOS ROQUÉ ALSINA: ÉLOIGNEMENT (1990) (UA)

Das Werk geht von zwei Grundvoraussetzungen aus: der Absicht, für Schlaginstrumente mit einer Logik der „homogenen Realisation“ zu schreiben (wobei alle Teile des Schlagzeugensembles als integrale Teile eines einzigen Instrumentes — gespielt von verschiedenen Instrumentalisten — aufgefasst werden) und des Weiteren der Wille zur Vertiefung der *kammermusikalischen* Elemente einer solchen Klangkonstellation.

Im ersten Satz mischt sich die den Instrumenten eigene Klanglichkeit mit der durch den Gebrauch der Stimme und verschiedene Spieltechniken (mit den Fingern oder den Nägeln) erzeugten.

Der zweite Satz, ein kurzes, rhythmisches, burleskes Stück, ruft den Eindruck eines *Promenadenmarsches* hervor, ordnungsgemäß und unerbittlich.

Im dritten Teil bildet eine *ostinato*-Bewegung die Grundlage der rhythmischen und harmonischen Entwicklung.

*Éloignements* ist ein Auftragswerk des *État Français*.

Carlos Roqué Alsina (September 1990)

Deutsche Übertragung: Red.

IANNIS XENAKIS: *Idmen* (1985)

*Nous savons (=IDMEN) conter des mensonges semblables aux vérités*  
Les Muses, Vers 27

*Nous savons aussi conter des vérités semblables aux mensonges*  
Iannis Xenakis

*Idmen* besteht aus drei Sequenzen. Das Schlagzeug benutzt ein kräftiges Ensemble von Membranophonen aus mehreren Paaren von Bongos mit Pauken, Tom-Toms unterschiedlicher Größen, Tumbas und sechs Woodblocks.

Iannis Xenakis

*Idmen*, ein Auftragswerk des französischen Kulturministeriums, ist *Les Percussions de Strasbourg* gewidmet.

12.2.1991  
Kammermusiksaal der Philharmonie  
20.00 Uhr

LUIGI DALLAPICCOLA  
Piccola musica notturna

NICCOLÒ CASTIGLIONI  
Ricordo di Julius Bissier (UA)

GIACINTO SCELSI  
Anahit (DE)

FRANCO DONATONI  
Cloches (DE)

**Ensemble Modern - Ensemble der Gesellschaft für Neue Musik**

Dietmar Wiesner, Christiane Albert (Flöte); Roland Diry (Klarinette); Wolfgang Stryi (Bassklarinette); Noriko Shimada (Fagott); Frank Ollu, Thomas Baumgärtel (Horn); William Forman (Trompete); John Kenny, Uwe Dierksen (Posaune); Renée Jonker, Rumi Ogawa-Helferich (Schlagzeug); Herrmann Kretzschmar (Klavier/Celesta); Ueli Wiget (Klavier, Harfe); Ellen Wegner (Harfe); Peter Rundel, Mathias Tacke (Violine); Werner Dikel, Kerstin Hüllemann (Viola), Paul Marleyn, Gregory Johns (Violoncello); Thomas Fichter, Johannes Nied (Kontrabass)

Hans Zender (Leitung)

Mit Unterstützung der Gesellschaft für Neue Musik aus Mitteln der GEMA-Stiftung und der GVL sowie des Deutschen Musikrats im Rahmen des Förderprogrammes Konzert des Deutschen Musikrats

LUIGI DALLAPICCOLA: *Piccola musica notturna* (1954)

Das Werk entstand anlässlich eines Kompositionsauftrags von Herrmann Scherchen und wurde am 7. Juni 1954 beim Fest der *Jeunesses Musicales* in Hannover uraufgeführt. Schon bald fand das meisterhaft instrumentierte Stück Eingang in das Repertoire mehrerer bedeutender Orchester.

Der Partitur ist das folgende Gedicht von Antonio Machado vorangestellt:

Es una hermosa noche di verano.  
Tienen las altas casas  
abiertos los balcones  
del viejo pueblo a la  
anchurosa plaza.  
En el amplio rectángulo  
desierto,  
bancos de piedra, evónimos  
y acacias  
simétricos dibujan  
sus negras sombras en la  
arena blanca.  
En el cenit, la luna, y en  
la torre  
la esfera del reloj iluminada.  
Yo en este viejo pueblo  
pasando  
solo, como un fantasma.

Es ist eine schöne  
Sommernacht.  
Die hohen Häuser des alten  
Dorfes  
haben die Balkone geöffnet  
an der geräumigen plaza.  
Auf dem weiten leeren Rechteck  
werfen steinerne Bänke,  
Sträucher und Akazien  
ebenmäßig  
ihre schwarzen Schatten auf  
den weißen Sand.  
Im Zenit der Mond, und auf  
dem Turm  
ist das Zifferblatt beleuchtet.  
Ich gehe umher in diesem  
alten Dorf,  
allein, wie ein Gespenst.

Deutsche Übertragung: Red.

Der atmosphärische Bezug auf die Dichtung lässt die Namensgleichheit der *Piccola musica notturna* mit dem bekannten Werk von Wolfgang Amadeus Mozart eher in den Hintergrund treten. Klanglich ist das Werk durch den verstärkten Einsatz von Schlaginstrumenten gekennzeichnet; der Ambitus der übrigen Instrumente spart die Bassregion weitgehend aus.

Die Musik setzt in ihrem fahlen Leuchten die Stimmung von Machados poetischer Anrufung der Sommernacht in aquarellhaft-zarter Zeichnung in Klang; der einzige Einsatz der Röhrenglocken mit ihrem Dreitonmotiv in Takt 47 mag vielleicht an die vom Dichter beschworene Turmuhr gemahnen.

Red.

**GIACINTO SCELSEI: Anahit (1965) (DE)**  
für Violine und kleines Orchester

*Anahit* ist der altägyptische Name der Göttin, die später unter dem Namen *Venus* bekannt wurde.

Das Werk ist einsätzig, erster und zweiter Teil werden von einer kurzen Violinkadenz verbunden. Dem eigenartigen Klangcharakter des Soloinstruments liegt eine spezielle *scordatura* zugrunde, die das Spielen im *unisono* über drei Saiten ohne Lagenwechsel ermöglicht: die Geige ist auf die Töne *g*, *g'*, *h'* und *d''* gestimmt.

Red.

13.2.1991  
Kino Babylon  
20.00 Uhr

**ARNOLD DREYBLATT**

Who's Who in Central & East Europe 1933

The Orchestra of Excited Strings

Shelley Hirsch (Solistin), Jan Faktor, Werner Hennrich, Susanne Kukies (Stimmen),  
Pierre Berthet (Schlagzeug), Jan Tilman Schade (Violoncello/Tuba), Werner Durand  
(Saxophone), Chico Mello (Zimbal/Violine, Klarinette), Sylvia Ocougne (Gitarren),  
Dirk Lebahn (Kontrabass)

Hans-Peter Kuhn (Sound-Environment)

Arnold Dreyblatt (Leitung)

In Koproduktion mit den Wiener Festwochen

Mit Unterstützung der Senatsverwaltung für kulturelle Angelegenheiten

ARNOLD DREYBLATT:

Who's Who in Central & East Europe 1933 (UA). Eine *Hypertext Opera*

Komposition, Konzept und Regie: Arnold Dreyblatt

Dramaturgie und Inszenierung: Arnold Dreyblatt, Sabine Günther

Fred Pommerehn (Bühnenbild, Lichtdesign), Hans Peter Kuhn (Sound-Environment), Etta von Cramer (Image Composition, Bildprojektion), Heiko Idensen (Hypertext-Processing, Datenprojektion); 16-mm-Filmproduktion: Boris Naujoks (Produktion), Bernd Schadewald (Kamera); Christian Venghaus (Tontechnik), Carsten Meyer (Lichttechnik), Jürgen Walter (Regieassistent), Jörg Maske (Filmprojektion), *Proszenium* (Bühnenkonstruktion)

Originalfotomaterial: Horus Archiv, Budapest (mit freundlicher Genehmigung von Sandor Kardos)

Kopien: László Lugosi, Aljona Frankl

Originalfilmmaterial: Private Filmarchive, Budapest (mit freundlicher Genehmigung von Peter Forgacs)

Etta von Kramer (Bearbeitung des Foto/Filmmaterials)

Bildprojektionsprogrammierung mit dem SD-System, Stumpfl AV

Originaltonmaterial: Deutsches Rundfunkarchiv, Frankfurt/Main; Arnold Dreyblatt, Hans Peter Kuhn (weitere Tonaufnahmen), Hans Peter Kuhn (Bearbeitung)

Übersetzung/Textverarbeitung: Brigitte Reich

Sprecher der Einleitung:

des *Who's Who* Nina Julius, Agnes Háy, Karim Keskin, Alexander und Anna Krestovsky und Familie, Ludwig Mehlhorn, Theo Papadimitriou, Karsten Troyke

Wir danken:

Woody und Steina Vasulka, Edith Bauer, Merve Verlag, Sissel Tolaas, Paula Dutschmann, STEIM, Vera Rothamel, Solomea Genin, Johanna-Katerina Bätz, Ulrich Zieger, Theater Zinnober, Werkstatt Theater Wedding, Rolf Droese, *Kamm Köchy* (Friedel Kamm), Knut Bayer, Ivo Frank.

## EINLEITUNG

*There will be then a history of every one who ever is or was or will be living, mostly every history will be a long one, some will have a very little one, slowly it comes out of each one.*

Gertude Stein, 1925

*“Who's Who in Central & East Europe 1933” contains approximately 10,000 biographies of religious leaders, diplomats, civil servants, technicians, educators, military personnel, industrialists, journalists, painters, sculptors, authors etc. from Albania, Austria, Bulgaria, Czechoslovakia, Danzig, Estonia, Finland, Greece, Hungary, Latvia, Lithuania, Poland, Romania, Turkey and Yugoslavia.*

Aus der Einleitung

*Who's Who in Central & East Europe 1933* vereint Klang, Text und Bild zu einer zeitgemäßen Aufführung kollektiven und persönlichen Gedächtnisses; gestützt auf ein Buch, das über 10.000 Biographien von Personen, die zu jener Zeit als wichtig erachtet wurden, enthält. Tausende dieser biographischen Fragmente wurden ausgewählt und in einem Computer gespeichert und werden später in einer Live-„Navigation“ durch den ursprünglichen Text wieder aufgerufen, rekonstruiert und neu interpretiert. Diese „Führung“ deckt zeitliche und räumliche Themen auf - Namen, Daten, Vorfahren, Ortsnamen, Geschichten, Wanderungen usw. - die eine Struktur bilden, durch die sich das Stück entwickelt. Ein Ensemble von sechs Instrumentalisten, einem Sänger und drei Vokalisten führt eine Komposition unter Leitung des Komponisten auf. Bruchstücke persönlicher Geschichte, gesungen und gesprochen, wurden ihres tragischen oder komischen Inhalts wegen aus dem „Meer“ biographischen Materials ausgewählt. Private (Amateur-) Fotos und Filme und dokumentarische Klangmaterialien (Sprache und Musik), die die Gebiete und die Epoche des *Who's Who* repräsentieren, wurden Archiven und Privatsammlungen entnommen. Die rekonstruierten Bilder und die Computer-Textfragmente werden live projiziert; Licht und Schatten beziehen die Performer in die Projektionen ein. Das aus dokumentarischen Aufnahmen bestehende Klangenvironment wird aus Punktschallquellen abgestrahlt, die um das Publikum herum angeordnet sind; im Gegensatz dazu kommen Musik, Text und Bilder vom Proszenium.

## MUSIK

In meiner Musik werden die Klänge akustischer und elektrischer Instrumente während der Aufführung verstärkt und abgemischt. Die Instrumente produzieren entweder eine ständig klingende komplexe Obertonreihe, oder sie benutzen eine Tonleiter, die die Oktave in 20 Töne mit ungleichen Intervallen teilt bei nicht-temperierter Stimmung und deren Töne aus den rücktransponierten ersten elf Obertönen und ihren Vielfachen gebildet sind. Während des letzten Jahres habe ich in Berlin speziell für dieses Konzertprojekt ein neues Ensemble gegründet; dafür ist eine neue Instrumentalgruppierung entwickelt worden, die Musiker und Instrumente aus meinen früheren Ensembles mit „frischem Blut“ kombiniert. Dirk Lebahn, der in der letzten Berliner Gruppe an einem der präparierten *excited strings*-Kontrabässe zu hören war, spielt hier auf einem einzelnen Instrument, das die Fähigkeiten der beiden komplementären früheren Instrumente in sich vereint. Jan Schade, der ebenfalls in meinem letzten Berliner Ensemble spielte, und zwar auf dem *Miniature Prepared Princess Piano*, dem „Präparierten Miniatur-PrinzessInnenklavier“, ist hier an Cello und Tuba zu finden. Werner Durand hat sehr intensiv daran gearbeitet, in der für meine Musik notwendigen Intonation auf dem Sopran- und Tenorsaxophon zu spielen. Der Einschluss von Tuba und Saxophon bereichert

die Instrumentation, die seit meinem letzten New Yorker *Orchestra* (in dem Blechblasinstrumente vertreten waren und das 1983, als ich nach Europa ging, auseinanderfiel) ausschließlich an Saiteninstrumenten orientiert war, um eine spezielle neue Farbe. In den letzten Jahren habe ich mit verschiedenen magnetischen Saitenanregern, die in den Vereinigten Staaten für elektrische Gitarren entwickelt wurden, gearbeitet. Ich war in der glücklichen Lage, mir ein Instrument zu verschaffen, in das eine solche Einheit integriert ist; damit können die Saiten über unbegrenzte Zeit in Schwingung gehalten werden. Für die spezielle mikrotonale Stimmung meiner Musik wurde von *Sound and Drumland* in Berlin eigens ein Griffbrett für dieses Instrument angefertigt. Sylvia Ocougne und ich haben die Spieltechniken für dieses neue und ungewöhnliche Instrument und seine Einbettung in den Ensembleklang entwickelt. Sylvia spielt außerdem auf einem der „baskischen Saitentrommel“ nachempfundenen Instrument, das ich für dieses Projekt gebaut habe. Das frühere *miniature pianoforte*, ein charakteristischer Bestandteil meiner Ensembles seit 1978, erscheint hier wieder in einer neuen Inkarnation als eine Art Pseudo-Czimbál. Diese Verwandlung wurde von Dirk Lebahn vollzogen; auf dem Instrument zu hören ist Chico Mello, der auch eine verstärkte einsaitige Geige sowie Klarinette spielt. Pierre Berthet, mit dem ich während meiner Zeit in Belgien 1988 bis 1989 an einem Performanceprojekt zusammengearbeitet habe, nimmt als Perkussionist auf selbstgebaute Instrumenten teil, außerdem mit einer Klanginstallation, in der er selbst spielt.

Meine Kompositionen haben sich immer während einer Workshop-Periode mit den Musikern entwickelt, in der neue Kompositionen von mir vorgeschlagen und dann über eine gewisse Zeitspanne bearbeitet und „ausgefüllt“ wurden. Die „Musiker“ haben verschieden Hintergründe und Fähigkeiten: Komponisten mit ihren eigenen Stücken, konzertierende („giging“) Musiker und ein bildender Künstler.

Die musikalische Komposition folgt den Grundlinien des Stückes. Fünf „Makro“-Teile sind umrahmt von sechs *Breaks* einschließlich der einleitenden Ouvertüre und dem kulminierenden Finale. Für diese *Breaks* habe ich Ensemblestücke komponiert, welche die Film- und Datenprojektionen mit nur wenig gesprochenem und gesungenem Text begleiten. Hier liegt das Hauptgewicht auf der vollen „Band“-Textur und -Dynamik. Anders die „Makro“-Sektionen: Hier geht es um gesprochene und gelegentlich um gesungene Texte, die die Bilder, Bewegungen und Untertitel begleiten. Sie sind weiter unterteilt in Segmente, jedes zwischen zwei und zehn Minuten lang, in denen thematische Pfade durch die biographischen Fragmente führen.

Die Klangelemente für die narrativen Segmente lassen sich wie folgt aufzählen :

1. verstärkter gesprochener Text
2. gesungener Text
3. Instrumentalsatz
4. Klangenvironment.

Die Klanggestaltung für jedes Segment kombiniert diese Elemente in wechselnden Größenverhältnissen. Rhythmische und Zeitstrukturen folgen nicht dem Textrhythmus und -inhalt, die Instrumentalsätze fungieren dabei eher als Klangteppich.

## BILDER

Private Bilder aus dem zeitlichen und geographischen Rahmen des *Who's Who* wurden aus Archiven und Privatsammlungen ausgewählt. Die Bilder wurden von dem Originalmaterial, dessen Hauptteil sich in zwei Sammlungen in Budapest befindet, kopiert. Das *Horus-Archiv* wurde von dem ungarischen Kino-Veteranen Kardos Sandor gegründet; es enthält über 200.000

anonyme Amateurschnappschüsse aus Osteuropa, die bis in die Frühzeit der Fotografie zurückreichen. Das *Private Filmarchiv* wurde von dem visuellen- und Performancekünstler Peter Forgacs eingerichtet. Die Sammlung enthält über 170 Stunden Amateurfilme aus Vor- und Nachkriegszeit.

Diese Bilder schaffen eine Atmosphäre zufälliger Ereignisse, persönlicher Momente: eine Mikro-Geschichte von *Non-Protagonisten*, die weitgehend allen künstlerischen und dokumentarischen Absichten entsagt. Sie scheinen Fragen nach der fotografischen Repräsentation von Realität zu stellen, die offenbar unsere Zweifel an der biographischen Erzählhaltung in der ersten und dritten Person und an der Aufzeichnung von persönlicher und kollektiver Geschichte generell widerspiegeln.

Nach einer ausgedehnten Periode des Kopierens und Wiederausstellen der Bilder hat Etta von Cramer eine visuelle Komposition für ein Computerprojektionssystem, das dem Stand der Technik entspricht, programmiert. Vier Dia-Projektoren werden von einem Programm, in dem alle Sequenzen abgespeichert sind, gesteuert. Die Projektion der Bewegungsanimation und des Lichtes schaffen das *setting*, die „Szene“ für die Live-Performer auf der Bühne, für die Reise durch den Text.

Arnold Dreyblatt  
Deutsche Übertragung: Red.

---

GESPRÄCH ZWISCHEN ARNOLD DREYBLATT UND SABINE GÜNTHER

Sabine Günther: In welchem Zusammenhang steht für dich das *Who's Who*-Projekt mit deiner früheren Arbeit?

Arnold Dreyblatt: Ich habe mich eigentlich nie als Komponist verstanden; ich sehe mich eher als Künstler, der Musik macht. Da ich mich auch mit anderen Kunstformen, mit Film, Video, Literatur usw. beschäftigt habe, ist Musik immer nur ein Teil meiner künstlerischen Arbeit gewesen. Was meine Erfahrungen mit Performance-Kunst betrifft, so sind diese an meine Musik gebunden, die in meinen Augen eine Performance-Kunst ist - also für Live-Aufführungen bestimmt.

S.G.: Hast du früher schon Text und Musik miteinander verbunden?

A.D.: Ich habe mich - aber das ist lange her - einmal für experimentelle Poesie interessiert. Für meine musikalische Arbeit haben Texte bisher aber eigentlich keine Rolle gespielt. Dass ich gleichzeitig mit Text, Musik und Bildern arbeite, ist also neu für mich.

S.G.: Wo hast du den *Who's Who in Central & East Europe 1933* gefunden?

A.D.: Ich habe das Buch 1985 in einem Antiquariat - *Beyoglu Kitapcilik Ltd.* - in der Nähe des Galanta-Turmes in Istanbul erstanden. Auf dem Deckblatt stand: *Dr. S. Schmidt, Istanbul, Türkei*. Das Buch ist 1934 in Zürich erschienen und danach nicht mehr aufgelegt worden.

S.G.: Hat dich dieses Buch als Spiegel deiner eigenen Biographie interessiert?

A.D.: Natürlich hängt dieses Buch mit der Geschichte meiner Familie zusammen, wenn auch nur intentional. Meine Familie ist jüdisch und kommt aus verschiedenen Teilen Osteuropas - aus Teilen Russlands, Polens, aus Litauen, Österreich-Ungarn und aus Wien. Mein Urgroßvater ist in Berlin gestorben. Was der *Who's Who* erzählen soll, ist nicht die Geschichte meiner Familie, sondern die Geschichte einer Region in Europa, die mich aufgrund meiner Herkunft besonders interessiert. Zum einen hat die Beschäftigung mit dem Buch also einen geschichtlichen Aspekt, zum anderen hat mich aber die Art interessiert, wie darin Biographien erzählt werden. Tatsächlich ist der *Who's Who* ja nur ein Adressbuch, gedacht für Leute aus Wirtschaft und Politik als Orientierungshilfe bei Reisen in fremde Länder. Er ist ein allgemeines Informationsbuch mit einer geradlinigen Fakten-Struktur; unter dieser Struktur aber liegt eine andere Schicht von Informationen: sehr persönliche, intime Details, Spuren von Wünschen, Ängsten, Kummer, Lebenskonzepte, Philosophien. Dieses persönliche Material, das auch bestimmte geschichtliche, sozio-ökonomische Informationen mitliefert, ist irgendwie durch den Fakten-Filter gerutscht - und das hat mein Interesse an dem Buch und bei der Auswahl der Biographien bestimmt.

S.G.: Der *Who's Who*, dieses Un-Buch, ist zum einen so etwas wie ein Raster zur familiären Mythenbildung: die zivilisatorische Geschichte Osteuropas lässt sich wie ein Puzzle aus Tausenden von Geschichten zusammensetzen und erlaubt dir, dich in irgendeiner Form in diesen Kontext zu stellen. Auf der anderen Seite deine Musik, die minima-

listisch und absolut einem im New York der siebziger und achtziger Jahre entwickelten Musik/Performance-Verständnis verpflichtet ist. Das muss eine große Spannung zwischen Text und Musik erzeugen, oder nicht?

A.D.: Ja, meine Musik ist keine Begleit-Musik; sie ist geschlossen strukturiert und steht für sich allein. Also, sie ist nicht dafür geeignet, beispielsweise eine kulturelle Periode zu illustrieren. Ich sehe meine Musik vielmehr als eine Energie-Quelle, die dem Text eine bestimmte Bewegung geben kann, aber nicht im Sinne einer Illustration. Den Text atmosphärisch zu begleiten, übernehmen im Stück eher die O-Ton-Collagen Hans Peter Kuhns.

S.G.: Ich frage mich, ob unter dem Gesichtspunkt „Struktur“ eine mehr zufällige Auswahl von Texten aus dem *Who's Who* deiner Musik mehr entsprochen hätte.

A.D.: Ja, ich weiß, aber ich konnte das einfach nicht so machen. Ich habe, als ich mit der Arbeit an dem Stück begann, von Anfang an einen Sinn in den Biographien gesehen, den ich dann auch aus ihnen herausholen wollte. Ich wusste, wonach ich suchte; deshalb konnte ich nur so und nicht anders mit dem Text umgehen.

S.G.: Wie hast du eigentlich mit der Auswahl der 771 Biographien aus dem *Who's Who*, der ja insgesamt 10.000 Biographien enthält, begonnen?

A.D.: Anfang des Jahres 1990 begann ich gemeinsam mit Heiko Idensen einen Plan zu machen, wie dieser Berg von Informationen zu sichten und zu ordnen sei. Nachdem ich zuerst das ganze Buch gelesen hatte, suchte ich 771 Biographien heraus - entweder vollständige Biographien oder Teile von ihnen -, die mir persönlich wichtig schienen, die meinem Interesse entgegenkamen, welches darin bestand, versteckte Inhalte zu enthüllen und die Beziehungen zwischen räumlicher, zeitlicher und persönlicher Geschichte aufzuzeigen. Obwohl es um repräsentative Beispiele für die aufgestellten Kategorien ging, blieb mein suchender Blick immer wieder an tragikomischen Abweichungen hängen: Fehler, eindrucksvolle persönliche *statements*, unglaubliche Geschichten, von der Geschichte vergessene Randfiguren mit starker Ausstrahlung. Diese biographischen Texte wurden dann in eine Computer-Datenbank eingegeben, wobei die Informationen jeder einzelnen Biographie in drei Datenfelder aufgeteilt wurden:

a) Name, Adresse, Telephonnummer (falls vorhanden), Beruf

b) Sohn bzw. Tochter von..., verheiratet mit..., Ausbildung, Publikationen, Mitglied von..., Angehöriger von..., Sammler von..., Orden, militärischer Rang

c) Erzählung

Die ersten beiden Felder umfassen Kategorien, die in den Originalbiographien vorkamen, das dritte Feld enthält gekürzte erzählende Texte. Heiko Idensen hat dann das gesamte Material von der Datenbank in ein *Hypertext-Programm*<sup>lxxvii</sup> transportiert.

---

<sup>lxxvii</sup> *Hypertext-Programme* ermöglichen vielfach verzweigte Verweisstrukturen von Text/Bild und anderen Medien (Video, CD-ROM, Musik usw.), die interaktiv vom Benutzer verknüpft werden können. Sie sind inzwischen für fast alle Computer verfügbar. Zu dieser neuen Kulturtechnik vgl.

Mit Hilfe der Graphikdarstellung dieses Programmtyps konnte eine den besonderen Bedürfnissen unserer Arbeit angepasste Architektur entwickelt werden. Nach wiederholtem Lesen des Originalmaterials wurde ein System von Kategorien aufgestellt (vgl. gegenüberliegende Seite).

S.G.: Hattest du die Kategorien, denen später die Biographien zugeordnet worden sind, schon vor dem Lesen im Kopf?

A.D.: Ich hatte ein allgemeines Konzept, sehr allgemeine Kategorien, nach denen ich mich beim Lesen orientiert habe, um den Berg von Material bewältigen zu können und um eine Übersicht hineinzubringen.

S.G.: Kannst du noch einmal rekonstruieren, wie die Sichtung und Ordnung des Materials vor sich ging?

A.D.: Heiko Idensen programmierte eine Struktur, mit deren Hilfe Teile von Biographien, *chunks* genannt, unter der jeweiligen Kategorie gespeichert werden konnten. Die Biographien waren miteinander durch diese Kategorien für die Textteile verbunden und unter Schlagwörtern, *key words*, zu finden. All dies waren Pfade, die durch einen sonst unlesbaren Text zu schlagen waren.

Unsere Arbeit war es dann, die *chunks* für jede der 771 Biographien, die ich ausgewählt hatte, herauszufinden. Außerdem wurde die Datenbank dann auch nach *key words*, Jahren, Städten usw. „durchforstet“. Das Resultat waren wiederum Hunderte von Seiten, auf denen das ursprüngliche Textmaterial neu geordnet erschien, zu einem *cut-up*-Archiv der kollektiven Erinnerung umgebaut. Bei der Vorbereitung der Struktur, des „digitalen Librettos“ der Performance haben wir versucht, eine Fahrt durch das Buch zu machen, indem wir auf die thematischen, kategorialen Zuordnungen, durch die die 771 *Sterne* miteinander verbunden waren, zurückgriffen und diese benutzten.

S.G.: Unsere Arbeit war ein ständiges Filtern und Neuordnen des Materials.

A.D.: Wir realisierten im Laufe unserer Arbeit am Text, dass kein objektiver, umfassender Querschnitt möglich sein wird, dass schließlich nur Textteile überleben werden. Der Computer kam uns als ein Sekretär, als ein sehr schnelles Filter und Ordner des Materials zu Hilfe.

S.G.: Wir haben, nachdem wir alle Biographien den Kategorien zugeordnet hatten, damit begonnen, die Text-Fassung für die Performance herzustellen; und zwar ausgehend von einzelnen Biographien, deren Inhalt uns als Ausgangspunkt für Verbindungslinien zu anderen Personen, Orten, Ereignissen dienen sollte. Diese Methode hat dann aber nicht so richtig funktioniert. Wir sind deshalb wieder davon abgekommen, weil sich auf diese Weise die Daten zu schnell zerstreut haben; wir kamen vom Hundertsten ins Tausendste... Aber unsere Absicht war ja, im Gegenteil, etwas Repräsentatives zusammenzustellen: Zeitbild und Originalcharaktere.

---

Idensen/Krohn, *Connect it!*, in: *Ars Electronica. Im Netz der Systeme*, Berlin (Merve) 1990, S. 123-140; und Idensen/Krohn, *Vom Hypertext in der Kunst zur Kunst des Hypertextes*, in: Gloor/Streitz, *Hypertext und Hypermedia*, Berlin und Heidelberg 1990, S. 296-300

A.D.: Das ist wahr, wir wollten doch auf etwas Repräsentatives hinaus. Aber schließlich ist mir auch bewusst, dass die Textfassung, die wir gemacht haben, nur eine von sehr vielen möglichen Fassungen ist. Meine Beziehung zum Text entspricht der typisch jüdischen Beziehung zum Text als *Talmud* - ein endloses Kommentieren ein und desselben Textes. (Die ersten fünf Bücher Moses sind der *given text*, der „Ur-Text“, von dem jede Interpretation ausgeht). In diesem Sinne ist auch der *Who's Who* ein „Ur-Text“, ein geschlossener Text, dem nichts mehr hinzuzufügen ist. Wir haben mit Hilfe des Computers eine Variante erstellt und in eine Richtung gedacht; aber es gibt unendlich viele Interpretations- und Realisationsmöglichkeiten dieses einen „Ur-Textes“.

S.G.: Der Ort der Uraufführung der Performance ist ungewöhnlich: das Kino Babylon in Ostberlin; es hat noch den Charme der fünfziger, sechziger Jahre, also eine authentische Muffigkeit, die heutzutage rar geworden ist. Aber warum hast du so gezielt dieses Kino für die Aufführung ausgesucht?

A.D.: Es schien mir wichtig, einen Ort zu finden, der in Beziehung zum Inhalt des *Who's Who* steht; dieses Kino ist ein solcher Ort: es ist Ende der Zwanziger Jahre erbaut worden und liegt im ehemaligen Scheunenviertel, einem Gebiet, das bis in die dreißiger Jahre hinein eine Insel der Ostjuden war. Möglicherweise ließen sich noch andere Gründe für meine Wahl nennen, aber ich füge nichts mehr hinzu.

Interview und deutsche Übertragung: Sabine Günther



Abb.: Horus-Archiv, Budapest



Abb.: Personal Film Archives, Budapest

Photographien und Text bearbeitet von Etta von Cramer

## LISTE DER KATEGORIEN

Allgemein

Untertitel  
Erzählung  
Multi-Talent  
Weltanschauungen  
Religionszugehörigkeit  
Auswärts  
Emigrant  
Immigrant  
Sprache  
Reise  
Frauen

Politik

Faschismus  
Kommunismus  
Pazifismus  
Feminismus  
Nationalismus  
Terrorismus  
Sozialismus  
Internationalismus  
Konservatismus  
Zionismus  
Konterrevolution

Krieg, Revolution

Russische Revolution  
Erster Weltkrieg  
Balkankriege  
Baltische Revolution  
Türkischer  
Polnisch-Russischer Krieg  
Krieg allgemein

Vergessene Provinzen

Bukowina  
Bessarabien  
Transsylvanien  
Burgenland  
Ruthenien  
Slowakei

Bosnien  
Morawien  
Galizien  
Danzig  
Ostpreußen  
Thrakien  
Walachei  
Verschiedene vergessene  
Provinzen

Minderheiten

Juden  
Zigeuner  
Griechen in der Türkei  
Türken auf dem Balkan  
Ungarn in der Slowakei  
Ungarn in Rumänien  
Moslems auf dem Balkan  
Deutsche im Baltikum  
Sudetendeutsche  
Andere Volksdeutsche

Kunst

Malerei  
Bildhauerei  
Literatur  
Musik  
Theater  
Design  
Tanz  
Film  
Übersetzung

Verwaltung

Politik  
Königshäuser  
Polizei  
Militär  
Justiz  
Diplomatie  
Kirche  
Verwaltung

Transportwesen

Technisches

Ingenieurwesen  
Industrie  
Erfindungen  
Architektur  
Geschäft  
Philantropie  
Finanzen  
Landwirtschaft

Akademisches

Professor  
Bücherei  
Wissenschaft  
Medizin  
Philosophie  
Journalismus  
Völkerkunde  
Geschichte

Ursprüngliche Kategorien

Name  
Adresse & Telefonnummer  
Geburtstag  
Geburtsort  
Sohn o. Tochter von  
Verheiratet mit  
Ausbildung  
Veröffentlichungen  
Mitglied von  
Angehöriger von  
Auszeichnungen  
Militärischer Rang

Suchen im Datenmaterial nach:

Jahre 1900-1933  
Hauptstädte  
Ausgewählte Gebiete

## ZUR AKUSTISCHEN RAUMERFAHRUNG

Geschwindigkeiten, wie sie eigentlich nur im Film - per Schnitt - möglich sind. Performance, die nicht nur auf der Bühne, also vor Publikum - genauer gesagt, in dessen Gesichtskreis - stattfindet. Raumerfahrung akustisch. Nicht nur *Who is Who?*, sondern auch: *Who is Where?*.

Bei meinen Mehrkanalkompositionen beziehe ich den Raum als entscheidenden Faktor mit ein. Mehrere Lautsprecher, meist acht oder mehr, stehen um das Publikum verteilt; oftmals in einem geschlossenen Kreis, manchmal auch unregelmäßig aufgestellt. Das Klangmaterial beschränkt sich nahezu ausschließlich auf natürliche Geräusche, menschliche Stimmen und u.U. Töne von

Musikinstrumenten. Die Klänge werden entweder zentral auf einem Mehrkanaltonbandgerät oder einem Sampler gespeichert und von dort auf die Lautsprecher verteilt, oder die Lautsprecher werden von einzelnen Tonbandgeräten angesteuert. Im ersten Fall ist es möglich, synchronisierte Abläufe und präzise Bewegungen der Klänge zwischen den Lautsprechern vorzuplanen; beim zweiten Verfahren entstehen die Relationen der Töne zueinander nach dem Zufallsprinzip.

Räumliche Verteilung der Lautsprecher und die Zuordnung der Klänge zu diesen Orten, die Geschwindigkeit des Ortswechsels und die daraus resultierende Rhythmik, die durch die verschiedenen Abstände zu den Schallquellen entstehende Dynamik, verbunden mit den komplexen akustischen Eigenschaften des Klangmaterials ergeben eine Komposition, die den Konzertraum mit einschließt. Für jeden Ort innerhalb des Raumes, also für jeden Zuhörer, ist dabei der Eindruck verschieden.

Für *Who's Who in Central & East Europe 1933* wurde ein achtkanaliger Aufbau mit Lautsprechern im Kreis um das Publikum herum und zentraler 8-Kanaltonbandmaschine gewählt. Die Töne sind größtenteils historisch. Rundfunkaufnahmen aus den 30er Jahren aus Jugoslawien und der Tschechoslowakei, Wachszyklinderaufnahmen ungarischer Volksmusik, Texte aus dem *Who's Who* bilden das Ausgangsmaterial, einige wurden zu Klangfetzen zerkleinert und neu im Raum verteilt. Strukturiert und rhythmisiert tauchen sie wieder auf.

Hans Peter Kuhn

WO NUN? WANN NUN? WER NUN?

**Geschichte** sei immer aus der Sicht der Sesshaften geschrieben, heißt es. Die Generationslisten des Alten Testaments (Noahs Söhne... Kush zeugte Nimrod... Mizrajim zeugte die Luditer, die Anamiter... Kanaan zeugte Sidon... ihre Wohnsitze erstreckten sich von... bis...) sind hierarchische Stammbäume, die ein lineares Geschichtsbild mit sich fortpflanzenden Machtstrukturen konstituieren.

Persönliche **Geschichten** sind Versuche, sich dieser offiziellen Geschichtsschreibung zu entziehen: **Biographie** als vielfach verschlungene, verzweigte, mit anderen überkreuzte und gebrochene **Lebenslinie**. Aufbrechen, sich davonmachen, den Horizont überschreiten, abreisen...

Das Ideal einer **kollektiven Geschichtsschreibung** ist die Verkettung solcher Fluchtlinien in einem Netzwerk von Querbezügen: gelebte Ereignisse, Leidenschaften, private Vorlieben, historische Bestimmungen, Gedankengebäude...

Wie kann aus einer Sammlung von einzelnen Lebensläufen, die alphabetisch nach Eigennamen sortiert sind, der Entwurf für ein **Netzwerk** gewonnen werden, in dem alles mit allem verbunden sein kann? Orte, Jahreszahlen, Religionen, Namenslisten, Berufe... Kann an jeder Stelle von einer Vielheit in eine andere verzweigt werden? Die Vorstellung, dass alle Namen - und damit die kollektive Geschichte aller Menschen - in einem Buch aufgezeichnet werden können, findet sich als literarischer Entwurf in der **Enzyklopädie der Toten**<sup>78</sup>: Im Labyrinth der Bibliothek womöglich unendlich ineinander verschachtelter Gänge findet sich garantiert

---

<sup>78</sup> Danilo Kis, *Enzyklopädie der Toten*, Frankfurt/Main 1988

auch das Exemplar, das die Menge der Einzelheiten komplett enthält, aus denen sich dein Leben zusammensetzt. Blätterst du das Buch auf, läuft alles vor deinen Augen ab: Jeder Gedanke, jeder Blick, jeder Atemzug ist aufgezeichnet. Geschichte ist die Gesamtheit flüchtiger Ereignisse.

**18 Milliarden Namen:** In einem Granitmassiv des Felsengebirges östlich von Salt Lake City befindet sich eines der seltsamsten Archive. Hinein führen vier durch den Felsen gebohrte Tunnel, die miteinander durch ein Labyrinth von Korridoren verbunden sind. Hier werden die Namen von 18 Milliarden Menschen, lebenden und toten, aufbewahrt, sorgfältig auf 1.250.000 Mikrofilmen registriert, gewonnen durch sorgfältiges Abschreiben aller erreichbaren Register auf aller Welt. Die Mormonen können mit Hilfe dieses phantastischen Archivs in die Vergangenheit zurückkehren und wollen die Taufe aller Menschen vornehmen.

Als universelles Wörterbuch versammelte die **Enzyklopädie** am Vorabend der französischen Revolution Wissensbausteine der schönen und mechanischen Künste. Das Problem der Einteilung und Zuordnung dieser Wissensgebiete wird durch die Darstellung eines **Wissensbaumes** gelöst. Im Gegensatz zum linearen Lesen arbeitet man sich durch die Enzyklopädie mittels ihrer **Verweise**, die den Zusammenhalt der enzyklopädischen Ordnung organisieren. Durch das Verfahren der **Koppelung**, der Herstellung von Bezügen und Analogien vollzieht der Leser ein Wechselspiel von Bestätigung und Widerlegung. *Dieser Charakter zielt auf eine Änderung der herkömmlichen Denkweise ab.*

**Erinnerungsarchitektur:** Schon in der antiken Rhetorik finden wir Verfahrensweisen und Methoden, die durchaus mit unseren Schwierigkeiten der Vernetzung und Verwirrung vielfältiger Datenbestände zu tun haben: der antike Redner/Philosoph geht durch die Architektur des alten Rom, sieht die Plätze, Orte, Standbilder, an denen Bilder und Geschichten gespeichert sind -und in dieser Bewegung durch kulturelle Erinnerungsplätze memoriert er Gedanken und Worte. Mit Hilfe dieser Mnemotechnik, bei der Orte Assoziationen im Gedächtnis hervorrufen, gelangt die Rede durch **gezieltes Umhergehen** wieder auf die Lippen des Poeten.

*Ein Rausch kommt über den, der lange ohne Ziel durch Straßen marschierte. Das Gehen gewinnt mit jedem Schritte wachsende Gewalt (...) jener (...) Rausch (...) saugt seine Nahrung nicht nur aus dem, was ihm da sinnlich vor Augen kommt, sondern wird oft des bloßen Wissens, ja toter Daten, wie eines Erfahrenen und Gelebten sich bemächtigen.<sup>79</sup>*

Die Geschichten kollektiver Erinnerungen können nicht mehr eindimensional und linear erzählt werden. Was (er-)zählt, sind die Ensembles/Plateaus von Momentaufnahmen. Zwischenräume, Markierungen, Straßenkreuzungen, an denen sich etwas ereignet. Eine Projektion der Daten bei der Aufführung ist als ein **Erinnerungstheater** zu sehen, bei dem idealerweise jeder Zuschauer seine eigenen Erinnerungs-, Projektions- und Kombinationsprozesse in Gang setzt...

Heiko Idensen

<sup>79</sup> Walter Benjamin, aus dem *Passagen-Werk*

### NOTIZ ZUM AUFFÜHRUNGORT

Das Kino Babylon in Berlin Mitte wurde 1928 von Hans Poelzig erbaut. Auf der Schwelle vom Stumm- zum Tonfilmzeitalter war es als ein Kino-Variété konzipiert, mit großer Bühne, einer Orgel und einem Orchestergraben. Zu den Filmen wurde live Musik gespielt, es gab Kleinkunst- und Variétéprogramme. Nach dem Krieg zog die sowjetische Handelsfirma *Sov-Export* als neuer Besitzer ins Babylon ein, renovierte das Haus und nahm den Filmbetrieb wieder auf. Als Ende der fünfziger Jahre das Kino an die Regierung der DDR verkauft wurde, blieben die Traditionen des Hauses auf der Strecke: der Rang und die Logen wurden geschlossen, trotz einiger Umbauten und Renovierungen war der zunehmende Verfall des Hauses offensichtlich. Erst in den siebziger Jahren kam das Babylon wieder zu Ansehen als Wiederaufführungs- und Studiokino. Zu Beginn des Jahres 1990 drohte dem Kino der endgültige bauliche Zusammenbruch und damit die Stilllegung. Mitarbeiter und Freunde des Kinos gründeten deshalb den Verein *Berliner Filmkunsthaus Babylon e.V.* mit dem Ziel, das Kino zu retten, seinen ursprünglichen Charakter wiederherzustellen und das Publikum mit einem breiten Repertoire erneut ins Babylon zu holen.

To the Editor of  
"Who's Who in Central and East-Europe"  
c/o The Central European Times Publ. Co., Ltd.  
57, Dufourstraße  
ZÜRICH 8  
Switzerland

In your "WHO'S WHO IN CENTRAL AND EAST-EUROPE 1933/34" I have not found the biographies of the following prominent individuals\*:

1. Name: .....  
Address: .....  
Prominent as: .....
2. Name: .....  
Address: .....  
Prominent as: .....
3. Name: .....  
Address: .....  
Prominent as: .....

Kindly send to the above addresses your questionnaire  
<sup>giving</sup>  
~~without giving~~ my name as reference.

Yours very truly

Name: .....

Exact Address: .....

---

\* Please, write on typewriter or in clear block letters.

---

# Biographien

**Ingrid Ade-Jesemann** stammt aus einer Stuttgarter Musikerfamilie. Sie erhielt ihre musikalische Ausbildung an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg im Breisgau. Neben ihrer Liebe zu Mozart spezialisierte sie sich mehr und mehr auf zeitgenössische Musik, eine Entwicklung, die maßgeblich durch Clytus Gottwald und durch die langjährige Mitgliedschaft in seiner Stuttgarter Schola Cantorum beeinflusst wurde. Die Mitwirkung bei zahlreichen Uraufführungen im In- und Ausland machten sie bekannt, darunter Werke von Castiglioni, Eötvös, Rihm, Trojahn, Kagel und nicht zuletzt Luigi Nono. Sie wirkte bei den Uraufführungen von *Diario polacco* no. 2 und von *Prometeo* unter Claudio Abbado bei der Biennale di Venezia mit. Ingrid Ade-Jesemann trat als Solistin u.a. bei den Donaueschinger Musiktagen, am Teatro alla Scala, beim Festival d'Automne, beim Settembre Musica in Turin, an der Alten Oper in Frankfurt/Main, in Graz, Berlin, Lissabon, Zürich und Wien auf.

**Daniel Alejandro Almada**, 1964 in Oxford (England) geboren, studierte Musik und Komposition an der Catholic University of Argentina. Klavier-, Harmonie- und Kompositionsstudien bei Daniel Montez und Fernando Avre. Studium elektronischer Instrumente an der Universität von Buenos Aires. Kompositionen für akustische und elektronische Instrumente. 1988 erhielt er den 1. Bienal de arte Joven, Buenos Aires, für ein Tanzstück. Daniel Almada lebt in Argentinien; zur Zeit ist er Mitglied der Fachklasse für elektronische Musik an der Musik-Akademie Basel.

**Carlos Roqué Alsina** wurde 1941 in Buenos Aires geboren und musikalisch ausgebildet. Schon im Alter von sechs Jahren begann seine Karriere als Pianist. Von 1959-64 war er Mitglied der Agrupación Nueva Musica. Von 1966-68 gehörte er dem Center of Creative and Performing Arts (Buffalo, N.Y.) an. Bis 1972 lebte er dann wieder in Berlin. 1969 begann seine Zusammenarbeit mit Jean-Pierre Drouet, Vinko Globokar und Michel Portal in der Gruppe New Phonic Art, die sich speziell der Improvisation verschrieb. Seit 1973 lebt er als Komponist und Pianist in Paris und hat gegenwärtig eine Professur am Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon inne. Von 1964 bis 1966 war Alsina Gast des Berliner Künstlerprogrammes der Ford-Foundation.

**Christoph Anders**. Mitglied im Sogenannten Linksradiakalen Blasorchester; Gründer der Free-Jazz-Punk-Gruppe Toto Lotto; Theatermusik u.a. mit K. Kneidl; Mitbegründer von Cassiber. Performances und Aktionen mit Ursula Balsler; Gründer der Gruppe Hate of War mit Fred Frith, R. Lussier, P. Hollinger und A. Wake.

**Armand Angster**, der Klarinette und Kammermusik am Conservatoire National de Strasbourg unterrichtet, widmet sich neben der Beschäftigung mit Neuer Musik auch dem Jazz und der Improvisation im Sinne von Piccolo Canto. Er ist Gründungsmitglied des Ensembles Accroche Note. Zu den von ihm uraufgeführten Werken zählen Kompositionen von Aperghis, Berio, Dusapin, Donatoni, Monnet, Ferneyhough, Reverdy, Mache und Manoury.

Das **ars-nova-ensemble Berlin** wurde 1987 von Peter Schwarz gegründet. Das Ensemble hat es sich zur Aufgabe gemacht, anspruchsvolle Chormusik unseres Jahrhunderts aufzuführen. 1989 wurde das Ensemble zu Konzerten nach Schreyahn und Hamburg eingeladen. In letzter Zeit wurden hauptsächlich Uraufführungen von Werken des rumänischen Komponisten Anatol Vieru und der Mitglieder der Gruppe Neue Musik Berlin Karl Heinz Wahren und Gerald Humel zu Gehör gebracht.

**Beate Ann** wurde 1966 in Erlangen (BRD) geboren. Musikstudium (Querflöte) in Hannover und Basel bei L. Hellgardt und Gerhard Hildenbrand. Seit Herbst '89 ist sie ständige Aushilfe im Radio-Sinfonieorchester Basel. Beate Ann ist Mitglied der Fachklasse für elektronische Musik an der Musik-Akademie in Basel.

**Monika Bair-Ivenz** erhielt ihre musikalische Ausbildung an der Musikhochschule Stuttgart. Sie begann ihre Konzerttätigkeit (Messen und Oratorien) zunächst im süddeutschen Raum. Im Laufe der Jahre erweiterte sie ihr Repertoire auf zeitgenössische Musik und war beteiligt an Uraufführungen von Werken u.a. von Reich, Febel, Trojahn, Bose, Rihm sowie vor allem von Luigi Nono, mit dem sie seit 1982 bis zu seinem Tode zusammenarbeitete, beispielsweise bei den Uraufführungen von *Diario polacco* no. 2 (Venedig 1982) und *Prometeo* (Venedig 1984). Neben zahlreichen Auftritten bei allen wichtigen Festivals Neuer Musik ist Monika Bair-Ivenz auch für in- und ausländische Rundfunkanstalten tätig.

**Eberhard Blum** wurde 1940 in Stettin geboren. Studium der Flöte an der Musikhochschule in Berlin. Uraufführung zahlreicher Werke für Flöte in Europa und den USA. 1973-76 und 1978 Mitglied des Center for the Creative and Performing Arts in Buffalo (USA) Aufführungen von Sprechstücken Ausstellungen eigener visueller Arbeiten. Mitglied des Ensembles Morton Feldman and Soloists 1974 Berliner Kunstpreis-Stipendium. 1978 Stipendium für das P.S. 1-Projekt in New York 1984 Villa Serpentara-Stipendium der Akademie der Künste Berlin Unter den Uraufführungen der letzten Jahre Werke u.a. Werke von Feldman, Otte, Cage, Soegijo, Beyer, Fritsch, Mundry, Schenker, Schleiermacher, Vigeland. Seit 1988 Konzeption der Veranstaltungsserien Positionen der Moderne (Berlin 1988) (zum Andenken an Morton Feldman), Stationen der musikalischen Moderne (Berlin 1989), Dialog-Musik (Berlin 1989), Stefan Wolpe und die musikalische Moderne (Berlin 1990), Mit anderen Ohren (Berlin 1991)

**Thomas Bruns** wurde in 1964 in Greifswald geboren und erhielt schon frühzeitig Instrumentalunterricht. Er studierte Gitarre an der Hochschule für Musik "Hanns Eisler" in Berlin, zunächst bei Dieter Rumstig, danach bei Inge Wilczock. Sein besonderes Interesse gilt der zeitgenössischen Musik; er brachte viele Werke von Komponisten der jüngeren Generation zur Uraufführung und ist Initiator des Kammerensembles Neue Musik Berlin. Thomas Bruns gastierte als Solist und Kammermusiker in mehreren Ländern; 1990 war er Stipendiat der Akademie Schloss Solitude in Stuttgart.

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

**Niccolò Castiglioni**, geboren 1932 in Mailand, studierte Klavier und Komposition in Mailand und Salzburg bei u.a. Lidia Zambelli Kirpitscheff, Friedrich Gulda, Ettore Desderi und Boris Blacher. Er begann seine musikalische Karriere als Pianist; auch seine Kompositionen wurden mehrfach preisgekrönt. In den sechziger Jahren lebte er in den USA, wo er Professuren an verschiedenen Universitäten innehatte. Sein kompositorisches Schaffen ist von einer unter italienischen Komponisten seiner Generation unüblichen quasi-linguistischen Haltung der musikalischen Schreibweise gegenüber gekennzeichnet.

**Art Clay** wurde 1961 in den USA geboren. Studierte Flöte und Traversflöte bei John Solum. Kompositionsstudium bei Annea Lockwood und Richard Teitelbaum. Erteilung des Bakkalaureates der Künste vom Vassar College, New York, für das Musik-, Kompositions- und Germanistikstudium. Studium der Improvisation am creative music studio (cms) in Woodstock u.a. unter der Leitung von Anthony Braxton, Carla Bley, Karl Hans Berger und Garrett List. Art Clay lebt in New York. Zur Zeit ist er Mitglied der Fachklasse für elektronische Musik an der Musik-Akademie Basel.

**Etta von Cramer** geboren in Stadthagen, Niedersachsen; lebt in Berlin. Ausbildung an der Werkkunstschule, Hannover, der Hochschule für Bildende Kunst Berlin (freie Grafik und Malerei); Weiterbildungsstudium an der HdK Berlin (Kulturarbeit), arbeitet freischaffend und in Projekten als bildende Künstlerin mit Fotografie, Video und dem Schwerpunkt Ton - Dia

**Luigi Dallapiccola**, geboren 1904 in Pisino d'Istria, gilt als der Pionier der dodekaphonen Musik in Italien. Wie wenig diese Feststellung seiner Position in der Musikgeschichte gerecht wird, vermerkte Luigi Nono im Programmtext zu seiner Komposition *Con Luigi Dallapiccola* (nachzulesen im vorliegenden Programmheft). Er verstarb 1975 in Florenz. Luigi Dallapiccola war 1968 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

**Franco Donatoni** wurde 1927 in Verona geboren. Er studierte Komposition ab 1946 bei Ettore Desderi in Mailand, von 1948 - 1951 bei A. Zecchi, Lino Liviabella und anderen Lehrern in Bologna und unter Ildebrando Pizzetti an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom. Als starke Impulse auf sein Schaffen wirkten wiederholte Teilnahmen an den Darmstädter Ferienkursen in den Jahren 1954, 1958 und 1961. Von 1953 - 1978 übte er Lehrtätigkeiten an den Konservatorien in Bologna, Turin und Mailand aus und lehrte außerdem von 1971 - 1985 an der Universität Bologna. Er erhielt zahlreiche Auszeichnungen und Komponistenpreise. Franco Donatoni war 1972 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD.

Der seit 1979 in Berlin lebende Komponist und Musiker **Werner Durand** studierte Saxophon u.a. bei Ariel Kalma in Paris, wo er auch Mitglied von Urban Sax wurde. 1990 gründete er zusammen mit Eric Balke The Thirteenth Tribe, ein Ensemble, das auf selbstgebauten Instrumenten aus Plexiglas spielt. Außerdem arbeitete er mit Musikern wie Arnold Dreyblatt, Fast Forward, John Driscoll und Henning Christiansen zusammen. 1989 erhielt er ein Kompositionsstipendium des Berliner Senats für die Cité des Arts in Paris.

**Arnold Dreyblatt**, der gegenwärtig in Berlin lebt, wurde 1953 in New York City geboren. Er studierte neben Ethnomusikologie Komposition u.a. bei Pauline Oliveros, Joel Chadabe (1974), La Monte Young (1974-76) und Alvin Luder (1980-82), des weiteren Film- und Videokunst, so bei Woody und Steina Vasulka, Paul Sharits, Hollis Frampton (1974-76) und Literatur bei Irving Weiss (1970-74). Er ist Gründer (1979) und Leiter des The Orchestra of Excited Strings. Seit 1978 Konzerte in den U.S.A., in Deutschland, Österreich und der Schweiz, in den Niederlanden, Belgien und Ungarn. Er erhielt Stipendien für Arbeitsaufenthalte u.a. am STEIM, Apollhuis und am Künstlerhaus Bethanien. - Who's Who in Central & East Europe 1933 wird außer bei den INVENTIONEN '91 am 1.3.91 bei den Wiener Festwochen - Töne und Gegentöne -, am 21./22.3. in München und am 27./28.3. in Dresden aufgeführt werden.

Das **Ensemble Modem** hat als einziges professionelles deutsches Solisten Ensemble eine Lücke im Musikleben der Bundesrepublik geschlossen. Es zählt heute zu den gefragtesten Klangkörpern für die Interpretation von Werken des 20. Jahrhunderts. Zu seinen Aufgaben gehören exemplarische Aufführungen von Klassikern der Moderne ebenso wie Aufführungen aktueller Kompositionen unterschiedlicher Stilrichtungen. Es arbeitet eng mit bedeutenden Komponisten und erstrangigen Dirigenten zusammen und verfügt über ein breites Repertoire von Solo- bis zu Orchesterwerken. Eigene Abonnementsreihen an der Alten Oper in Frankfurt/Main, im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie und im Wiener Konzerthaus. Regelmäßige Mitwirkung bei den wichtigen internationalen Festivals; Herausgabe einer eigenen Schallplattenreihe (bei Harmonia Mundi); vielfältige Projekte in Verbindung mit anderen Kunstformen wie Theater, Tanz, Film, Kammeroper; Komponisten-Seminare und Workshops für Schüler.

1980 gegründet und zunächst von der Jungen Deutschen Philharmonie organisatorisch getragen. Seit 1985 fester Sitz in Frankfurt/Main. Seit 1987 eigenständige BGB-Gesellschaft. Entscheidungen über Programme, Dirigenten, Besetzungsfragen treffen die 25 Mitglieder. - Gefördert durch die Deutsche Ensemble Akademie unter Mitwirkung der Gesellschaft für Neue Musik und des Deutschen Musikrates aus Mitteln der GEMA-Stiftung, der GVL und des Bundesministeriums des Inneren

**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, Sciarrino, Yun und Stockhausen zusammen.

**Jan Faktor** wurde 1951 in Prag geboren und absolvierte dort ein EDV-Studium. Seit 1978 lebt er in Berlin als Kindergärtner, Schlosser, Übersetzer und Autor. Er publizierte in Ostberliner inoffiziellen Zeitschriften; seit 1989 Buch Veröffentlichungen.

**Charlotte Geselbracht** studierte in London am RCM bei Margaret Major, in Freiburg bei Ullrich Koch (Konzertexamen), in Berlin bei Bruno Giuranna. Kammermusikstudium in Budapest bei György Kurtag, in Wien bei Hatto Beyerle. Gründungsmitglied des Chamber Orchestra of Europe (bis 1988), der Konzertvereinigung Berlin-Bodensee, des Pellegrini-Quartetts (seit 1989). Regelmäßige Mitarbeit im Concentus Musicus, Wien. Seit 1983 Zusammenarbeit mit dem Ensemble des Experimentalstudios der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF e.V., Freiburg, bei Aufführungen von Werken Luigi Nonos.

Der Werdegang von **Heiner Goebbels** wird in dem Text Bernd Leukert, zu finden im Kommentar zu "**Befreiung**" in diesem Programmheft, ausführlich dargestellt.

**Vinko Globokar** wurde 1934 in Anderny (Frankreich) geboren. Er studierte Posaune in Ljubljana und am Pariser Conservatoire sowie Komposition bei Rene Leibowitz und Luciano Berio. 1968-77 Professor an der Musikhochschule Köln, 1973-79 Leiter der Forschungsabteilung Stimme/Instrument am IRCAM in Paris. Seit 1980 als Komponist, Dirigent und Posaunist freischaffend; Unterricht an amerikanischen Universitäten (California Institute of the Arts, University of Illinois in Urbana, University La Jolla in San Diego) und in Florenz. Sein Werkverzeichnis umfasst zur Zeit etwa 50 Kompositionen. Vinko Globokar ist dem Elektronischen Studio in Basel eng verbunden und hat dort u.a. auch eine Videoproduktion seiner live-elektronischen Komposition Drama realisiert.

**Sabine Günther** wurde 1957 in Berlin geboren. Sie studierte Germanistik und Theaterwissenschaft und arbeitet als Autorin und Literaturkritikerin u.a. für den Sender Freies Berlin.

**Hans Peter Haller**, in Radolfzell am Bodensee 1929 geboren, studierte nach dem Abitur 1947 Kirchenmusik in Heidelberg und nahm parallel zu diesem Studium Kompositionsunterricht bei Wolfgang Fortner und Rene 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.

**Wolfgang Heiniger**, geboren 1964 in Basel, wo er auch Schlagzeug studierte sowie (bei Thomas Kessler) Elektronische Musik und Komposition. 1989 Mention der Ars Electronica und 1990 Förderpreis der Schweizerischen Volksbank. Wolfgang Heiniger lebt als Schlagzeuger und Komponist in Basel.

**Christiane Hellmann**, geboren 1958 in Berlin. Flötenstudium (bei M. Rütters und G. und K.-H. Zoeller) mit künstlerischer Reifeprüfung abgeschlossen. Sechs Jahre Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Dozentin an der HdK. Gründung des Ensembles für Neue Musik work in progress - Berlin. Seit kurzem freiberuflich tätig, Spezialisierung auf zeitgenössische Musik.

**Werner Henrich**, geboren 1944 in Nestomitz (Nordböhmen) aufgewachsen in Mecklenburg. Lehre als Maler. Studium für Schauspiel und Puppenspiel in Ostberlin. Engagements in Zwickau, Ostberlin, Neubrandenburg und wieder Ostberlin seit 1983 freiberuflich als Schauspieler, Puppenspieler und Regisseur in der Theatergruppe Zinnober, jetzt am Theater o.N. in Ostberlin.

**Shelley Hirsch**, geboren 1952 in Brooklyn, New York. Sängerin, Komponistin und Performer in Personalunion. Zusammenarbeit u.a. mit John Zorn, Elliot Sharp, John Rose, Richard Teitelbaum, David Moss, Paul Lovens, Tom Cora. Mitwirkung in mehreren Filmen und Schallplattenveröffentlichungen.

**Heinz Holliger** - Oboist, Komponist, Dirigent - wurde 1939 in Langenthal (Schweiz) geboren. Studien in Bern, Paris und Basel (Oboe: Emile Cassagnaud, Klavier: Yvonne Lefébure, Komposition: Sándor Veress und Pierre Boulez. Seit 25 Jahren weltweite Tätigkeit als Oboist, in den letzten Jahren immer häufiger auch als Dirigent. Zahlreiche Preise, u.a. Sonning-Preis, Kopenhagen; Musikpreis der Stadt Frankfurt, Komponistenpreis des Schweizerischen Tonkünstlervereins etc. Auftritte als Dirigent bei den Festwochen von Berlin, Wien, Luzern u.a., regelmäßige Gastdirigate und Schallplatten-aufnahmen.

**Heiko Idensen** studierte Germanistik und Psychologie und ist als Organisationsprogrammierer ausgebildet. Seit 1986 ist er wissenschaftlicher Angestellter an der Universität Hildesheim und war am Aufbau des Computersystems Kulturpädagogik beteiligt. Künstlerische Praxis in den Bereichen Theater, Performance, Cassetten-Magazin, Copy /Polaroid, Lesungen, Video-Magazin-Videovoyeur, Computergrafik und -animation.

**Olaf Järmann**, geboren 1956 in der Schweiz, studierte Querflöte am Konservatorium in Bern und zeitgenössische Musik in Berlin. Seit 1985 kompositorisches Schaffen im Bereich akustischer wie auch elektronischer Instrumente. Komposition und Gestaltung von Film-Soundtracks sowie live-elektronischer Großraumprojekte. 1988 Eintritt ins elektronische Studio der Musik-Akademie Basel als freischaffender Komponist und Mitglied der Fachklasse für elektronische Musik. 1990 Werkpreis des Kantons Solothurn für das kompositorische Schaffen und Kompositionsauftrag der Stiftung Pro-Helvetia.

**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 Spies. 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. In letzter Zeit zunehmend Zusammenarbeit mit improvisierenden Musikern.

**Thomas Kessler**, geboren 1937 in Zürich. Germanistische Studien in Zürich und Paris, Musikstudien in Berlin bei Heinz Friedrich Hartig, Boris Blacher und Ernst Pepping. 1965 Gründung eines eigenen elektronischen Studios in Berlin. 1968 Auszeichnung mit dem Berliner Kunstpreis für die junge Generation. In den folgenden Jahren Leiter des Berliner Electronic-Beat-Studios sowie musikalischer Leiter des Centre Universitaire International de Formation et de Recherche Dramatiques in Nancy. Seit 1973 Lehrer für Musiktheorie und Komposition an der Musik-Akademie Basel. Seit 1981 Arbeit im eigenen Computerstudio, seit 1984 Leiter des Elektronischen Studios des Konservatoriums der Musik-Akademie Basel. Kessler komponierte Instrumentalmusik verschiedenster kammermusikalischer Besetzung bis zu Orchesterwerken. Die vielfach eingesetzten elektronischen Mittel (Tonband, Synthesizer, Computer) sind seit 1973 immer mehr als Erweiterung der instrumentalen Möglichkeiten in Form einer Live- oder Instrumentalelektronik komponiert, die vom Interpreten selbst gleichzeitig gesteuert und gespielt wird.

**Gunnar Kristinsson**, geboren 1955 in Reykjavík (Island), studierte Musik und Kunst in Mitteleuropa und Island. In den vergangenen zehn Jahren hatte er Ausstellungen in Island, Mitteleuropa und den USA und führte Eigenkompositionen auf. Gunnar Kristinsson lebt in Island, zur Zeit ist er Mitglied der Fachklasse für elektronische Musik an der Musik-Akademie Basel.

**Mayako Kubo**, nach dem Abitur von 1966-70 Studium bei T. Kanzawa an der Musikhochschule in Osaka. Ab 1972 Studium an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst sowie an der Universität in Wien. 1980 Kompositions-Diplom mit Auszeichnung bei Roman Haubenstock-Ramati. Bereits seit 1978 Mitarbeit am Institut für Elektronische und Experimentelle Musik an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien. An 1980 weiteres Kompositionsstudium bei Helmut Lachenmann in Hannover. Seit 1985 freischaffende Komponistin in Berlin. Mehrmaliger Besuch der Ferienkurse in Darmstadt und in den Jahren 1986 und 1990 Teilnahme an diesen Ferienkursen als Komponistin. Mehrere Künstlerstipendien und Auftragswerke, u.a. von Radio Bremen und vom Südwestfunk.

**Hans Peter Kuhn**, geboren 1952 in Kiel, lebt in Berlin. Klangenvironments und Kompositionen für Theater, Performances, Klanginstallationen, Hörspiele, Die Audionauten, Musik für Tanz, Filmmusik und anderer Krach.

**Susanne Kukies** geboren 1960 in Berlin. Ausbildung: Bewegung und Stimme. Seit 1984 Entwicklung eigener Stücke in und mit der Gruppe YoYo-TA (Tanz, Theater, Performance). Auftritte u.a. in Berlin, München, New York und Holland; Mitarbeit u.a. bei mehreren Produktionen des Brüssel-Projektes (theatralische Sprachkompositionen), in der Tanzfabrik und zuletzt in der Eis-Fabrik, Hannover (Commedia Futura) in dem Stück Fama.

**Helmut Lachenmann** wurde 1935 in Stuttgart geboren. Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik Stuttgart: Klavier bei Jürgen Uhde, Theorie und Kontrapunkt bei Johann Nepomuk David. 1958-1960 Kompositionsstudien bei Luigi Nono. 1961-1973 kompositorische und pianistische Tätigkeit; Gastvorlesungen an der Ulmer Hochschule für Gestaltung. 1962 erstes öffentliches Auftreten als Komponist bei der Biennale Venedig und bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt. 1966-70 Theorielehrer an der Musikhochschule Stuttgart. 1970 wurde er Dozent, später Professor an der Pädagogischen Hochschule in Ludwigsburg, 1976 Professor an der Musikhochschule von Hannover, 1981 Professor für Komposition an der Stuttgarter Musikhochschule. Werke (Auswahl): Streichtrio (1965); Interieur I (1966); Trio fluido (1966); Notturmo (Musik für Julia) (1966/68); Acanto (1975/76); Tanzsuite mit Deutschlandlied (1979/80); temA (1968); Pression (1970); Guero (1970); Dal niente (1970); Kontrakadenz (1970/71); Klangschatten - "mein Saitenspiel" (1972); Fassade (1973); Schwankungen am Rand (1974/75); Ausklang, Spiel (Musik für Orchester mit Klavier Solo) (1986).

**Margaret Leng Tan**, die aus Singapur stammt, war die erste Frau, die an der Juilliard School zum Doctor of Music promovierte. Sie spezialisierte sich auf asiatische und amerikanische Musik, die dem Klavier neue Möglichkeiten abgewinnt. Besonders nahe steht ihr das Werk von John Cage; sie hat viele seiner Kompositionen auf verschiedenen Cage-Festivals erstaufgeführt. In den letzten Jahren erhielt sie u.a. ein National Endowment for the Arts Solo Recitalist Award und ein Asian Cultural Council Grant zur Erforschung zeitgenössischer Musik in Japan. Sie trat auf bei den Festivals von Ravinia, Spoleto USA, Lincoln Center Out-of-Doors, New Music America, Huddersfield (Großbritannien), MANCA (Frankreich) und The New York Days in Rotterdam. Ihre Aufnahme von Cages Four Walls erscheint im Frühjahr 1991 bei New Albion Record.

**Richard Lepetit**, geboren 1965. Schlagzeug- und Paukenstudium in Bern und Freiburg im Breisgau. Nach dem Abschluss vorwiegend als freischaffender Orchester- und Ensemblesmusiker tätig (Radiosinfonieorchester Basel, - Orchestre de Chambre Lausanne, Symphonisches Orchester Zürich sowie Freiburger Schlagzeugensemble, Aventure, Ludus Ensemble Bern, Arcana Basel etc.). Mitwirkung bei verschiedenen Uraufführungen, darunter Luigi Nonos Risonanze erranti 1986 in Köln. Seit August 1990 Dozent für Pauken und Schlagzeug am Konservatorium Biel (Schweiz).

**Viola von Lewinski**: Musikstudium in Freiburg; intensive Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik, insbesondere mit den Kompositionen Luigi Nonos. Mitglied des Solistenchors Freiburg, Tätigkeit am Freiburger Theater; Mitwirkung bei verschiedenen Festivals wie Berliner Festwochen, Festival d'Automne Paris, Festival d' Avignon, FrankfurtFeste, Steirischer Herbst und am Teatro alla Scala.

**Alvin Lucier**, geboren 1931 in Nashua (USA). Er studierte in Yale und Brandeis und verbrachte zwei Jahre als Fulbright-Stipendiat in Rom. Von 1962-1969 unterrichtete er in Brandeis. 1966 gründete er zusammen mit Robert Ashley, David Behrman und Gordon Mumma die Sonic Arts Union. Von 1972-1977 war er musikalischer Direktor der Viola Faber Dance Company. Seit 1969 unterrichtet er an der Wesleyan University, gegenwärtig als John Spencer Camp Professor of Music. Luder ist Wegbereiter vieler neuer Gebiete musikalischer Komposition und Aufführung. So notierte er die Körpersprache des Ausführenden, benutzte Gehirnwellen in Live-Vorführungen, arbeitete mit Klangbildern in vibrierenden Medien und nutzte die Raumakustik zu musikalischen Zwecken. Seit 1982 schrieb er auch wieder Werke für herkömmliche Instrumente, so Crossings (1984), Fidelitytrio (1988), Kettles (1989) und Nothing is Real (1990), in Auftrag gegeben von Toshiba-EMI für Aki Takahashi. Das Kunstmuseum von Borås in Schweden veranstaltete 1990 eine Retrospektive seiner Klanginstallationen zusammen mit einer Reihe von Konzerten mit seiner Musik.

Alvin Lucier ist gegenwärtig Gast des Berliner Künstlerprogrammes des Deutschen Akademischen Austauschdienstes.

**Ricardo Mandolini**, geboren 1950 in Buenos Aires. Musikalische Ausbildung (Komposition, Cello, elektronische Musik) in Argentinien. 1978-1981 Stipendiat des DAAD in Bonn. Seitdem Arbeit in verschiedenen Studios in ganz Europa, unter anderem 1982 im EMS in Stockholm. Mehrere preisgekrönte elektroakustische Werke.

**Bruno Martinez**, Klarinettenist, geboren 1963. Träger mehrerer Preise, unter anderem des Conservatoire National Supérieur de musique de Paris, 1988 der Banff Center Concert Competition. Er war Soloklarinettenist beim Orchestre Philharmonique de France und hat seit 1988 die gleiche Position beim Orchestre de Chambre Bernard Thomas inne. Er spielte in der Radio France-Uraufführung der Komposition Yi für Klarinette und Streichquartett von Chen Qigang (1988). Gegenwärtig lehrt er am Conservatoire du VI. Arr. de Paris.

**Béatrice Mathez-Wüthrich** stammt aus Basel, wo sie an der dortigen Musik-Akademie ein Querflöte-Studium abschloss und von 1973-88 unterrichtete. Von 1980 an studierte sie Gesang bei Elsa Cavelti in Frankfurt (Diplom 1986) und Yvanka Tarlowsky in Wien. Seither internationale Konzerttätigkeit und Zusammenarbeit mit Komponisten, auch bei Uraufführungen, z.B. mit Nono, Schnebel, Huber, Stähler, Wüthrich u.a. 1986-88 hatte sie einen Gastvertrag als Gesangssolistin am Wiener Burgtheater, 1988 lud sie Gidon Kremer nach Lockenhaus ein, und 1990 sang sie die Hauptrolle in der Oper Die Nacht aus Blei von Wohnlich (nach Hans Henny Jahnn).

**Robin Minard** wurde 1953 in Montreal geboren. Werke von ihm wurden u.a. beim Warschauer Herbst 1987, im Programm von Berlin Kulturstadt Europas 1988 und bei New Music America 1990. Seit 1987 hat er mehrfach am Elektronischen Studio der TU Berlin gearbeitet; 1988-89 war er Stipendiat des Canada Council Paris Studio for Musicians. 1990 war Robin Minard Gast des Berliner Künstlerprogrammes des Deutschen Akademischen Austauschdienstes.

**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 García Lorca (1953) und Il Canto Sospeso (1955). Seit 1960 intensive Beschäftigung mit elektroakustischer Klangumwandlung im Mailänder Studio di Fonologia des italienischen Rundfunks. Seit 1953 Partei Mitglied der italienischen KP, Bildungsarbeit und Konzerte in Studenten- und Arbeiterkulturkreisen. Die Vermittlung seiner politischen und humanistischen Haltung bildete 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, Mitglied der Akademie der Künste Berlin, war 1986 Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD. Er verstarb am 9.5.1990 in Venedig.

**Michael Obst** wurde 1955 in Frankfurt/Main geboren und studierte zunächst in Mainz Schulmusik, später Klavier bei Alfons (1977-82) und Aloys Kontarsky in Köln. Von 1981 bis 1986 gehörte er als Pianist dem Ensemble "Modern an, 1986 bis 1989 arbeitete er als Interpret mit Karlheinz Stockhausen zusammen. Seit 1979 war Michael Obst mehrfach in verschiedenen europäischen Studios für elektroakustische Musik tätig; er erhielt mehrfach Preise für seine elektronischen Kompositionen, die auch auf den bedeutenden Festivals ur- und erstaufgeführt wurden.

Das **Orchestra of Excited Strings** ist 1979 von Arnold Dreyblatt in New York gegründet worden. Für dieses Ensemble entwickelte er spezielle Instrumente mit spezifischer Spielweise und Stimmung. 1985 zog Arnold Dreyblatt nach Berlin und gründete während seines Aufenthaltes am Künstlerhaus Bethanien ein neues Orchestra. Das gegenwärtige Ensemble wurde extra für Who's Who in Central & East Europe 1993 zusammengestellt.

**Dirk Lebahn** wurde 1958 in Münster geboren. 1975-82 Besuch der Fachoberschule für Gestaltung in Münster (Diplom in visueller Kommunikation); Studium an der HdK Berlin bei K.-H. Hödicke (Malerei), 1989 Ernennung zum Meisterschüler; seit 1982 zahlreiche Ausstellungen in Berlin, Münster, New York, Seoul, Basel usw.; Performances mit dem Orchestra of Excited Strings seit 1985, Filmmusik mit J.T. Schade.

**Chico Mello** stammt aus Brasilien, wo er 1957 in Curitiba geboren wurde. Kompositions-, Gitarren- und Musikstudium in Brasilien. Lehrer an der Musikhochschule von Curitiba und Teilnahme an Gruppenimprovisationen. Seit 1987 Studium an der Hochschule der Künste Berlin bei Witold Szalonek und Dieter Schnebel. Stipendiat der Heinrich-Strobel-Stiftung; Uraufführung von PIAO für einen Schlagzeuger bei den Donaueschinger Musiktagen, Teilnahme am Komponistenseminar des Ensemble Modern.

**Sylvia Ocougne**, 1957 in São Paulo in Brasilien geboren, studierte Komposition bei Willy Correa und Laute/Gitarre bei Manuel São Marcos an der Universität von São Paulo. Von 1984 bis 1986 erhielt sie ein Stipendium des brasilianischen Kultusministeriums. Am New England Conservatory in Boston erwarb sie den Titel eines Master of Music im Fach Third Stream Guitar. 1985/86 lehrte sie Improvisation und setzte ihr Studium bei Ron Blake und Mick Goodrich fort. Seit 1987 lebt sie in Berlin. Sylvia Ocougne tritt mit brasilianischer und neuer Gitarrenmusik auf; sie unternimmt Tourneen, hält Workshops ab und wirkt bei Schallplattenaufnahmen in Brasilien, den USA und Europa mit.

**Jan Tilman Schade**, geboren 1963 in Bonn. Seit 1969 Unterricht in Violoncello und Anderem. Nach dem Abitur 1982 Violoncello Studium an der Hochschule der Künste Berlin. Seitdem Zusammenarbeit mit Musik- und Theatergruppen unterschiedlichster Richtungen. Seit 1985 Komponist verschiedener Musiken für Film und Theater.

Die Altistin **Susanne Otto** wurde in Ansbach geboren. Neben dem Studium der Querflöte in München und Freiburg i. Br. absolvierte sie ein Gesangsstudium an der Freiburger Musikhochschule. Neben ihren Auftritten im Oratorien- und Konzertbereich beschäftigt sie sich intensiv mit der zeitgenössischen Musik. Luigi Nono schrieb einige Werke speziell für ihre Stimme (Risonanze erranti, Guai ai gelidi mostri, u.a.). Neben zahlreichen Rundfunkaufnahmen wirkte sie auch bei (Ur-) Aufführungen anderer Komponisten mit.

**Rüdiger Pawassar**, geboren 1964 in Lübeck, Klavier- und Schlagzeugstudium an den Musikhochschulen Lübeck und Freiburg, 1. Preis beim Bundeswettbewerb Jugend musiziert 1982, Tourneen mit dem Ensemble Modern und der Jungen Deutschen Philharmonie, solistische Tätigkeiten; 1985 Stipendiat des Deutschen Musikwettbewerbs der Studienstiftung des deutschen Volkes; Mitwirkung bei etlichen Rundfunk- und Schallplattenproduktionen. 1989 befristet stellvertretender Solo-Pauker im Nationaltheater Mannheim, 1990 Schlagzeuger im Staatstheater Kassel; Lehrauftrag an der Universität Kassel.

Das Schlagzeugensemble **Les Percussions de Strasbourg** wurde 1962 von sechs Schlagzeugern gegründet, die zum ersten Male auf der Welt ein Konzert ausschließlich mit Musik für Schlagzeug durchführen wollten. Die Sechs, klassisch ausgebildete Mitglieder der bei den Straßburger Orchester, folgten damit dem Rat Boulez', dem die Idee gefiel. Sie lenkten die Aufmerksamkeit von Komponisten auf die Möglichkeiten eines solchen Ensembles, und mittlerweile haben - um nur die wichtigsten zu nennen - Xenakis, Stockhausen, Messiaen, Serocki, Aperghis, Ballif, Cage, Dufourt, Manoury, Grisey eines oder mehrere Werke für Les Percussions de Strasbourg geschrieben; die meisten des über 150 Stücke umfassenden Repertoires sind für die Percussions komponiert worden. Unterstützt wird das Ensemble von der Direction de la musique et de la danse des Ministere de la Culture, der Stadt Straßburg, dem Conseil General du Bas-Rhin, der Region Alsace, der Musikabteilung von Yamaha und der Caisse d'Epargne.

**Fred Pommerehn** ist Amerikaner und studierte Theaterdesign an der North Carolina School of the Arts. Er arbeitete als Lichtdesigner am Berliner Schillertheater, bei den Bayreuther Festspielen und an zahlreichen Theatern in Deutschland, Italien und in den USA.

**Felix Renggli**, in Basel geboren, studierte bei Gerhard Hildenbrand, Peter Lukas Graf und Aurèle Nicolet. Nachdem er 1986 an der Musik-Akademie Basel das Solistendiplom erworben hatte, betätigte er sich als Soloflötist in verschiedenen Orchestern in Deutschland, Portugal und der Schweiz; so u.a. im Tonhalle-Orchester Zürich, dem Festspielorchester der IMF Luzern, der Philharmonischen Werkstatt Schweiz. Seine Konzerttätigkeit als Solist und Kammermusiker führte ihn in verschiedene Länder Europas, nach Südamerika, Japan und an Festivals in Paris, Lima, Luzern und Bourges; er ist Preisträger verschiedener Wettbewerbe. Seit 1983 leitet Renggli eine Ausbildungs- und Konzertklasse am Musikkonservatorium Schaffhausen.

**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.

**Wolfgang Rihm** wurde 1952 in Karlsruhe geboren. Schon während seiner Schulzeit erhielt er Kompositionsunterricht bei Egon Werner Velte. Später Studien bei Karlheinz Stockhausen, Wolfgang Fortner und Klaus Huber. Musikwissenschaftliche Studien bei Hans Heinrich Eggebrecht. Lebt seit 1978 als freischaffender Komponist und ist Träger zahlreicher Preise und Auszeichnungen. Rihm ist Mitglied der Akademie der Künste Berlin.

**Giacinto Scelsi** (eigentlich Conte Giacinto Scelsi di Valva) wurde am 8. Januar 1905 in La Spezia geboren; er verstarb 1988 in Rom. Seine Lehrer waren u.a. Ottorino Respighi, Alfredo Casella und Walter Klein. Besondere Inspirationsquellen waren ihm aber auch seine ausgedehnten Reisen in den Orient, die ihn zum Studium außereuropäischer Musik und fernöstlicher Philosophie veranlassten. Die Mitarbeit von Komponistenkollegen an einigen seiner Kompositionen weist ihn als Pionier der kollektiven Komposition aus. Seinem Schaffen, dass sich oft an der äußersten Peripherie gewohnter Schreib- und Hörweisen bewegt, wurde in letzter Zeit vermehrte Aufmerksamkeit zuteil.

**Giancarlo Schiaffini**, geboren 1942. Der promovierte Physiker näherte sich der Musik als Autodidakt. Er gab sein Debut im Bereich des free jazz und wurde in kürzester Zeit einer der gefragtesten Solisten Italiens. Mitte der sechziger Jahre begann Schiaffini eigene Kompositionen zu schreiben. Ab 1970 studierte er Musik in Darmstadt bei Karlheinz Stockhausen, György Ligeti und Vinko Globokar. Nach dieser Erfahrung gründete er das Kammerensemble Nuove Forme Sonore. Neben der Zusammenarbeit mit John Cage, Merce Cunningham, Luciano Berio und Luigi Nono, der ihm mehrere Arbeiten gewidmet hat, unterrichtet er am Conservatorio del l'Aquila.

**Michael Schianetz** stammt aus Esslingen bei Tuttlingen, wo er 1968 geboren wurde. 1985 begann er sein Orchestermusik- und Musikpädagogikstudium an der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg i. Br. bei Bernhard Wulff. Seither wirkte er vielfach auch bei Aufführungen neuer Musik mit, u.a. in Werken von Jolivet, Yun, Nono, Boulez, Kagel, Messiaen, Xenakis und Reich. Hauptsächlich wirkt er im Schlagzeugensemble der Hochschule Freiburg, dem Ensemble des Instituts für Neue Musik Freiburg, dem Ensemble Aventure und der Deutschen Kammerphilharmonie mit.

**Peter Schwarz** wurde 1936 in Nürnberg geboren und studierte an der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold Kirchen- und Schulmusik u.a. bei Michael Schneider, Wolfgang Fortner und Kurt Thomas. Von 1961 bis 1987 war er Kantor und Organist an der Kaiser-Friedrich-Gedächtnis-Kirche in Berlin-Tiergarten, an der er weiterhin die Berliner Capella, den Kinderchor sowie das ars-nova-ensemble Berlin betreut. Seit 1981 unterrichtet Peter Schwarz das Fach Chorleitung an der Hochschule der Künste Berlin und erhielt dort 1987 eine Professur. Er leitet und organisiert die Konzertreihe musica nova sacra in Berlin; zahlreiche Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen sowie ausgedehnte Konzertreisen haben ihn als Organisten weit über die Grenzen Berlins hinweg bekanntgemacht.

**Christoph Staude** wurde 1965 in München geboren. Er komponiert seit 1979 und studiert bei Rolf Riehm in Frankfurt/Main seit 1986. Er war mehrfach Preisträger bei Kompositionswettbewerben und ist seit 1987 Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes ..

**Arturo Tamayo** wurde in Madrid geboren und studierte dort nach einem Jurastudium Klavier, Schlagzeug und Komposition. Von 1971 bis 1976 studierte er Komposition und Dirigieren an der Musikhochschule Freiburg. Kompositionslehrer waren Wolfgang Fortner und Klaus Huber, als Dirigent ist Tamayo Schüler von Pierre Boulez, Francis Travis und Witold Rowicki. Seit 1977 ist Tamayo als Dirigent zahlreicher Konzerte, Opern- und Rundfunkproduktionen hervorgetreten. Inzwischen hat er mit nahezu allen wichtigen europäischen Orchestern gearbeitet, mit einem Schwerpunkt im zeitgenössischen Musiktheater. 1982 dirigierte er an der Deutschen Oper Berlin die Uraufführung von Wolfgang Rihms Ballet Tutuguri, 1983 folgte im selben Hause Jakob Lenz. Bei den Schwetzingen Festspielen 1984 dirigierte er die Uraufführung von Rudolf Kelterborns Ophelia, 1988 an der Pariser Oper Maurice Ohanes La Celesina und an der Wiener Staatsoper im gleichen Jahr die Uraufführung von Mauricio Kagels Tantz-Schul.

**Tamas Ungvary**, geboren 1936 in Südungarn. Er studierte zunächst einige Instrumentalfächer und war 1957-1967 Mitglied der Ungarischen Philharmonie, wandte sich aber später mehr dem Dirigieren zu: Studium am Mozarteum Salzburg, Diplomabschluss. Nach seiner Übersiedlung nach Schweden 1970 hatte er Erfolge bei mehreren Wettbewerben für Dirigenten. Gleichzeitig wuchs sein Interesse an Computermusik, und er begann am EMS in Stockholm zu arbeiten. Seit der Entstehung des ersten Computerstückes hat Ungvary mit zahlreichen weiteren Kompositionen internationale Anerkennung erlangt. Er unterrichtet Computermusik am EMS Stockholm.

**Bernhard Wambach**, 1948 in Neuwied/Rhein geboren, studierte bei Konrad Meister in Bremen, bei Peter-Jürgen Hofer in Hamburg und besuchte von 1973 bis 1977 Kurse bei Friedrich Gulda und 1978, 1980 und 1982 die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt. Er gewann mehrere Preise; seine rege Konzerttätigkeit führte ihn auf alle bedeutenden Festivals Neuer Musik. Neben seiner Zusammenarbeit mit vielen wichtigen zeitgenössischen Komponisten entfaltete er auch eine umfangreiche pädagogische Tätigkeit, so von 1976 bis 1982 an der Universität Bremen, von 1977 bis 1979 an der Musikhochschule Lübeck und außerdem bei den Internationalen Ferienkursen und beim Institut für Neue Musik und Musikpädagogik in Darmstadt. Seit 1989 ist Bernhard Wambach Professor an der Folkwang-Hochschule.

**Iannis Xenakis** wurde am 1. Mai 1922 in Brăila (Rumänien) als Sohn griechischer Eltern geboren. Nach der Übersiedlung auf die griechische 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 Herrmann 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 Universität von Indiana in Bloomington (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 beeinflusst; vielleicht ist allenfalls in Edgar Varèse ein verwandter Typus zu sehen.

Iannis Xenakis war 1963/64 Gast des Berliner Künstlerprogrammes der Ford-Foundation.

**Hans Zender**, geboren 1936 in Wiesbaden. Nach seinem Musikstudium an verschiedenen Musikhochschulen war er zu nächst Kapellmeister an den Städtischen Bühnen in Freiburg. Weitere Chefpositionen in Bonn, Kiel und beim Saarländischen Rundfunk folgten, bis er 1984 als Generalmusikdirektor an der Philharmonie und an die Hamburgische Staatsoper berufen wurde. Seit 1987 ist Zender Chefdirigent Radio-Kamer-Orkest des Niederländischen Rundfunks und Principal Guest Conductor der Brüsseler Oper. Neben Gastkonzerten im In- und Ausland dirigiert Zender Aufführungen bei den wichtigsten Festspielen, u.a. in Salzburg und Bayreuth, beim Holland Festival, den Berliner Festwochen und beim Warschauer Herbst. Hans Zender ist auch durch Kompositionen hervorgetreten. Sein Musiktheater *Stephen Climax* wurde 1986 an der Frankfurter Oper aufgeführt. Seit 1985 ist er regelmäßiger Gast beim Ensemble Modern.

**Sylvia Zytynska** stammt aus Warschau, wo sie 1963 geboren worden ist. Sie studierte Schlagzeug und Klavier am Musik-Lyceum Warschau, danach Studium bei J. Stojko am Konservatorium Krakau. Anschließend Besuch der Konzertklasse von Siegfried Schmid am Konservatorium Basel (Abschluss mit Konzertreife-diplom). Meisterkurse und Weiterbildungskurse mit Keiko Abe, David Friedman, Ruud Wiener. Seit 1985 Lehrtätigkeit an der Musik-Akademie Basel. Gastspiele bei verschiedenen Festivals zeitgenössischer Musik. Konzerttätigkeit im In- und Ausland, Rundfunk- und Fernsehaufnahmen.