

**20 JAHRE  
Inventionen**

**Berliner Festival  
Neuer Musik  
20 Jahre Inventionen 26. Juni - 7. Juli 2002**



Inventionen  
20 Jahre  
Berliner Festival  
Neuer Musik

**Berliner Festival  
Neuer Musik  
20 Jahre Inventionen 26. Juni - 7. Juli 2002**



## Vorworte

<b>Wieland Schmied</b> <b>Meine Erinnerungen an die Inventionen</b>	7
<b>René Block</b> <b>Akademisch waren sie eigentlich nie</b>	9
<b>Ulrich Podewils</b> <b>20 Jahre Inventionen</b>	12
<b>Folkmar Hein</b> <b>Spiel oder Ernst?</b>	14

## Aufsätze

<b>Fabien Lévy</b> <b>Gérard Grisey, eine neue Grammatologie aus dem Phänomen des Klangs</b>	18
<b>Tamás Ungvary</b> <b>Im EMS und ums EMS herum</b>	23
<b>Paul Pignon</b> <b>Bildspel und Fylkingen</b>	31
<b>Annette Vande Gorne</b> <b>Sie sagten »akusmatisch«?</b>	33
<b>Agostino Di Scipio</b> <b>Der Komponist als Rauschgenerator</b>	36

## Klanginstallationen

27.6. - 21.7.	singuhr-hoergalerie	<b>David Behrman</b>	52
27.6. - 21.7.	daadgalerie	<b>Gordon Monahan</b>	54
28.6. - 7.7.	Stadtbad		
	Oderberger Straße	<b>Robin Minard</b>	58
		<b>Terry Fox</b>	60
		<b>Hannah Leonie Prinzler</b>	62



28.6. - 7.7.	staatsbankberlin	<b>Ron Kuivila</b>	64
		<b>José Antonio Orts</b>	68
		<b>Johannes Sienknecht</b>	70
		<b>Iudger Hennig</b>	72
		<b>Franz Martin Olbrisch u.a.</b>	74
		<b>Gerhard Eckel u.a.</b>	82
		<b>Robin Minard / André Bartetzki / Dieter Kemter</b>	84
29.6. - 7.7.	SFB-Klanggalerie	<b>Thomas Seelig u.a.</b>	86
26.6. - 7.7.	TU Berlin	<b>Bernhard Leitner</b>	88

### **Konzerte und Performances**

28. Juni	staatsbankberlin	<b>Arditti String Quartet</b>	93
	Parochialkirche	<b>Gérard Grisey</b>	97
	Wissenschaftsforum	<b>Dufourt: Werkeinführung Grisey</b>	98
29. Juni	staatsbankberlin	<b>Saunders, Behrman, Kuivila</b>	105
29. Juni	staatsbankberlin	<b>Fast Forward</b>	109
30. Juni	Haus d. Rundfunks	<b>EMS-Konzert</b>	113
	Haus d. Rundfunks	<b>Tenney, Lang, D'Adamo, Haas</b>	116
1. Juli	staatsbankberlin	<b>Bildspel I</b>	122
2. Juli	staatsbankberlin	<b>Bildspel II</b>	126
3. Juli	Akademie der Künste	<b>Konzert des AdK-Studios</b>	130
4. Juli	Parochialkirche	<b>&lt;sabine schäfer // joachim krebs&gt;</b>	135
	Parochialkirche	<b>Musiques &amp; Recherches I</b>	137
5. Juli	Parochialkirche	<b>Musiques &amp; Recherches II</b>	142
	staatsbankberlin	<b>Richard Barrett / Evan Parker</b>	149
6. Juli	staatsbankberlin	<b>Generatori di rumore</b>	154
	Parochialkirche	<b>Witzthum, Blondeau, Suzuki, Nono</b>	159
7. Juli	Parochialkirche	<b>Musica Infinita</b>	167
	Parochialkirche	<b>Julius, Gaussin, Lévy</b>	171

<b>Biografien</b>	175
-------------------	-----

<b>Veranstaltungsorte</b>	197
---------------------------	-----

<b>Impressum</b>	198
------------------	-----



## Wieland Schmied Meine Erinnerungen an die Inventionen

Zu den Veranstaltungsreihen des Berliner Künstlerprogramms, die in den Jahren, in denen ich für das BKP Verantwortung trug, ins Leben gerufen wurden, gehören ganz vorne die **Inventionen**. Ihre Anfänge sind mit den Namen zweier verstorbener Mitstreiter verbunden, denen ich aus Anlass des 20-jährigen Bestehens der **Inventionen** dankbar gedenken möchte: **Walter Bachauer** und **Helga Retzer**. **Walter Bachauer** war der Begründer des den **Inventionen** vorangegangenen, leider nur kurzlebigen, ursprünglich im Biennale-Rhythmus konzipierten »Metamusik«-Festivals, **Helga Retzer**, Projektleiterin im Berliner Künstlerprogramm des DAAD und hier vor allem mit dessen musikalischen Aktivitäten befasst. Am Entstehen der **Inventionen** hatte sie besonderen Anteil. Auf der Einladung zur ersten Veranstaltung im Lichthof der TU Berlin am 30. März 1982 sind, in dieser Reihenfolge, als für die Programmgestaltung und Organisation verantwortlich genannt: **Helga Retzer**, **Ingrid Beirer**, **Sukhi Kang**, **Folkmar Hein**.

Die **Inventionen**, vom BKP gemeinsam mit dem Elektronischen Studio der TU begründet und zuweilen in Kooperation mit der Akademie der Künste durchgeführt, hatten eine wechselvolle Geschichte. Von Geldsorgen begleitet wurden sie immer, und einige Jahre mussten sie ganz ausfallen. Ohne den Enthusiasmus der mitwirkenden Künstler und ohne das aufmerksame Publikum, das sie von Anfang an begleitete, hätten sie nicht so lange überleben – oder, wenn bereits totgesagt, wie ein Phönix aus der Asche auferstehen – können.

Im Lauf der Jahre haben die **Inventionen** soviel neue – oder »experimentelle«, wie man früher gerne sagte – Musik zu Gehör gebracht, dass es unmöglich ist, auch nur die Namen der wichtigsten Komponisten zu nennen. Besonders sind mir aus den ersten Jahren Aufführungen mit Werken von Iannis Xenakis und Luigi Nono, von Karlheinz Stockhausen, Isang Yun, John Cage, Helmut Lachenmann, Dieter Schnebel, Christóbal Halffter, Mauricio Kagel, Olivier Messiaen, Emmett Williams und Gerhard Rühm in Erinnerung geblieben, von Mario Bertoncini eine Komposition für die von ihm selbst entwickelte Äolsharfe, von Stephan von Huene seine Neu-Adaptation der *Zauberflöte* auf Grundlage des Textes von Schikaneder, von Willem de Ridder und Alvin Curran ihr Projekt *Walkman Berlin 1986*. Mit den **Inventionen** '86 musste ich leider Abschied von Berlin und vom Berliner Künstlerprogramm nehmen. Vielleicht schaffe ich aus Anlass des 20-jährigen Bestehens der **Inventionen** im Juni 2002 eine Rückkehr nach Berlin. Das Programm klingt auf jeden Fall verheißungsvoll.

München, April 2002

**René Block**  
**Akademisch waren sie**  
**eigentlich nie**

»You mean, we shall play again *One bow – one cigarette?*«, fragte Irvine Arditti, als ich das Quartett zum 40jährigen Fluxus-Jubiläum im kommenden September nach Wiesbaden einlud. Auf die telefonische Anfrage folgten vor wenigen Tagen in Finchley erste konkrete Überlegungen zur Programmgestaltung – verbunden mit Erinnerungen an das denkwürdige Konzert mit Fluxuskompositionen im Kammermusiksaal der Philharmonie während der **Inventionen** 1989. *One bow – one cigarette*, Nam June Paiks damals neueste Komposition, in der eine brennende Zigarette und ein Bogen von Musiker zu Musiker weitergereicht werden, erlebte hier neben Werken von Giuseppe Chiari und George Brecht ihre Uraufführung. Ein – wie es schien – auch für das Arditti String Quartet denkwürdiger und außergewöhnlicher Abend, dem jetzt das Konzert zum Kunstsommer Wiesbaden 2002 mit vielen Uraufführungen folgen soll.

Ein anderes unvergessliches Konzert fand im Rahmen der **Inventionen** 1986 statt, die unter dem Thema »Musik und Sprache« standen. Zwei Kurzoperen von Tom Johnson standen auf dem Programm des 2. März 1986. Der Uraufführung von Fragmenten der damals noch nicht fertig gestellten *Oper nach Riemann* ging die des Einakters *Die Schubladen (Drawers)* voraus. Als Sänger hatten wir Studierende der Musikhochschule gewonnen: Juliane Gabriel, Antje Husung, Joachim Bernauer und Harald Schneider für die Riemann-Oper und Christine Schäfer für die Solopartie des Schubladen-Stücks. Schon damals begeisterte Christine Schäfer das **Inventionen**-Publikum und den Komponisten durch einen makellosen und präzisen Vortrag, der sich mir nachhaltig einprägte – besaß ich doch das

## INVENTIONEN '86

Berliner Künstlerprogramm des DAAD  
Berlin-Wedding, Ackerstraße  
am 2. März 1986, 18.00 Uhr

CHRISTINE  
**SCHÄFER**  
Sopran

TOM JOHNSON  
Klavier

In  
**DIE SCHUBLADEN**  
(DRAWERS)

Oper in einem Akt  
von

**Tom Johnson**  
EUROPÄISCHE ERSTAUFFÜHRUNG

Tatsächlich wurden 1986 allerdings die Namen der Interpreten der beiden Opern von Tom Johnson *Die Schubladen* (1978) und *Eine Oper nach Riemann* (1986, UA) im Programmheft nur in kleiner Schreibmaschinenschrift erwähnt: Juliane Gabriel, Antje Husung, Christine Schäfer, Joachim Bernauer, Harald Schneider.

Plakat und Einladungskarte zum **Inventionen-Ersatzfestival**  
'Musik im Februar', 1987

# MUSIK IM FEBRUAR

Mittwoch, 4. Februar, 20 Uhr  
Ballhaus Naunynstraße  
CARLES SANTOS

Donnerstag, 12. Februar, 20 Uhr  
Akademie der Künste  
CARLES SANTOS

Freitag, 6. Februar, 20 Uhr  
Akademie der Künste  
KARLHEINZ STOCKHAUSEN  
STEVE REICH

Freitag, 13. Februar, 20 Uhr  
Akademie der Künste  
VINKO GLOBOKAR  
GARRETT LIST

Sonntag, 8. Februar, 20 Uhr  
Akademie der Künste  
ALVIN CURRAN

Montag, 9. Februar, 20 Uhr  
Akademie der Künste  
DAVID BEHRMAN  
BEN NEILL  
PETR KOTIK  
PAULINE OLIVEROS

Samstag, 14. Februar, 20 Uhr  
Akademie der Künste  
MAURICIO KAGEL  
WOLFGANG RIHM  
HANS-JOACHIM HESPOS

Mittwoch, 11. Februar, 20 Uhr  
Ballhaus Naunynstraße  
PETER GORDON  
DAVID VAN TIEGHEM  
„BLUE“ GENE TYRANNY

Donnerstag, 19. Februar, 21 Uhr  
daadgalerie  
MARYANNE AMACHER

Akademie der Künste und Berliner Künstlerprogramm des DAAD

Privileg, sämtlichen Proben beiwohnen zu können. Joachim Bernauer traf ich 1997 in Lissabon wieder. Er sprach mich auf den Johnson-Abend an und verwies auch auf die Karriere von Christine Schäfer. Wenige Wochen später folgte ihr internationaler Durchbruch als »Konstanze« bei den Salzburger Festspielen.

Die **Inventionen**-Festivals waren immer gemeinsame Produktionen des elektronischen Studios der TU und des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. Gelegentlich war auch die Akademie der Künste als Partner beteiligt. Im Jahr 1987 allerdings verweigerte die TU ihrem Studio und die Senatsverwaltung für kulturelle Angelegenheiten dem ganzen Festival die finanziellen Mittel: Die **Inventionen** konnten daher nicht stattfinden; für die »Ersatzveranstaltung« musste ein neuer Name gefunden werden. Dieser war schlicht »Musik im Februar«.

Als visuelles Logo stellte ich mir zwei Flügel in einer Schneelandschaft vor. Tatsächlich gelang die Umsetzung anhand zweier kleiner Piano-Modelle: Das eine befand sich im Schaufenster der Firma Steinway, eine akkurate Nachbildung in Plastik, das andere stand im Fenster des Ladens »Gelbe Musik« und war vom 12-jährigen Otto aus Pappe gebastelt worden. Beide Minipianos wurden bei einsetzendem Schnee im Gestrüpp des Tiergartens fotografiert. Das war's.

Herausragend aus dem damaligen Programm bleiben die beiden Auftritte des Spaniers Carles Santos; sein Soloabend im Ballhaus Naunynstraße und die acht Tage später stattfindende Uraufführung der Oper *Arganchulla*, deren erotische Eindeutigkeit einige Besucherinnen zu lautstarken Protesten herausforderte.

Nein, akademisch waren die **Inventionen** der 1980er Jahre nie!

Juni 2002

## Ulrich Podewils 20 Jahre Inventionen

Runde Geburtstage verlangen Standortbestimmungen. Blicken wir zurück und bilanzieren einen Zugewinn, dann feiern wir ein Jubiläum. Die Veranstalter der **Inventionen**, das Berliner Künstlerprogramm des DAAD und die TU Berlin, feiern 20 Jahre des »Berliner Festivals Neuer Musik« und laden alle Besucher der Veranstaltungen vom 26. Juni bis zum 7. Juli ein, sich gemeinsam mit den Veranstaltern und den Künstlerinnen und Künstlern in großer Neugier zu freuen. Neugier und damit Offenheit für das Andere und das Neue bestimmen die Stärke von Kultur. In diesem Kontext sehen wir das Jubiläum der **Inventionen**, der »Erfindungen«, seit zwanzig Jahren.

Wie Wieland Schmied in diesem Heft erinnert, sind die **Inventionen** unter anderem aus dem »Metamusik«-Festival hervorgegangen. Von Anfang an war auch das Elektronische Studio der TU Berlin mit Folkmar Hein an der Spitze gemeinsamer Partner der **Inventionen**. Ihm ist für diese zwei Jahrzehnte währende intensive Zusammenarbeit daher an erster Stelle und besonders zu danken. Mit diesem Dank verbunden bleibt die Hoffnung, die Universität möge über den professionellen Bereich des Studios und der Partner im Musikwissenschaftlichen Fachgebiet hinaus ein engagiertes Bekenntnis zu den **Inventionen** ablegen; ihr Mitwirken am Musikfestival wird außerhalb ihrer Mauern deutlicher gesehen und stärker gewürdigt als innerhalb. Ein erster und wichtiger Schritt, diese Situation zu ändern, wurde mit der Einrichtung der mit dem SFB gemeinsam getragenen Edgard-Varèse-Gastprofessur für Computermusik getan; ihr vorrangiges Ziel soll die Einbeziehung von Studierenden in den Dialog zwischen Wissenschaft und Kunst sein.

Seit einigen Jahren arbeiten die Veranstalter der **Inventionen** mit der singuhr-høergalerie in parochial eng zusammen. Dafür ist Carsten Seiffarth Dank abzustatten. Silke Borgstedt, Sebastian Brehmer und Frank Gertich organisieren effektiv im Hintergrund. Ohne sie fänden die **Inventionen** 2002 nicht statt. Auch ihnen sei gedankt.

Unermüdlich bringt Ingrid Beirer von 1982 an ihre Arbeitskraft und ihre Persönlichkeit für das Wirklichwerden der **Inventionen** ein. Ingrid Beirer

ist das »Berliner Festival Neuer Musik«. Das sagt mehr aus als ein bloßer Dank, den ich ihr dennoch aussprechen möchte, obgleich er nur unzureichend ihre Leistungen und ihren Sachverstand würdigt.

Die **Inventionen** spielten zehn Jahre lang jährlich, dann auf Drängen des Berliner Senats, der damals noch bei der Finanzierung half, im Wechsel mit der »Musik-Biennale« nur alle zwei Jahre. Nun ist an die Stelle der Biennale seit diesem Jahr die »MaerzMusik« der Festspiele getreten, die als Annuale auftreten will. »UltraSchall« von Deutschlandradio und SFB wollen jährlich im Januar/Februar Musik der Gegenwart zur Aufführung bringen. Und die Festwochen der Berliner Festspiele planen ab diesem Jahr, ihr Programm im September gegenwartsnäher zu gestalten. Worin liegt bei dieser – scheinbaren – Fülle die Legitimation für jedes einzelne Programm?

Die **Inventionen** zeichnen im Kontext der Berliner Festivallandschaft zwei unverwechselbare Besonderheiten aus, die sie von den anderen Programmen unterscheiden und ihnen ein besonderes Profil geben. Einmal widmet sich kein anderes Programm so intensiv der elektroakustischen Musik und der Klangkunst. Nur die **Inventionen** bieten Künstlerinnen und Künstlern dafür so breiten Gestaltungsraum. Zum anderen können die Gäste des Berliner Künstlerprogramms auf diesem Forum dem Berliner Publikum ihre Werke vortragen und die Berliner Interessierten sich mit ihren Werken auseinandersetzen. Hier findet der erste Dialog mit Berlin statt, mit einem Publikum, dessen Offenheit für und Neugier auf Neue Musik in Deutschland einzigartig sind. Das Festival **Inventionen** ist eine Werkstatt, in der, schauen wir uns die anderen Programme an, oft die ersten Schritte des Dialogs erprobt werden, der später in jenen fortgesetzt werden. Wäre der Begriff »Humus« nicht so verbraucht, beschriebe er hier genau eine Funktion der **Inventionen** als erste »Er-Findungen« für das Musikleben in dieser Stadt.

Juni 2002

## Folkmar Hein Spiel oder Ernst?

Für das Elektronische Studio der TU Berlin begann die Auseinandersetzung mit der jungen Gattung »Klanginstallation« bzw. Klangkunst im Jahre 1985 mit einer Arbeit von Klaus Ebbeke (*Ein Raum für Edgard Varèse*) in der Galerie Giannozzo begonnen, gefolgt 1987 von der ersten TU-Installation *Music for walking under* von Robin Minard für das dem damaligen Studio vorgelagerte TU-Foyer. Im Rahmen von E88 (Berlin – Kulturstadt Europa) verfügt das Studio über einen so ansehnlichen Etat, dass es 3 Klanginstallationen für die Kongresshalle (wie das »Haus der Kulturen der Welt« damals noch genannt wurde) in Auftrag geben konnte: Born-Heine *hole and hill*, Minard *Soundwalls* und Kubisch *iter magneticum*. Damit war das Studier-Fach Klanginstallation im Fachgebiet Kommunikationswissenschaften der TU verankert, allerdings nicht offiziell im Studiengang bzw. in der Prüfungsordnung, sondern als Wahlfach.

Wie wichtig die Durchsetzung von Lehraufträgen auch ohne Verankerung in die schwerfällige Prüfungsordnung ist, erkennt man daran, dass seitdem insgesamt 83 Klangkunstarbeiten entstanden sind: bereits 1990 fand an der Hochschule der Künste Berlin unter Leitung von Christina Kubisch ein Kompaktkurs statt, der immerhin 7 kleine Klangkunstarbeiten auslöste; von 1992 bis zu seiner Berufung nach Weimar 1997 erhielt Robin Minard regelmäßig einen Lehrauftrag für Klangkunst – unter seiner Ägide bildeten sich Studentengruppen (»Klangfach 6«, EQT), die zunächst in Berlin und dann auch außerhalb meist in öffentlichen Räumen aktiv wurden. Franz Martin Olbrisch hatte sich schon lange Zeit vorher mit Klangkunst beschäftigt, aber ab 1994 bildete sich auch unter seiner Leitung eine Gruppe von interessierten HdK-Studenten mit eigenen Kollektivarbeiten (*Renga, senza fine, Klangauge etc.*).

Den genannten Künstlern ist es gelungen, fast alle von ihnen betreuten Klangkunstarbeiten nicht im Stadium eines bloßen »Klangspiels«, so wie ich es nun definieren will, zu belassen, sondern jeweils in eine für sich stehende autarke Kunst zu führen. Über das, was hier als Spiel bezeichnet wird, muss »nach«-gedacht werden.

In der Tradition der Elektroakustischen Musik gab es immer schon Werke, die eine deutlich spielerische Natur haben, etwa durch das Spiel mit einer »Schaltung«, welches dann in einer Art Variation zu dem »Werk« bzw. der Komposition wuchs – dies wird jeder verstehen, der nach langem Suchen etwa an einem Synthesizer zu einem faszinierenden Klangergebnis kam und in momentaner Begeisterung darüber eine Variation bzw. ein Spiel mit den gefundenen Möglichkeiten aufzeichnete – für den Künstlertypus des »Composer-Performer« ein durchaus charakteristisches Vorgehen. Es ist auch der Moment, wo eine solche Schaltung wirklich zum Spielen anstiftet! Allerdings besteht die Gefahr, dass dieses Spiel nur für den Protagonisten selbst befriedigend wirkt und als komponiertes Werk für andere Zuhörer womöglich nicht akzeptiert wird (der Begriff »Spiel« wird ja einer Tätigkeit ohne bewussten Zweck, aus Vergnügen an der Tätigkeit als solcher bzw. an ihrem Gelingen zugeschrieben). Diese Gestaltungsform besteht in besonderem Maße bei der Klanginstallation, die im Falle des Zutreffens obiger Annahme eigentlich »Klangspiel« heißen müsste: Klangspiele, die man allein oder in der Gruppe spielt und die den Nicht-Mitspielern in der Faszination verschlossen bleibt. Die sogenannte »interaktive Klangkunst« sticht in dieser Beziehung besonders hervor: sie ist in der Regel einer einzelnen Person bzw. einer ausgesuchten Gruppe z.B. über das Internet zugänglich, andere werden vom Spiel ausgeschlossen. Die Diskussion über die Frage, ob eine Klanginstallation nun Spiel oder Kunst ist, habe ich seit etwa 8 Jahren immer wieder führen müssen (über die Frage betreffend Spiel-Stücke in der Elektroakustischen Musik habe ich bereits seit 1976 gestritten). Dabei wird immer klarer, dass diese Diskussion nicht etwa negativ im Sinne der Werkbewertung ausgelegt werden darf (»törichtes Spiel«), sondern dass eine Differenzierung stattfinden soll, nämlich, ob die Arbeit als Klang-Spiel oder als Installationskunst angesehen werden soll. Spiele/Klangspiele faszinieren durch die Raffinesse ihrer Werkzeuge bzw. Bedienung (was weitgehend als Ziel der

Programmierer = Autoren verstanden werden muss), durch die vorausgesetzte Kombinationsgabe, die soziale Verknüpfung (im Spielraum) und vor allem aufgrund des Spaßfaktors!

Interessant ist, dass diese Spiele Kennzeichen der allgemeinen Spieldefinition tragen:

- es ist ein Wettbewerbscharakter erkennbar: wer beherrscht, auch kämpferisch, die Werkzeuge Maus und Tastatur bzw. das Programm am besten? (nutzen wir bald auch »Playstations« in Klangspielen – warum nicht?),
- eine Vorgabe oder Einigung auf Spielregeln verschafft so etwas wie das sogenannte Regelspiel mit deutlichem Erholungs- und Entspannungswert (sozusagen in der Tradition der Freizeitbeschäftigung),
- Zufall generiert so etwas wie ein Moment des Glücksspiels,
- die Spezialisierung und Virtuosität ergeben eine sportliche Attitüde.

Die deutsche Sprache verwirrt ein bisschen den Umgang mit dem mehrdeutigen Wort »spielen«: einmal im Sinne von »ein Spiel spielen« / Kinderspiel, oder andererseits im Sinne des spielenden Musikers, der ja kein Spiel spielt, sondern Noten bzw. die Partitur spielt. Diese Verwirrung scheint auch ein Problem in der Klangkunst zu sein bzw. zu werden. Wo fängt Kunst an, wo hört Spiel auf?

- Das Klang-Spiel erzeugt für die Mitspielenden das Spielerlebnis in Achtung vor den aktuell herrschenden technisch-modischen Hintergründen; man kann auch sagen: die Qualität des Klangspieles resultiert aus dessen Werdegang. Genial programmierte MAX-Patches etwa sind wegen der genialen Programmierung geachtet, selbst wenn sie banalen Output liefern – das Erfinden des Werkzeuges spielt eine dominante Rolle (was allerdings zur Folge haben kann, dass es schnell veraltet).

- Die Klang-Kunst zielt auf das im Raum gestaltete Klangergebnis (bzw. die optischen und anderen sinnlich erfahrbaren Gestalten) ohne Berücksichtigung des Werdegangs, absolut. Ein komplexer technischer Hintergrund führt nicht automatisch zu komplexen Ergebnissen und umgekehrt! Schließlich bleibt das technische Werkzeug nur das Werkzeug – nicht mehr und nicht weniger!

Um nun den **Inventionen-Bezug** bzw. den **Bezug** zu den Klangkunstwerken des Elektronischen Studios der TU Berlin (besonders der dort aktiven Studenten) wieder aufzugreifen: die meisten dieser Klangkunstarbeiten sind keine Spiele. Falls es doch Spiele geworden sind, so werden sie eher nicht als solche verstanden, basieren sie doch auf einen langwierigen und beschwerlichen Arbeitsprozess, den man nicht als Spiel bezeichnen kann – das wäre sozusagen der Geist der Schule! Das eigentliche Kunstvermögen besteht darin, über das Spielen bzw. über den Spielprozess hinaus schließlich den Ernst eines Kunstwerkes zu erlangen!

Der Grund dafür, dass die Veranstalter der **Inventionen** hinsichtlich des hier diskutierten Problems mit den in Auftrag gegebenen Klangkunstarbeiten ein gewisses Risiko eingehen, ist der, dass die Erfahrungen mit vorangegangenen Gruppenarbeiten eben doch auf Ernsthaftigkeit aufbauen – und gleichzeitig auch die Erkenntnis, dass eine *öffentlich verantwortete Arbeit* eine sehr viel größere Herausforderung darstellt und gleichzeitig der Ausbildung einer künstlerischen Position eine viel bessere Grundlage bietet als jene typische, im Verlauf der Ausbildung angefertigte Arbeit, die irgendwo im Schrank verschwindet, niemals gehört wird und keinerlei Spuren hinterläßt.

Mai 2002

**Fabien Lévy  
Gérard Grisey,  
eine neue Grammatologie  
aus dem  
Phänomen des Klangs<sup>1</sup>**

Im Jahre 1973 begründen die jungen Komponisten Tristan Murail, Michaël Levinas, Roger Tessier und Gérard Grisey (Hugues Dufourt wird sich ihnen 1976 anschließen) ein Kollektiv, das sich in Opposition zu der zu diesem Zeitpunkt in der zeitgenössischen französischen Instrumentalmusik vorherrschenden postseriellen Musik sieht. Um die Bedeutung und den rasch wachsenden Einfluss zu verstehen, den sie in Frankreich und ganz Europa (mit Ausnahme von Deutschland) haben wird, muss man diese Bewegung vor dem Hintergrund der politischen und intellektuellen Krisen betrachten, die die strukturalistisch beeinflussten Methoden in den 1970er Jahren heimsuchten:<sup>2</sup> Im Kontext des Vietnam-Kriegs, der Ölkrise und der pragmatischen Infragestellung der politischen Systeme, vor allem des Sozialismus (Solschenizyns *Archipel Gulag* wurde 1973 veröffentlicht), ist es vor allem die strukturalistische Utopie der Nachkriegszeit, die angezweifelt wird – also die Vorstellung, dass sich hinter jedem organisierten System politischer, sozialer, linguistischer, ökonomischer oder künstlerischer Natur eine Struktur verbirgt. In der Musik wirkt sich diese veränderte Haltung insbesondere auf diejenigen Kompositionssysteme aus, die Tonhöhen, Lautstärken und Dauern auf symbolische Weise kombinieren und permutieren, ohne der Realität des Klangphänomens prinzipiell Rechnung zu tragen. Die junge ästhetische Bewegung in Frankreich konstituiert sich also teilweise gegen eben jene Prinzipien, die, wie Grisey schreibt, »die Landkarte mit der Landschaft verwechseln.« Sie wird später aufgrund des gleichnamigen Artikels von Hugues Dufourt aus dem Jahre 1979<sup>3</sup> etwas unglücklich *musique spectrale* genannt.

Diese Bewegung ist nicht isoliert, sondern erscheint zeitgleich mit andern ästhetischen Bewegungen, die allesamt versuchen, zum Phänomen zurückzukommen und den verallgemeinerten Serialismus zu nuancieren – infolge des ästhetischen Wandels innerhalb jener Schule selbst (*Explosante-fixe* von Boulez 1972, *Coro* von Berio 1975, *Stimmung* von Stockhausen 1968) ebenso wie aufgrund der Strömungen der Neuen Einfachheit (Rihm) oder in der Folge von Lachenmanns *musique concrète instrumentale* in Deutschland, der Schule der Neuen Komplexität (Ferneyhough) in

ganz Europa oder der minimalistischen und repetitiven Musiken in den USA (Feldman, Reich, Riley usw.). Im Gegensatz zu diesen Bewegungen der ästhetischen Erneuerung bringen die Komponisten der *musique spectrale*, allen voran Grisey und Murail, nebst ihren Werken auch Vorschläge zu neuen grammatologischen Kompositionstechniken ein, die für andere Komponisten richtungweisend werden: ausgehend von akustischen Analysen und computergestützten Frequenzberechnungen entwickeln sie Techniken der Instrumentierung und Generierung von harmonischem Material und Techniken der musikalischen Zeit- und Formstrukturierung; aus der Entwicklung des Klangmaterials und aus Prinzipien der kognitiven Psychologie leiten sie Techniken zur Erzeugung von Prozessen ab, usw. Tatsächlich ist es ja in Frankreich Tradition, dass Komponisten ernster Musik nicht allein avantgardistische Stücke komponieren wollen, sondern sich auch ausdrücklich mit neuen Grammatiken befassen – ein Umstand, der gelegentlich dem französischen Zentralismus zugeschrieben wird, oder dem starken Einfluss des Cartesianismus und in seiner Folge des Strukturalismus, auf jeden Fall aber dem der musikalischen Vorreiter Messiaen und Boulez.

In seinem Artikel »Musique spectrale« schreibt Hugues Dufourt:

*Dieser musikalische Kompositionsstil arbeitet sich unmittelbar an den internen Dimensionen der Klanglichkeit ab. Sie stützt sich auf die umfassende Kontrolle des Klangspektrums und besteht darin, die im Material angelegten Strukturen freizulegen. Die Klangeigenschaften, auf deren Grundlage man operieren kann, sind allein dynamischer Natur. Es handelt sich um fließende Formen, um Übergangsbereiche, in denen die Bestimmung von Formteilen von den Gegebenheiten der kontinuierlichen Transformation abhängt. In diesem Zusammenhang kann man von einer Komposition des Flusses und des Austauschs sprechen. Diese Musik denkt sich in Form von Schwellenphänomenen, Schwingungen, Interferenzen und entfernten Prozessen.* <sup>4</sup>

Es geht folglich darum, in neuen musikalischen Kategorien zu denken, die über diejenigen des Tons und des Symbols hinausgehen, Kategorien, die die Grammatologie der klassischen westlichen Musik in besonderem Maße charakterisierten – die Regeln der *Ars nova* des 14. Jahrhunderts ebenso wie die Kontrapunktregeln der tonalen Musik oder die Ableitungstechniken der seriellen Musik. (Die westliche musikalische Notation beschränkt die Transkription von zeitlichen Klangphänomenen auf Noten und Rhythmen, also auf die bloße Niederschrift von Grundfrequenz und Dauer.) Ferner geht es um die Konstruktion einer Musik auf Grundlage von Verschmelzung, nicht von Akkumulation, und darum, die musikalische Zeit als das »Werden der Klänge« zu denken, wie Grisey schreibt.

Man darf diese Musik – und besonders die von Grisey – jedoch nicht auf eine Ansammlung von Klangspektren und auf eine naturalistische Arbeit an den Teiltönen reduzieren. Im Zentrum der Bemühungen des Komponisten steht vielmehr die Zeit; der Gebrauch der Spektren und insbesondere der Frequenzen ist zwar ein essentielles, aber dennoch nachgeordnetes Produkt der materialbezogenen Arbeit. Das vielsagend betitelte *Tempus ex machina* ist ein 1979 komponiertes Stück für sechs Perkussionisten (Grisey hat es 1989 in den Beginn von *Le Noir de l'Étoile* eingearbeitet). *Tempus ex machina* ist gleichzeitig der Titel einer seiner wichtigsten Aufsätze, ursprünglich 1978 in Darmstadt vorgetragen <sup>5</sup>, und vielleicht auch die Devise seiner gesamten Musik <sup>6</sup>. In diesem Artikel entwickelt Grisey, ausgehend von ästhetischen und wissenschaftlichen Betrachtungen, einige richtungsweisende Konzeptionen zur musikalischen Zeit, zu den psychologischen Vorstellungen der Vorhersehbarkeit, zu Erinnerung und Antizipation, zu den Konzepten Periodizität, Kontinuität, Dynamik, zu Mikrophonie und Makrophonie, sowie zur Vorstellung einer erweiterten oder zusammengezogenen Zeit, und zu Prozessen. Seine Schlussfolgerung: »Der Klang ist per definitionem ein Übergangsphänomen. [...] Objekt und Prozesse verhalten sich analog. Das Klangobjekt ist lediglich ein zusammengezogener Prozess, der Prozess ein erweitertes Klangobjekt.«

Was bleibt, heute, nach mehr als 20 Jahren, von dieser Bewegung? Zunächst fällt auf, dass diese Ästhetik in den deutschsprachigen Ländern und in Mitteleuropa auf wachsendes Interesse stößt, in Ländern also, die sich zuvor nur wenig interessiert gezeigt hatten. Diese neue Aufmerksamkeit hängt möglicherweise mit dem plötzlichen Tod von Gérard Grisey im Jahre 1998 zusammen. In den Ländern, die dieses Abenteuer von Beginn an mitgetragen hatten (Frankreich, Italien, Finnland, Großbritannien), ist sein Erbe immer noch präsent, jedoch auf jeweils sehr unterschiedliche Weise. Zum Beispiel ist festzustellen, dass sich einige ehemalige Schüler oder wichtige Kollegen von Murail und Grisey auf diese Schule berufen, etwa Saariaho, Benjamin, Dalbavie oder Lindberg. Sie legen eine schillernde, ästhetische und brillante Musik von allerdings im wesentlichen klassischer Faktur vor, sehr gestisch und unter Aufgabe der Mikrotonalität, eine Musik, die die spektralen Techniken mehr im Sinne von normativen Prinzipien der Wahrnehmungskontrolle interpretiert und daraus ableitet, was beim Komponieren erlaubt ist und was nicht. Andere Komponisten (Hurel, Paris, Hervé, Leroux) versuchen diese Ästhetik eher pragmatisch fortzuführen, indem sie auf der Grundlage von psychologischen, psychoakustischen oder akustischen Phänomenen immer neue musikalische Kompositionstechniken entwickeln. Genau wie die letzten Werke von Grisey halten sich diese unterschiedlichen »Erb« jedoch mehrheitlich fern von allzu linearen und mechanischen Zeitabläufen, sie führen Brüche ein und eine phänomenologische Wahrnehmung der Zeit im Sinne von subjektiven und kulturell bedingten Hörmechanismen. Allgemein gesprochen, ist die »spektrale Ethik« nicht tot. Vielleicht besteht die Herausforderung für die junge Generation von Komponisten und Theoretikern heute darin, mit Hilfe technologischer Mittel eine neue Graphemologie des Klanglichen zu entwickeln, d.h. eine neue Form der Transkription des musikalischen Phänomens, die Griseys und Murails Techniken der Klangverschmelzung und der Übertragung von Teiltönen mit Lachenmanns und Sciarrinos Arbeit mit geräuschhaften und inharmonischen Klängen zusammenzubringen, mit dem Ziel, dem einengenden

**Intervall-Denken, den festgelegten Tonhöhen und den harmonischen Klängen der westlichen Kunstmusik zu entsagen. Die Herausforderung besteht weiterhin darin, mit Hilfe des Computers und der Forschung eine neue Grammatologie zu entwickeln, d.h. neue Kompositionstechniken, die sich auf psychologische und kognitive Phänomene (Induktion, Überraschung, Lernen, usw.) und auf akustische Phänomene beziehen, mit dem Ziel, die (wahrnehmungsmäßig zuweilen recht absurden) kombinatorischen und rein visuell bestimmten Techniken der klassischen musikalischen Notation und ihrer Grammatologie zu überwinden.**

- <sup>1</sup> Fabien Lévy ist Komponist, Theoretiker und ehemaliger Schüler von Gérard Grisey am Pariser Konservatorium.
- <sup>2</sup> Fabien Lévy: »Algorithmes et perception en France dans les musiques des années 1960-1970: de la perception induite par la structure aux processus déduits de la perception«, erscheint demnächst im Rahmen eines Gérard Grisey gewidmeten Sammelbandes, Paris: L'Harmattan/L'itinéraire, 2002.
- <sup>3</sup> Hugues Dufourt, »Musique spectrale«, Erstveröffentlichung 1979, Reprint in: *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgeois 1991, S. 289-294.
- <sup>4</sup> Ebenda.
- <sup>5</sup> Gérard Grisey, »Tempus ex machina«, *Neuland* Jahrbuch 3 (1982-1983), Neuabdruck in: *Contemporary Music Review*, 1987, Bd. 2(1), sowie in: *Entretiens* 8.
- <sup>6</sup> Weitere Informationen über Griseys Werke und musikalisches Denken finden sich in: Jérôme Baillet, *Gérard Grisey. Fondements d'une écriture*, Paris: L'Harmattan/L'itinéraire, 2000.

## Tamás Ungvary Im EMS und ums EMS herum

Meine frühen Jahre im EMS-Computermusikstudio  
Eine amorphe Sammlung von Erinnerungen

**EMS** war ein Observatorium, wo Menschen die unbekannte Welt der ALL-Klänge genau studierten.

### **Die Anfänge.**

Per-Olov Strömberg, der spätere Chefingenieur, hatte im EMS in den sechziger Jahren einen selbstspielenden Realtime-Synthesizer »für Knut Wiggen« konstruiert, der einige Zeit im Grossen Studio aufgehängt war, um die Vergangenheit zu symbolisieren.

### *Ich war Dirigent (1970)*

*in einer kleinen Stadt im Norden von Schweden. Als »Vattenfall« einen neuen Damm mit elektrischen Turbinen gebaut hatte und den Start der Turbinen mit Marschmusik begleiten wollte:*

*»lasst uns neukomponierte elektronische Musik vorführen,  
im Einklang mit den Klängen der Turbinen«,  
schlug ich vor,*

*sowohl einen Moog-Synthesizer »Wassertropfen« produzieren zu lassen*

*als auch einen »Tag der offenen Tür der Elektronischen Musik« zu veranstalten,*

*wobei ich dann zwei Kompositionen ungestört auf dem Fußboden liegend anhören konnte (Jan W. Morthenson: Neutron Star,  
Per Nørgård: Solitaire)*

*»Aha,  
es ist wirklich möglich,  
auf elektronischem Wege MUSIK zu erzeugen.«*

### **Berlin 1971:**

bin da,

**György Ligeti stellt Chownings Turenas vor, mit im Raum wandernden Klängen**

Das ist die Zukunft! Jetzt kannst DU deinen Informationsrückstand aufholen bzw kompensieren.  
Zurück nach Stockholm, wo das EMS mit Computerstudio existiert.

## **Stockholm 1971-73**

**EMS**

**Kungsgatan.**

**Vier Studios.**

**Riesen-Synthesizer.**

**Riesen-Bedienungspult in dem verlassenen Senderraum des Schwedischen Rundfunks.**

**Mechanische Aufzüge, um die Lautsprecher hoch über unsere Köpfe zu placieren für Raumbewegungsexperimente.**

**Schade, dass EMS nie Geld genug gehabt hat, geeignete Lautsprecher zu kaufen. (Der Raum könnte aber von oben fotografiert/gefilmt werden, weil das Gewicht eines Mannes auch getragen werden konnte. Siehe den Film bzw. das Video EMSTU-I. Hätte beim ZKM deponiert werden sollen.)**

**PDP 15/40 Computer und MTs, und DTs, und..., und...**

**(MT = Magnettape / DT = Dectape / DK = Disk / TW = Monitor/**

**LP = Line Printer etc)**

**24 Tongeneratoren und...und...und...**

**Knut Wiggen ist der Direktor. Sehr sympathisch.**

### **LERNEN, LERNEN, LERNEN, LERNEN**

**Es gab keinen richtigen Computermusik-Kurs zu dieser Zeit.**

**Das prinzipielle Synthesizer-Steuerprogramm »EMS 0« war noch in der Entwicklungsphase. Es gab auch nur sehr wenig Dokumentation.**

**Ich nahm die Fernschreiberblätter (Teletype) aus dem Papierkorb und versuchte herauszufinden, um was es ging.**

**Versuch, ein Handbuch zu schreiben.**

**Knut Wiggen mahnt mich zu komponieren.**

**»The coin dropped.«**

- EMS braucht, dass Du ein Stück schreibst.**
- Ich kann nicht.**
- Du bist Dirigent, du muss ja auch komponieren können.**
- Ja, ja ! Aber nicht mit Generatoren.**
- Wir haben ja auch Ring- und Amplituden-Modulatoren, Frequenzumsetzer, Filter etc.**
- Meine Güte!**

## **Aber WIE?**

**Erster Versuch: Brainstorming. Resultat: NICHTS**

**Zweiter Versuch: deutsche Methode (nach mir) = methodisches Experimentieren aufgrund extrem konsequenter Analyse der gegebenen technischen Möglichkeiten.**

Dann komponierte ich 1972 *Seul*, das bei den IGNM-Weltmusiktagen in Island gespielt und von einem schwedischen Kritiker als urnordisches Stück, das statt im Konzerthaus in Vallhall gespielt werden sollte, rezensiert wurde.

Es hat mich, psychologisch gesehen, ins Tiefe gestürzt. Ich **MUSS MEINE MUSIK** verwirklichen können, die mein Temperament reflektiert, denn ich war ja ein Ungar, der sich mit dem Norden nicht identifiziert hat.

## **Aber WIE ?**

*Begegnung mit Gy. Ligeti, Y. Xenakis und M. Kagel mit seinem Staubsauger während der Darmstädter Ferienkurse.*

Es gab schon zwei Programme, **WSLEO**, später **SYNTAL**. Außer dem Gastautor **Wayne Slawson** habe ich nur **Hans Knall** damit zu arbeiten versuchen gesehen. Er hat sich sogar **SNOBOL** beigebracht. (Hans Knall war ein sehr begabter junger Mann, der nach einigen Jahren eingesehen hat, dass das Leben außerhalb **EMS** ihm mehr zusagt.)

**MusicBox** (David Fahrland)! Mit **MusicBox** durfte nur **Knut Wiggen** experimentieren/komponieren. (Wenn ich mich nicht irre, war ich der einzige Anwender, der es gewagt hat, danach zu fragen.)

Einen kleinen, ziemlich einfachen, aber mit rhythmischer Steuerung ausgestatteten Tongenerator hat der jüngere Ingenieur **Göran Svensson** für mich gebaut, womit ich dann viel schärfere Töne bzw. Anschläge erzeugen könnte, als mit dem großen computergesteuerten Synthesizer. (Die mit Bleistift auf kariertem Papier geschriebene Dokumentation habe ich aufbewahrt.)

Die dann in einer Mischtechnik entstandene Komposition (**Svenssonsbox + ESM-1**) **BASIC BARRIER** (Phono Svecia, PS CD 41) war meine Antwort auf die »nordische Herausforderung« Es wurde dann auch für die IGNM-Weltmusiktage (Rotterdam) ausgewählt und aufgeführt.

»...auffrischendes Klangbad...« *Aftonbladet*

»...mai avanti abbiamo ascoltato nelle Grande Salone una presentazione di effetto piu pieno d'il porto della grande città e d'il zoologico di Hagenbeck.« *Dagens Nyheter*

»...on se trouve dans un grand trou sous un pont ou le transit bruyonne sur un et donne resonance à la construction pendant que des grandes bateaux émettent des sourdes hurles.«  
*Svenska Dagbladet*

»...schafft Spannung aus dem Gegensatz von lockeren, spielerisch gelösten, farbigen Figuren und massiven, oft verzerrten Blöcken...« *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*

»...profondo effetto timbrico senza parametri secchi...un enorme grido di forti contrasti puri riuniti...« *Kathimerini, Athen*

**Was für eine Zeit! Wann wird heute noch eine Kritik geschrieben über ein Elektroakustisches Werk!?**

**Man sollte eine Zeitung gründen mit dem Titel: ABGELEHNT!**

Die Arbeit wurde eine Art Droge für mich.

**SEUL,**

**BASIC BARRIER,**

zwei IGNM Festivals

Karl-Erik Welin initialisierte einen EMS Besuch des  
Komponistenverbandes.

Wurde gehört.

Aufnahme! Ich bin Komponist!

Das schon genannte EMS0, EMS-1, später EMSETT-Programm wurde bereits 1970 mit MACRO und dann sukzessive mit komplexen arithmetisch/logischen Ressourcen ausgestattet, worauf das EMS als Erster in Europa hätte stolz sein können. Die Möglichkeit, aus Steuerdaten Steuergruppen zu bilden, die dann als sog. DOMACs mehrmals aufrufbar und ineinander geschachtelt werden könnten, hat das EMS vitalisiert.

**\$A DK 2,6/TW 4/MT0 7,10/LP 11/DTI 1,3\$EMS I**

Nein. Es geht nicht!

Es ist nicht richtig! EMSETT wird nicht starten. Ich bekomme wahrscheinlich eine IOPS-Fehlermeldung. (Niemand erinnert sich heute genau an die Ziffern der Geräte-Assignments.)

Die Stücke VALS von Eberhard Eyser, RÖRELSER von Miklós Maros sind auch gute Beispiele, wie sich mit Hilfe von MACROs komplexe musikalische Regelsysteme aufbauen lassen.

Sieh mal an!

Eine halbseitige Anzeige :»Sökes Idémen« –  
Suche Männer mit Ideen –  
Furchtbar!

Sind wir schon so weit?

Was passiert wenn die Computer sich eines Tages  
empören und Programmierer mit Ideen suchen?

Ich brauche diesen Satz, mit einer Computerstimme gesprochen.

Erster Kontakt mit KTH (Königliche Technische Hochschule),

Prof. Gunnar Fant:

Nein, wir geben es Dir nicht.

Hier hast Du aber unsere Bibliothek.

Meine Assistenten helfen Dir, diesen Satz dann mit den  
Terzfilterbänken (2 Bänke mit je 28 Kanälen) des EMS zu  
synthetisieren.

Du wirst dabei sehr viel lernen.

Eine fast unmögliche Aufgabe. Diese Antwort war wirklich gemein, fand ich, und, meinem Temperament nachgebend, habe ich vor Wut gekocht und geschworen, es zu verwirklichen. Vorlage: ein analoges Sonogramm mit dem gesprochenen Satz.

Sprachmaterial für ANNONS =

DOMAC (einige Monate »Tag und Nacht«)

programmieren/editiere Macros für Vokale und Konsonanten /

spiele auf Tonband das klingende Resultat ein /

gehe rüber zur KTH und sonografriere es / vergleiche es mit der

Sonogrammvorlage/IF Resultat zufriedenstellend: hör auf! schlafe!

ENDIF geh zurück zu EMS.

ENDDO

Klangmaterial für ANNONS =

Es geschah am Karfreitag. Ich ging ins EMS-Studio, um ein zur

Herstellung eines dreiminütigen Musikmaterials nötiges Programm

in den Computer einzuspeichern und das Resultat abzuwarten. Ich

kehrte erst am Ostersonntag früh mit der fertigen Musik heim. Die

Zufallsfunktionen! Die brauchten eben Zeit!!!

**Zwischenspiel: ausgeklügelte Nervenschwächung.**

Gegen zwölf Uhr in der Nacht spürt man manchmal einen Luftzug. Wendet man sich, um die Tür langsam zuschlagen zu sehen. Steht man auf, geht raus, später springt man, ohne jemanden zu sehen. Nach Jahren erwischt man einen ehemaligen Programmierer (Kurt Nilsson) in Schwarz, der mit schwarzen Handschuhen durch die Räume gegeistert ist. Ich habe nie erfahren warum.

## **Stockholm 1973-75**

Diskussion mit Knut Wiggen über sein Buch *Die zwei Kulturen*, wonach sein letztes Argument war: »Tamás, ich habe das Buch nicht für Dich geschrieben.«

Computer-Studio = Bedienungsraum =  
viereckiges NEUN Meter langes Bedienungspult +  
ZWEITAUSEND Indikationslampen für ZWEITAUSEND  
»Steuerungsknöpfe«, die keine Knöpfe sind, aber so ähnlich  
funktionieren, wenn man mit einem Kupferfadenpinsel auf  
einem zweigeteilten Metallplättchen Kontakt »pinselt«.

Langsam begreift man, dass Parameterwerte auf Digitalband auch ohne Computer registriert werden können. Wunderbar!

//: Man pinselt, man hört das Resultat, man wählt die Klangdauer und registriert das Resultat auf dem Digitalband. ://

Vier Uhr in der Früh, ich bin schon ziemlich fertig. Da kann man verrückte Werte für den Plattennachhall einpinseln, mitschreien mit den mächtigen Klängen (Tongeneratoren, Ringmodulatoren und Terzfilter). So entstand **TRAUM DES EINSAMEN**. (Fylkingen: Fylp 1028)

Keywords: erlebnishafte Auseinandersetzung, subjektive Musik,  
»Bekanntnismusik« (Klaus Huber), IGNM-Weltmusiktage (Helsinki)

»Des Einsamen Traum vom gelungenen Leben  
Aus der Beschwörung  
tibetanischer Mönche  
der Lava aus der Tage der Vorzeit  
schlägt der Herzschlag des einsamen Träumers  
geht der Puls der Gezeiten  
setzt sich das Segel der Hoffnung«  
usw., von Klaus Röhrling

Ich versuchte, die technische Entwicklung voranzutreiben – auch was die Interpretationsmöglichkeiten betrifft. Es war ein Kampf gegen die von Knut Wiggen geleiteten Puristen, die jeden per Hand gesteuerten Eingriff in den Kompositionsprozess der Computermusik vehement ablehnten. Nach monatelangen, heftigen Diskussionen wurde jedoch ein zweidimensionaler Joystick installiert.

Dieser hat es ermöglicht, ein Stück vom Digitalband mit variabler Geschwindigkeit, ohne Tonhöhenveränderung abzuspielen, wodurch die zeitliche Achse – wie ein Dirigent es auch tut – verschoben werden konnte.

## Zwei entscheidende KLEINIGKEITEN

Gary Nelson (Oberlin College, USA), der im EMS als Gast gearbeitet und mir in einigen Sekunden gezeigt hat, wie man ein Glissando mit FORTRAN programmiert. Drei Zeilen.

(EMS Programmierer: Wir sind nicht dafür angestellt, dir FORTRAN zu unterrichten.)

Der »Techniker« Rolf Enström, wie er zuerst genannt wurde, hat mir in einigen gutformulierten Sätzen die hexadezimale Bootprozesssteuerung und die Bedeutung und Benutzung des »overlay« bei der FORTRAN-Kompilierung beigebracht. (Können Sie es heute, 2002, glauben, dass wir 32+8 K RAM, später 48, zur Verfügung hatten und trotzdem Riesen-Programme entwickelt haben ?)

Ich begann zu programmieren. COTEST hieß meine erste musikalische Programmiersprache, eine Systematisierung und Weiterentwicklung von Gary Nelsons Ideen (dynamisch verlaufende Min/Max-Kurven für jeden Parameter). In der Art, wie ich es später realisiert habe, hatte G. M. König (Utrecht, Inst. für Sonologie) schon früher die Gedankenrichtung angegeben, die dann in Barry Truax' POD-System ihren Höhepunkt erreichte. (Während der 70er Jahre hat Barry eine POD-Version am EMS implementiert.) Mit COTEST habe ich dann INCREMENTUM verwirklicht und die variable Geschwindigkeitsinterpretation hineinkomponiert. Ich wollte mehrere »interpretierte« Versionen von dem Stück haben, fand aber niemanden, der gewollt oder gewagt hätte, es zu probieren. Mein Artikel »Tonsättaren – en datadirigent« (Der Komponist – ein Computerdirigent) in *Nutida Musik* (Stockholm) 4, 1973/74, erläutert im Detail meine damaligen Gedanken.

### Zwischenspiel: Gefühle

= DOMAC (eine Woche lang , jeden Tag, manchmal mehrmals)

Man tippt am Teletype die Startsequenz, um ein bestimmtes Programm zu laufen lassen. Ein kontrollierbarer Vorgang, auf Papier dokumentiert.

Fehlermeldung. Totalstopp.

Man ruft den Programmierer, der sehr ungerne vom oberen Stockwerk herunterkommt. (Was und wie über Komponisten gedacht wurde, ist nicht dokumentiert!)

Er schreibt genau dasselbe.

Das Programm startet.

### ENDDO

Ich wollte schon zum Psychiater gehen, weil ich langsam die Wahnvorstellung hatte, dass die PDP 15 mich hasst.

### Zwischenfrage: Waren die Oszillatoren unstabil?

Ja und nein. Ja, sie wurden 1968 konstruiert und waren für ihre Zeit extrem stabil. Nein, sie waren nicht stabil, gemessen am späteren Standard. Aber es ist fantastisch, wenn sie nicht stabil sind, wenn einer verrückt spielt, denn das sind die kreativen Momente und Möglichkeiten im Leben, die Überraschung, etwas, das du niemals tun würdest, an das du niemals denken würdest. Das Leben gab dir manchmal Zufallsergebnisse – wenn du keine kreative Person warst, hast du nicht die Möglichkeiten gesehen, aber wenn doch, dann solltest du Gott oder den erhitzten Transistoren für eine neue Idee danken. Ich bekam jedenfalls einige sehr gute Vorschläge, sogar Resultate von diesen Oszillatoren.

### Nach(t)spiel: Sicherheitsinspektion

Um drei Uhr in der Nacht sitzt man im Computerstudio ungeheuer konzentriert vor dem Tektronix-Monitor. Man ahnt irgendwas. Ein großer Schäferhund sitzt neben mir. Herzstillstand!

Gesichter,

Mitkämpfer,

Mithelfer,

Erstanwender :

M. Maros, E. Eyser, K. Lindgren, M. Hinton, P. Lyne,

S. Hanson, R. Enström, G. Gräsbeck, H. Knall, A. Blomqvist,

J.W. Morthenson, L.-G. Bodin, etc.

**ENDSPIEL =**

**DOMAC(1000000 Zeilen) Schreib!**

**IF(kein Zeit mehr hast) Hör auf! ENDIF**

**ENDDO**

Tamás Ungvary, geb. 1936 in Kalocsa (Ungarn), lernte und lehrte Computermusik am EMS. Heute leitet er den Lehrgang für Computermusik und elektronische Medien am Institut für Elektroakustik und Experimentelle Musik der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien.

## Paul Pignon Bildspel und Fylkingen

Der bedeutende Beitrag, den Schweden (d.h. Fylkingen) für die Entwicklung dieser Kunstform geleistet hat, legt nahe, den Terminus »Bildspel« als generelle Bezeichnung zu verwenden, für das, was im Deutschen umständlich als »mit Tonbandmusik synchronisierte programmgesteuerte Diaprojektion« zu bezeichnen wäre.

Im Bereich des Bildspels nimmt Fylkingen weltweit schon seit geraumer Zeit eine führende Position ein. In dem 1993 zum 60-jährigen Jubiläum von Fylkingen erschienenen Dokumentationsband beginnt Josef Doukkali seinen Aufsatz »The Radiant Projection« mit dem Ausruf »Fylkingen ist Bildspel«; nicht ganz korrekt, aber seit dem Ende der 1970er Jahre oft gehört, verweist dieser Slogan auf die Bedeutung von Fylkingen als Vorreiter dieses Genres. In seinem Wortsinn vielleicht zutreffender wäre dieser Slogan in umgekehrter Form: »Bildspel ist Fylkingen«.

Obwohl es dort bereits in den 1960er und -70er Jahren einige Beispiele für die Kombination von Diaprojektionen und Musik gab, hängt Fylkingens besonderes Engagement für das Bildspel als Kunstform damit zusammen, dass 1978/1979 ein programmierbares Steuergerät vom Typ »Audio Visual Laboratories Multiscreen« und eine Anzahl von steuerbaren Projektoren angeschafft wurden. Ein Zitat aus dem Jahresbericht der Institutsleitung für diesen Zeitraum veranschaulicht die allgemeine Zielrichtung dieser Investition:

»Das Bildspel erlaubt Fylkingens Künstlern eine Arbeit mit Bildern, die vergleichbar ist mit den von den Studios für elektronische Musik verfügbar gemachten Ausdrucksmöglichkeiten bei der Arbeit mit Klängen. Wie das Klangmaterial in der Musik können die Bilder in mehreren Schichten projiziert werden und je nach Charakter, Intensität und Dominanz der Bildkomponenten neue Konstellationen und Beziehungen zur Geltung bringen.«

Das erste Bildspel, das in Fylkingen gezeigt wurde, war *Myr* (schwedisch: Morast, Sumpf) von dem Komponisten Rolf Enström, realisiert 1978 mit technischen Mitteln, die den später von Fylkingen angeschafften ähnelten.

Als nächstes folgte *Take the Cage Train*, eine Zusammenarbeit des Fotografen Nino Monastra mit dem Komponisten/Klangdichter (und damaligen Produzenten bei Fylkingen) Sten Hanson, die Cages dreitägige musikalische Zugreise durch Norditalien im Juni 1978 beschreibt.

Gemeinsame Arbeiten von Komponisten und visuellen Künstlern sind, wie zu erwarten, im Lauf der Jahre zu einem typischen Merkmal von Fylkingens Bildspel-Produktion geworden. Interessanterweise handelt es sich aber in den wenigen Fällen, in denen sich eine einzige Person für ein komplettes Bildspel verantwortlich zeichnet (z. B. Rolf Enström, Åke Parmerud), immer um Komponisten.

Fylkingen hat dann später ein neues Projektionssteuergerät angeschafft, das im Vergleich mit der alten AVL-Maschine und den alten Projektoren (die buchstäblich aus dem letzten Loch piffen) ganz neue Möglichkeiten eröffnet und es dem Künstler in noch größerem Umfang erlaubt, mit Bildern in einer der Klangmanipulation in einem elektroakustischen Studio analogen Weise zu arbeiten. Die Richtung, die das Bildspel in Zukunft einschlägt, ist schwer abzusehen, zweifelsohne habe viele der Künstler, die sich auf diesem Gebiet betätigen, innerhalb des Genres wirkungsvolle persönliche Ausdrucksweisen entwickelt. Gewiss wird es weiterhin zu Fylkingens größten Verdienste zählen, per se und als Bestandteil gemischter Produktionen.

Nach einer von Paul Pignon verfassten englischsprachigen Zusammenfassung des im Text erwähnten, 1993 auf schwedisch erschienen Fylkingen-Dokumentationsbandes; der Auszug beschäftigt sich mit dem von Josef Doukkali verfassten Kapitel zum Bildspel, »The Radiant Projection«.

## Annette Vande Gorne Sie sagten »akusmatisch«?

### Die akusmatische Kunst und ihre Ursprünge beim Radio

Die neue Gattung der akusmatischen Musik ging vor einem halben Jahrhundert in Europa aus der sogenannten *musique concrète* hervor. Alles beginnt im Jahre 1948, als Pierre Schaeffer, Produzent im »Club d'Essai« des französischen Rundfunks in Paris, das erste »konkrete« Stück komponiert: die *Études de Bruit*. Er verfremdet eine in Wachs gepresste Schallplattenaufnahme, indem er ihre Rille schließt; die Nadel kann so ihrer spiralförmigen Bahn nicht mehr folgen. Die musikalische Figur ist von ihrer Herkunft isoliert, der Klangmoment festgehalten und nicht mehr an den Verlauf der Zeit gebunden: eine überraschende Vorstellung. Das war das erste »Klangobjekt«. Kurz darauf beschneidet Pierre Schaeffer die Aufnahme eines Klavierklangs um ihren Anschlag. Er beobachtet eine komplette Mutation der Klangfarbe, die nun der einer Oboe gleicht. Er erweitert die Untersuchung und spielt die Aufnahme rückwärts ab, um zu einem unerhörten Resultat zu gelangen: die mit dem klanglichen Verlauf verbundene gravierende Veränderung der Klangwahrnehmung, die Schaeffer als »Anamorphose« bezeichnet. Mit diesem technologischen Durchbruch steht ihm ein gewaltiges Experimentierfeld vor Augen; aus der bis dahin weitgehend unbeachteten Quelle der medial fixierten Klänge kann nun direkt geschöpft werden, ohne Rückgriff auf die ursprünglichen Schallquellen und ihre anekdotische Herkunft.

### Was ist akusmatische Musik?

Die Erfahrung lehrt uns, dass die Klangwahrnehmung oft an den visuellen Eindruck einer musikalischen Vorführung gebunden bzw. gar von ihm dominiert ist. Der Begriff »akusmatisch« erinnert an Pythagoras und seine

Form des Philosophie-Unterrichts: um sich besser auf seine Worte konzentrieren zu können, befanden sich die Schüler im Dunkeln hinter einem Vorhang. Die akusmatische Musik will den Hörsinn schärfen, die Vorstellungskraft und die mentale Klangwahrnehmung fördern. Die Klänge sind auf einem Medium fixiert; von dem Objekt, das den Klang ursprünglich produziert hat, fehlt jede physische Repräsentation. Die Musiker, die eine solche Musik komponieren, verwenden elektronische Klänge ebenso wie natürliche, das Wehen des Windes, das Brausen des Meeres, den Klang zweier aufeinander geschlagener Hölzer, Stimmen, Schreie, Gesänge usw. In einer langwierigen Arbeit der Metamorphosen und des Komponierens werden die aufgenommenen bzw. produzierten Klänge manipuliert, mit dem Computer umgewandelt und vermittels ausgefeilter Montage und Abmischung zu einer musikalischen Komposition gefügt.

Das vom Einfluss des Visuellen losgelöste akusmatische Hören befreit die mentalen Bilder und die kreativen Formen unserer Vorstellungskraft. Die akusmatischen Klänge, wahrgenommen über Lautsprecher, ohne ihren klanglichen Ursprung zu entziffern, sind die Grundelemente des Vokabulars der akusmatischen Kunst und der *musique concrète*. Diese Klänge, die sogenannten »Klangobjekte«, sind eigentlich Abdrücke oder Spuren; gerade weil sie neu organisiert und von erklärenden Elementen befreit sind, erlauben sie uns den Zugang zu Emotionen, Empfindungen, Metaphern... Eben darin besteht die Arbeit des Komponisten.

Über eine Vielzahl von Lautsprechern, aufgestellt in einem Saal oder im Freien, wird die Musik während des Konzerts von einem Interpreten spazialisiert. Auf der Bühne befindet sich ein Mischpult, mit dem der Interpret über ein Orchester von rund vierzig Lautsprechern die Klänge verteilt, also das Stück spielt. Diese Tonanlage unterscheidet sich von Aufführungs-

ort zu Aufführungsort. Jedes Konzert ist ein einmaliges Ereignis, viel kostbarer als das simple Anhören einer CD. Paradoxe Weise verleiht die selbst auf einem Medium fixierte akusmatische Musik der physischen Anwesenheit der Besucher im Konzertsaal einen besonderen Sinn, denn jede Aufführung ist anders, je nach Interpret und in Abhängigkeit von der Architektur des Raumes und der Beschaffenheit der Lautsprecheranlage. Die akusmatische Kunst definiert sich also über ihren Kompositions- und ihren Hörmodus: im Studio komponiert und auf einem Medium fixiert, wird die akusmatische Musik letztlich auf der fein abgestimmten Leinwand der Lautsprecher wie ein Film projiziert.

### **Elektroakustische Musik**

Der Begriff »elektroakustisch« bezeichnet eine Art von Musik, die unter Zuhilfenahme von Mikrofonen, Tonbandgeräten, Synthesizern, Computern usw. erzeugt wird. Er bezeichnet also, im Gegensatz zur Bezeichnung »akusmatische Musik«, die verwendeten technischen Hilfsmittel; es handelt sich nicht um ein musikalisches Genre, sondern um eine Instrumentalbezeichnung.

## Agostino Di Scipio Der Komponist als Rauschgenerator\*

Die Fähigkeit, Worte als puren Klang zu verwenden,  
hat auch auf den höchsten Stufen der Sprachentwicklung ihre Funktion.

Paul Feyerabend

### Position

Die akustische und sonologische Forschung, ebenso die Entwicklungen im Bereich der Musiktechnologie, führen uns das Rauschen als etwas von Rechts wegen Unerwünschtes vor, als einen Störfaktor, den es *post facto* zu filtern oder *ante facto* zu verhindern gilt. Mit diesem Konzept des Rauschens als formzerstörendes Element verbinden wir nur allzu leicht die Vorstellung von Chaos, von Mangel an Ordnung und Struktur, von fehlender Proportion und Harmonie. Das Rauschen ist Störfaktor bereits an den Ursprüngen der heute im Westen vorherrschenden, technologisch geprägten Vernunft, schon gar im Horizont der Informationswissenschaften; Wissenschaftshistoriker und Epistemologen der Informatik würden dies zweifellos bis zu den Ursprüngen der reduktionistischen und mechanistischen Haltung der neuzeitlichen Wissenschaft zurückverfolgen, von Bacon und Descartes bis zum Neopositivismus<sup>1</sup>. Das Problem der Informationstheorie kann als notwendige »prophylaktische« Maßnahme beschrieben werden, als eine Art Kommunikationsprophylaxe: jedwede unreinen Anteile von der Nachricht fern zu halten, den Übertragungs- und

\* Redigierte und für die Veröffentlichung korrigierte Fassung eines Vortrags im Goethe-Institut Rom anlässlich einer Veranstaltungsreihe unter dem Titel »Rumori – ordine e disordine, linguaggio musicale e innovazione tecnologica« [»Geräusche – Ordnung und Unordnung, Musiksprache und technologische Innovation«] (organisiert im Mai 1998 vom CRM - Centro Ricerche Musicali).

<sup>1</sup> M. Di Giandomenico, *Aspetti filosofici della storia dell'informatica* [Philosophische Aspekte der Geschichte der Informatik], Laboratorio di epistemologia informatica, Università di Bari, 1999. P.E. Ceruzzi, *A history of modern computing*, Cambridge, Ma., 1998.

Kommunikationskanal so weit als möglich von eventuellen Rauschquellen zu isolieren. Rauschen beeinträchtigt die Kommunikation, verzerrt die Übertragung der Nachricht, verdirbt ihren Inhalt, zerstört ihre Klarheit und ihr Potential. An die Stelle der – erwünschten – Transparenz der Nachricht setzt das Rauschen potenziell seine eigentümliche Opazität. Selbst wenn es einen fruchtbaren und entscheidenden Kontakt mit den Themen der technologisch-wissenschaftlichen Forschung aufzubauen verstand, hat sich das künstlerische Experimentieren doch häufig (seit den historischen Avantgarden, z. B. Dada) an einem tatsächlichen Paradigmenwechsel versucht: Experimentieren, sich ungewöhnlichen Wahrnehmungen öffnen, zu den Ursprüngen der eigenen Kunst zurückgehen um ebendiese zu zerstören, oder um sie zu reaktivieren und zu revitalisieren – all dies beinhaltet die Bereitschaft, konstruktiv auf Fehler, auf unerwünschte Effekte zu reagieren, oder, besser gesagt, auf Phänomene, die sich der Kunsterfahrung bald als nur vorübergehend unerwünscht erweisen, nämlich lediglich aufgrund historischer und kultureller Notwendigkeiten, aufgrund von Konventionen, die abhängig sind von Zeit, Ort und Sitten. Natürlich sagt man nichts Neues, wenn man feststellt, dass der Begriff »Rauschen« nur als historischer und somit veränderlicher denkbar ist. Historisch sind die Beschreibungsweisen, historisch und relativ sind auch die Kriterien der Wissenschaft vom Klang, jene Kriterien, auf deren Grundlage schließlich der Klang der Musik verfügbar wird. Die Beschreibung des Klangs kennt verschiedene historische Traditionen (die physikalische Akustik ist eine davon), deren jede sich ausformt im Wechsel von Sieg und Niederlage, von Eroberungen, aber auch von Verlusten. Ein Beispiel aus der historischen Tradition der westlichen Wissenschaft: die korpuskulare Klangtheorie des Holländers Isaac Beeckman ging verloren, aber sie war kaum schlechter als die seines missgünstigen Vertrauten René Descartes, sie passte vielmehr exakt ins Bild der Cartesianischen »mechanizistischen Philosophie«, sehr viel besser als dessen eigene Annahmen zu den hörbaren Phänomenen, die von Anfang an (*Compendium musicae*) den Stempel eines oberflächlichen Sensualismus trugen, der im Grunde die Glaubenssätze der Scholastik wiederholte, gegen die der Autor des Discours sich doch gerade wandte – und doch...

In der historischen Tradition der westlichen Kunst geschieht es zuweilen, dass der Notwendigkeit, das Zeichen vom Rauschen zu »säubern«, der Notwendigkeit, die Übertragungskanäle Störquellen gegenüber zu isolieren, die ausgesprochene Absicht entgegengestellt wird, jene unreinen Elemente, Störungen und Fehler nicht wegzufiltern, sondern sie vielmehr in die Erfahrung eingehen zu lassen mit ihrem ganzen Bedeutungspotential und ihrer Fähigkeit, das Bekannte in Frage zu stellen und die Erfahrung erst zu erschließen. Manchmal erzeugen Kunsttheorie und -praxis, nicht nur im übertragenen Sinne, Rauschen, und es gelingt ihnen sogar, die Wissenschaft von der Notwendigkeit des Rauschens zu überzeugen: Es bedarf eines erhöhten Anteils an Mehrdeutigkeit, an Maskierung, an

Undurchdringlichkeit, damit sich ein Kommunikationsakt nicht sofort erschöpft, nicht an der Kode-Oberfläche verflacht, nicht im eigenen Körper, in der eigenen Wortwörtlichkeit, betäubt wird; damit in uns ein reicher Wiederhall entstehen und ein ganzes Bedeutungsfeld befruchten kann, anstatt ein Einzelnes, Eindeutiges, zu isolieren, damit also Kommunikation *herausgefordert* wird, anstatt sie zu bestätigen und somit abzuschließen und zu beenden. Rauschen ist das, was den Verfall der Information aufhält<sup>2</sup>, es ist somit für eine reiche, nicht aufs Formal/Funktionale eingeeengte Kommunikation unabdingbar: Wie der Dichter weiß, muss man verkleiden, um das Wahre zu sagen, verstecken, um zu enthüllen, vermeiden, die Dinge beim Namen zu nennen, um sie der Erfahrung lebendig zu erhalten. Die Künstler, Musiker, Dichter und Philosophen haben zu begreifen, dass kommunizieren nicht bedeutet, etwas zu vereinfachen und aufzudecken, und dass weder die gemeinsame Kenntnis linguistischer Kodes noch die Transparenz und Sauberkeit der Übertragungskanäle als Grundlage von Austausch und Kommunikation taugen. Im Gegenteil. In den letzten Jahrzehnten haben so unterschiedliche Musiker wie John Lennon und Herbert Brün, innerhalb wie außerhalb der Industrie und des Star-Systems, so unterschiedliche Komponisten wie Iannis Xenakis, John Cage, Luigi Nono, Ornette Coleman, Jimi Hendrix, Arto Lindsay (*No New York*) und Johnny Rotten-Lydon (*Sex Pistols*), bis hin zur heutigen Noise-Szene (die im übrigen bereits Ende der Siebziger Jahre mit Glenn Branca und anderen schillernden Figuren begann), innerhalb wie außerhalb des akademischen Musikbetriebs und innerhalb wie außerhalb des konsumorientierten Marktes und der »Kulturindustrie«, außerdem so unterschiedliche Denker wie Paul Feyerabend, Martin Heidegger und Theodor Adorno, oder wie Edgar Morin, Herbert Marcuse und Jacques Derrida, innerhalb wie außerhalb des techno-wissenschaftlichen Denkens, und vor allem innerhalb wie außerhalb der Tradition der rationalistischen Metaphysik – sie alle (die man absolut NICHT auf eine Ebene stellen kann, und doch:) sie alle haben gezeigt, dass Mehrdeutigkeit und sogar *nonsense* lebensnotwendig sind für den Austausch, die Begegnung zwischen Menschen, für eine Erneuerung der Sensibilität, für eine Begründung des Sinns. Und dass man auch einen großen Lärm machen muss, Worte und

<sup>2</sup> Die Begriffe werden so von Herbert Brün an verschiedenen Stellen gebraucht (ich verweise auf die Bibliographie in: Di Scipio: »Herbert Brün, la composizione come prassi critica immanente« [»Herbert Brün, Komposition als Praxis immanenter Kritik«], in: *Sonus*, 17, 1997). Nicht umsonst war der deutsch-jüdische Komponist lange Zeit solidarisch mit einer Gruppe von Intellektuellen und Wissenschaftlern, die, in den Sechziger und Siebziger Jahren, innerhalb der Kybernetik und Informatik jener Zeit einen alternativen und kritischen Flügel bildeten (z.B. Heinz von Foerster, oder Humberto Maturana, Biologe und Kybernetiker, der persönlich im Experiment des real existierenden Sozialismus, im »Projekt Chile«, involviert war.).

Töne ohne Bedeutung schreien oder flüstern muss, damit sich die Differenz (Derridas *différance*) des Signifikats einstellen kann und sich ein anderer Sinn offenbare, eine Einheit von Form und Bedeutung, die auf andere Art und Weise, allem Vorwärts-Schauen der Avantgarde und allem Durch-Schauen der Theorie zu Trotz, gar nicht wahrnehmbar wäre, und damit die Dinge geschehen können, die bei der Entstehung neuer Worte, neuer Klänge und Gedanken geschehen<sup>3</sup>. Die Avantgarde hat Geltung nur und ausschließlich, sofern sie – einem blinden Betrachten gleich – sich die Erfahrung erschließt, indem sie sich Regeln gibt, die sie am Ende überschreitet – und zwar in Abwesenheit anderweitiger Regeln, heteronomer Kodes und Techniken –, und sofern sie ihre eigene Technologie, ihr eigenes Verhalten, das *telos* ihres eigenen Wirkens ausarbeitet und erfindet (Stück für Stück, und soweit sie dazu in der Lage ist); Errungenschaften, die sie, einmal erlangt, sogleich wieder verliert. »Aus Wahnsinn wird Vernunft,« schrieb Feyerabend, wobei er sich explizit auf den historischen Prozess der wissenschaftlichen Erkenntnis und ihrer Institutionen bezieht<sup>4</sup>, ideologisch konnotiert als »Fortschritt« (in Wirklichkeit nichts anderes als einfach »Veränderung«: der Zugewinn einiger Bedeutungsmöglichkeiten, der Verlust von anderen). »Half of what I say is meaningless, but I say it just to reach you,« sang Lennon (*Julia*) in seiner Eigenschaft als »Experte« für Jugendkommunikation.

Aber man muss verdeutlichen, muss besser verstehen, denn unvermeidlicherweise sind wir schon auf solch schwieriges Terrain vorgestoßen. Wir befinden uns tatsächlich in der Nähe des Aufruhrs, wo jedwede Form der Kritik möglich erscheint, ohne deshalb wirklich sinnvoll zu sein. Man muss also präzisieren. Einige der interessantesten kompositorischen Erfahrungen der letzten Jahre orientieren sich auf unterschiedlichen Wegen, immer aber radikal, am »Krach machen«. In welchem Sinne, und das heißt vor allem: wie machen sie Krach? Mit welcher Erfindungsgabe? Welche Art von Erfahrung eröffnen sie, welches Verständnis von Konzepten wie »Geräusch«, »Klang«, »Musik« liegt ihnen zugrunde? Man muss einen stringenten und schwierigen Vergleich mit der Aktualität anstellen, denn es kann sich nur um eine Gegenüberstellung vielfältiger, durchaus nicht immer verbundener oder voneinander abhängiger Aspekte handeln, um ein unklares und schlecht definiertes Phänomen, gerade nicht um eine bestimmte Schule oder Gruppe, die sich auf der Grundlage von Manife-

<sup>3</sup> Vgl. die These vom »linguistischen Determinismus« bei B. L. Whorff (*Language, thought and reality*, Cambridge, Ma., 1956), der zufolge Sprache nicht als eine Denkstruktur betrachtet wird, die Ereignisse, Gegebenheiten und Situationen »beschreibt«, sondern wo Sprache Ereignisse, Fakten und Situationen, die so zuvor nicht existierten, »determiniert«.

<sup>4</sup> P. K. Feyerabend, *Wider den Methodenzwang. Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie*, Frankfurt, 1976, S. 370.

sten und/oder Poetiken formiert («spektrale Musik«, «Komplexität«, «Neue Sachlichkeit« und wie sie alle heißen, die neuesten Schulen und Strömungen, oder Etiketten? Wer würde schon wagen, das Rauschen einer bestimmten Schule oder einem kohärenten Erfahrungszusammenhang zuzueignen, jenes Rauschen, das für einige jedoch bereits zum Etikett geworden ist, nämlich als *noise*?<sup>5</sup>). Ich beziehe mich etwa auf den technologischen Aspekt im eigentlichen Sinne, d.h. auf die kompositorische Technik und also auf Musik- und Kunsttheorie – und also auf die soziale und politische Funktion von Kunst, mit kulturellen Resonanzen allergrößten Ausmaßes, mit Implikationen innerhalb wie außerhalb der Musik, innerhalb wie außerhalb der Kunst, wo die Präsenz von Rauschen zum Manifest der Fremdheit wird, zum Zeugnis des Widerstands und der Heterogenität schöpferischer Erfahrung angesichts der soziokulturellen Zusammenhänge, innerhalb derer nur sie stattfinden kann und auch stattfinden muss. Die Arbeit am Geräusch, und im Geräusch, ist mir ein dringendes und wichtiges Anliegen. Abgesehen von einem kompositorischen Ausflug zu den Grenzen einer tendenziell harmonischen Welt (*Estensioni*, 1987) steht die Idee des Chaos, samt seinem weltlichen Arm, dem Rauschen, seit Jahren im Mittelpunkt meiner kompositorischen Beschäftigung, und zwar gleichermaßen im Rahmen einer Reihe von Forschungsbeiträgen zur Sonologie und Informatik wie auch in solchen Fällen, wo Erfahrungsbegriffe erst *a posteriori* entstehen können. Ich will mich hier jedoch nicht mit den Etappen meines persönlichen Werdegangs beschäftigen, weiterhin nicht mit der Skizzierung einer »Poetik«, die das Handlungs- und Gedankenumfeld definieren könnte, in dem ich mich mehr oder weniger bewusst bewegt habe. Ich halte es eher für angebracht, mich mit Elementen zu beschäftigen, die mir in der aktuellen musikalischen Situation relevant erscheinen, und einige, ob ihrer expressiven Radikalität exemplarische Fälle aufzuzeigen. Soll heißen: radikal in ihrer konstruktiven Strenge oder in ihrer Poesie.

### Rauschen als Flucht vor der Ordnung des Klangs

Im musikalischen und musiktheoretischen Bereich wird die Beziehung zwischen Kunst und Wissenschaft üblicherweise, oft unreflektiert, auf irgendeinen praktischen Vorteil hin ausgerichtet, den die wissenschaftliche Forschung jenen, die sich mit Musik beschäftigten, verspricht, oder den der Musiker von jenen, die sich mit der Forschung beschäftigten, aufnimmt. Es trifft natürlich zu, dass der Bereich der musikalischen Erfahrung der Forschung viel zu bieten hat, zumindest in einigen Bereichen, und es trifft

<sup>5</sup> Vgl. A. Prevignano, *Noise. Suonare al massimo volume: storia, luoghi e personaggi di una musica estrema* [Noise. Musik in voller Lautstärke: Geschichte Orte und Persönlichkeiten einer extremen Musikrichtung], Rom, 1998.

weiterhin zu, dass man auch über einem »Austausch« zwischen der wissenschaftlichen Tradition und anderen Erfahrungen reden sollte. Dennoch: auch dort, wo der Austausch am fruchtbarsten war (wie zum Beispiel im Fall der vielfältigen Kontakte zwischen Musik und Wahrnehmungspsychologie – vor allem auf der Ebene der Psychoakustik und der kognitiven Psychologie): in dem Bild, das sich einem bietet, wenn man die historischen Begebenheiten dieser Beziehung zurückverfolgt, überwiegt die »instrumentale« Funktion. Die Anregungen der Wissenschaft werden zu nützlichen konzeptionellen Instrumenten der kompositorischen Arbeit <sup>6</sup>. Dies gilt auch für andere Formen der Begegnung zwischen Musik und Wissenschaft (Anregungen aus den Gebieten der Linguistik, der Mathematik usw.).

Andererseits gibt es auch Hinweise auf eine nicht unbeträchtliche Flucht-bewegung, die man wohl bedenken muss: Die Flucht der Musik vor den Modellen, die ihr von der wissenschaftlichen und/oder humanistischen Tradition vorgegeben wurden. Diese Flucht-bewegung ist die Transformation des Komponierens in eine ästhetische Praxis, die nicht nur neue Klänge für die eigene Musik erfindet (dies die historische und entscheidende Erfahrung des »organisierten Klangs«, der »Elektronischen Musik«), sondern dies mittels der Erfindung neuer Techniken der Klangerzeugung tut und mittels neuer Präsentations- und Aufführungsmodalitäten – Techniken und Modalitäten, die *hinsichtlich ihres generellen Vorgehens hinreichend bekannt sind, aber in ihren speziellen Ergebnissen weitgehend unbeachtet blieben*, und die sich fremd verhalten gegenüber den klanglichen Repräsentation, die sich in der Musikkultur (vergangener Tage wie der heutigen Zeit) sedimentiert haben, fremd auch hinsichtlich jener Modelle, die im Laufe der Zeit die wissenschaftliche Gültigkeit eines Paradigmas erlangt haben (allen voran Fourier, aber seit einigen Jahrzehnten auch Gabor und andere) <sup>7</sup>. Komponisten, die bereits in gewissem Sinne »historisch« sind wie Xenakis oder Koenig, und andere, bis zu zwei oder drei Generationen Jüngere, haben für die eigene Musik Klangtheorien und -modelle entworfen, die ohne jedwede bereits im wissenschaftlichen Kontext tradierte und konsolidierte Referenz auskommen. Andere, wie der Cage von *Williams Mix* (1952) oder der Brün der allerersten Computermusik, sind, wenngleich vorsätzlich (und dabei ziemlich systematisch),

<sup>6</sup> Vgl. A. Di Scipio: »L'innaturale condizione del suono musicale. Tre riflessioni sul rapporto tra composizione e scienze cognitive della musica« [»Die unnatürliche Bedingung des musikalischen Klangs. Drei Überlegungen zur Beziehung von Komposition und kognitiver Musikwissenschaft«], in: AAVV (a cura di R. Matteo), *Psicologia cognitiva e composizione musicale [Kognitive Psychologie und musikalische Komposition]*, Rom, 1996.

<sup>7</sup> Zum historischen Profil der Arbeit Dennis Gabors in den 1940er Jahren vgl. Di Scipio: »Scienza e musica dei quanti acustici. L'eredità di Gabor« [»Die Wissenschaft und Musik der akustischer Quanten. Das Erbe Gabors«], in: *Il Monocordo*, 6, 1998.

so doch willkürlich ganz ohne klangliche Prinzipien und zum Teil auch gegen sie vorgegangen. Jenseits der spezifischen Unterschiede, zu deren Analyse ich hier keine Vorschläge unterbreiten werde, handelt es sich um Beispiele einer Vorgehensweise, die das Existente in Frage zu stellen in der Lage ist, und zwar in erster Linie nicht mittels eines ideologischen Programms, sondern direkt auf der Ursprungsebene der Materie, mit der sie sich beschäftigt. Also geht es um die Technologie, die diese Materie zum »Hintergrund« werden lässt und so verfügbar macht, zu einer verfügbare Reserve (Klang-Banken); den Rohstoff des Musikmachens setzt sie als unveränderlich voraus.

Die »stochastischen dynamischen Synthesen« von Xenakis sind ein solches Beispiel, auf das ich nicht etwa verweise, weil es beweiskräftiger wäre als andere, sondern weil es aufgrund des Bekanntheitsgrades des Komponisten allgemein zugänglich ist: Weder auf der Ebene der Klangdarstellung (Klang als atomistisches Phänomen, das durch polygonale Konstrukte beschreibbar wird; von einem gewissen Standpunkt aus absolut arbiträr), noch in Bezug auf die Rechengänge, die die Klangentwicklung in der Zeit betreffen (stochastische Variationsregeln) verweisen Xenakis' Synthesen auf eine sonologische, akustische oder psychoakustische Abstammung, selbst wenn es ihnen theoretisch an Verbindungen mit einer allgemeineren, weitergehenden wissenschaftlichen und philosophischen Sichtweise nicht mangelt, die, als solche, auch tatsächlich auf diesen Gebieten etwas beizutragen hat<sup>8</sup>. Die Ergebnisse, zu denen Xenakis zu Beginn der 1990er Jahre in seinen beiden komplett computergenerierten Werken *Gendy3* (1991) und *S709* (1994) kommt<sup>9</sup>, zu einem Zeitpunkt seiner Karriere also, an dem andere bedeutende Komponisten seiner Generation meistens die Vergangenheit pflegen und sie schließlich mit großangelegten, teuren Projekten abrunden und so beenden und aus eigenem Antrieb der Geschichte übergeben (der Geschichtsschreibung) – jene schwierigen und zu befürchtenden Ergebnisse treten gewaltsam auf den Plan, als Zeichen einer unbekannt Welt, und verstehen es noch immer, zu überraschen und unversöhnliche Reaktionen zu provozieren (und das sogar unter den sogenannten »Eingeweihten« der Elektronischen Musik und unter vielen jungen Komponisten, die eigentlich eher daran interessiert sind, die internationalen Tempel der computerisierten Musikproduk-

<sup>8</sup> Eine Analyse zu Grenzen und Problemen der Vorstellung, ganze klangliche Strukturen mit elektroakustischen Mitteln auf stochastischer Basis herzustellen, die Xenakis ungelöst lässt, ist dokumentiert in meinen Untersuchungen: »Da *Concret PH* a *Gendy301*. Modelli compositivi nella musica elettroacustica di Iannis Xenakis«, [»Von *Concret PH* bis *Gendy301*. Kompositorische Modelle in der elektroakustischen Musik Iannis Xenakis'«] in: *Sonus*, 14, 1995, und: »The question of 2nd order sonorities in Xenakis' electroacoustic and computer music«, in: *Organized Sound*, 2, 1997, Heft 3.

<sup>9</sup> Beide Werke liegen auf CD vor: Neuma Records 450-86, und EMF 003.

tion aufzusuchen – einer Produktion, die sich als »Forschung« ausgibt – und die selbst lediglich produzieren, was als tolerierbar und als der Karriere nicht abträglich durchgeht). Klänge wie Monstren, wie seltene Ausstellungsstücke, bar jeder offensichtlichen Notwendigkeit, ohne Herkunft. Der Moment ihrer Fremdartigkeit und ihrer *crisis* besteht schon darin, dass diese Klänge von Beginn an von Prozessen gekennzeichnet sind, die keinerlei akustisch-klangliche Valenz haben, sondern lediglich eine rein kompositorische, gänzlich subjektive und arbiträre, ja sogar rein idiosynkratische. Und das heißt auch: durch und durch Artefakte, bar jedes offensichtlichen Verweises auf irgendeine sinnlich erfahrbare Natur-Erscheinung. Die Musik sah sich bereits einige Zeit zuvor jener inneren Strukturen beraubt, die man einst für »natürlich« gehalten hatte; zumindest was die »Übereinstimmung« der »Empfindungen« betrifft, aber jetzt ist auch ihr Rohstoff nicht mehr zurückzuführen auf ein ideales Vorbild in der Natur, nicht auf Resonanz-Phänomene, auf reale oder ideale Klangkörper, weder in dem was man hört noch auf der Produktionsebene. Der Klang wird durch einen Mechanismus generiert, der nichts bereits existentes repräsentiert, der nichts anderes ist als das, was der Komponist macht, nichts anderes als er selbst; er implementiert keinerlei erworbene und von anderen vor ihm und für ihn verifizierten Kenntnisse. Das, soviel ist klar, entspricht nicht länger der »Elektronischen Musik« als historischer Erfahrung, zumal sie meistens innerhalb konsolidierter festgefügtter akustischer Paradigmen operierte, auch wenn sie auf relativ einfache Art zu implementieren und in die Praxis zu überführen waren.

Wirklich »tiefschürfende« Kompositionstechniken gehen nicht nur dem schon vorhandenen Musikalischen, sondern allen erdenklichen Klängen, jedem vorstellbaren Schall auf den Grund. Die solcherart erzeugten Klangwirkungen sollen hier nicht Gegenstand der Wertschätzung oder Ablehnung sein, es geht vielmehr darum, sie anzunehmen und ihnen zuzuhören (jene Klänge können heute auch nicht mehr auf das üblicherweise der »Weltmusik« vorbehaltene Wohlwollen zählen – würden sie doch so faktisch in eine gänzlich andere Welt verbannt). Diese Klänge sind Spuren einer Tätigkeit, die nicht jenen »ästhetischen« Versuch der Kunst aufnimmt, nämlich, die Natur nachzuahmen, oder auch, die innere Natur nach außen zu kehren, sie auszudrücken – ein Versuch, den die historische Erfahrung der Elektronischen Musik bereits in die Vergangenheit verbannt zu haben schien, an den aber in den auf die Pionierzeit folgenden Ereignissen auf breiter Front wieder angeknüpft wurde. Klangwirkungen also, die aus keiner im engeren Sinne mimetischen Haltung entstehen, sondern vielmehr Ereignisse in die Welt setzen, die in all ihrer Unnatürlichkeit und Künstlichkeit der Natur auf den Grund zu gehen vermögen: Sie geben der Kunst ihre *katalytische* Funktion dem Existenten gegenüber zurück. Eine Funktion, die Priorität hatte an den Ursprüngen des okzidentalen Kunstschaffens (jenen griechischen und doch durchaus orientalischen Ursprüngen). Eine Funktion, die vielen als »primitiv« erachteten

Kunstformen eigen ist, das heißt jenen der ethnischen und kulturellen Minderheiten, die, über dem ganzen Planeten verteilt, nicht den Versuch unternommen haben, das Offensichtliche nachzuahmen, die Oberfläche der Natur, sondern diese, vermittels Formalisierung, Schematisierung und ausgeprägter Stilisierung, anders, als wie sie erscheint, neu zu erschaffen<sup>10</sup>.

Was sollen wir halten von den Klangverzerrungen, die in gewissen elektroakustischen Werken Luigi Nonos in aller Deutlichkeit belassen wurden (ich denke an *Contrappunto dialettico alla mente*, und an das Zuspieldband von *...sofferte onde serene...*)? Zufälliges Rauschen, welches zu unterdrücken dem Komponisten nicht gelang (schlechte Produktionsbedingungen)? Oder absichtlich hinterlassene Zeichen als Spur einer problematischen Interaktion zwischen der Körperlichkeit der Klangmasse und den technischen Hilfsmitteln, und als solche wiedergegeben – Anzeichen für einen Expressionismus der Schallaufzeichnung, die unmaskiert auftritt und die deswegen beim Hören Ratlosigkeit hervorruft? Was sollen wir halten von einem, der – gleichsam der Rolle des »Musikers« abschwörend – seine eigene Kunst als Generieren von Rauschen definiert? In einer seiner jüngeren Arbeiten, *topologies / surfaces / oblique angles / installed parameters* (1996), gibt uns der Amerikaner Michael Hamman flache und absolut unartikulierte Klänge zu hören, Vorgänge, die, wenn man unbedingt will, noch an irgendetwas zu erinnern vermögen, so z.B. an Unterbrechungen elektronischer, deutlich maschinell erzeugter Nachrichten, die aber in Wirklichkeit nichts anderes sind als sie selbst, darauf beschränkt, sich selbst darzustellen, anstatt illusionistisch etwas anderes. Dasselbe geschieht in *raplatrage*, wo sich den im Computer synthetisierten Geräuschen/Klängen ein Fagott beigesellt. Anders als die erdrückende Mehrheit der aktuellen kompositorischen Praxis, die, dem entsprechenden Etikett zum Trotz, alles andere als experimentell ist (zeigen doch jene Etiketten ohnehin bloß Sektoren der Konsum-Musik an, an denen man

<sup>10</sup> Innerhalb der Kunstgeschichte ist der Mangel an Wahrhaftigkeit des Bildes, der Mangel an abbildender Objektivität, nicht notwendigerweise Zeichen von Antiquiertheit oder technischer Unvollkommenheit: Viele antike Kulturen, im Paläolithikum (P. Graziosi, *L'arte nell'età della pietra* [Die Kunst der Steinzeit], Florenz, 1956) oder in der altägyptischen Zivilisation (H. Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, Wiesbaden, 1963), haben es, nachdem sie große Fähigkeiten in der Objekt-Abbildung erlangt hatten, vorgezogen, deren Grundzüge zu stilisieren und zu schematisieren und somit einen Verlust an Abbildhaftigkeit, an mimetischer Präzision hinzunehmen, zugunsten einer mehr symbolischen Dimension. Lediglich in der modernen westlichen Geschichte hat die Kunst die Möglichkeit, Natur immer genauer abzubilden, nachzumachen, sie in ihrer äußerlichen Objektivität einzufangen, immer weiter vorangetrieben, und erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist sie andere Wege gegangen, wobei sie sich nicht umsonst auf den sogenannten »Primitivismus« berief.

starr festhält, weil sie zum einzig angemessenen integrativen Kanal geworden sind, zur einzigen im herrschenden soziokulturellen Zusammenhang möglichen Kanalisierung), zielen die Klänge dieser Musiken nicht darauf ab, den Zuhörer in einen klanglichen oder diskursiven Raum zu versetzen, sie zielen nicht darauf ab, mithilfe hochentwickelter technischer Vorgänge irgendeine räumliche Tiefe oder irgendeine dialogische Zeitartikulation zu erzeugen. Infrage gestellt wird also die Möglichkeit, den Klang als Ergebnis einer bestimmten Handlung zu betrachten, als Geste menschlichen Willens, die darauf abzielt, einen Prozess der Rekonstruktion von Sinn in Gang zu setzen. Wenn ich also die Frage stelle, was wir davon halten sollen, so geht es nicht darum, Anerkennung oder Ablehnung auszudrücken, sondern darum festzustellen, dass es jemanden gibt, für den es endlich vorstellbar, wenn auch nicht gänzlich unproblematisch ist, in der Ausübung der Kunst, nicht nur theoretisch, eine Kantianische Vorstellung von »Materie« als Naturphänomen wirklich abzulehnen. In ihren spannendsten Formen jedweder ästhetischer Prägung hat die Musik dieses Jahrhunderts seit einiger Zeit ihr eigenes historisches Verwurzelsein akzeptiert – es scheint schon fast überflüssig, daran zu erinnern: Und trotzdem gelingt es uns nach 50 Jahren Elektronischer Musik noch immer nicht wirklich, deren Rohstoff als Natur *a posteriori* zu verstehen, als etwas Künstliches – als geformte Form.

Bei den eben erwähnten Werken sowie in vielen anderen (wie wohl auch in einigen meiner eigenen Stücke mit unkonventionellen Synthesetechniken, die auf deterministischen Chaos-Modellen beruhen) – bei all diesen und vielen anderen, zumeist auch in Forschungskreisen weniger bekannten musikalischen Erfahrungen geht es keinesfalls darum, »das Rauschen zu kanalisieren«, es zu instrumentalisieren, zu filtern. Es geht überhaupt nicht um eine »subtraktive Synthese«, um Modelle, die eine Geräuschquelle hernehmen und diese (sei es ein Zufallsgenerator für Zahlen oder ein vorgefertigter komplexer Klang) mehreren Filterungen und Bearbeitungen unterziehen, um so ein Spektrum zu schmieden, die ursprüngliche Energie zu domestizieren, um einer ungeordneten Situation Ordnung aufzuerlegen, um eine flüchtige und wilde Natur gefügig zu machen. Es geht nicht darum, das existierende Rauschen zu modellieren, es einer Funktionalität unterzuordnen, die nicht die seine ist. Auch handelt es sich nicht mehr um den »organisierten Klang« oder das wohltemperierte Geräusch. Jene Flucht, von der hier die Rede war, ist eine Flucht vor der Vorstellung einer »Musik als Geräuschkanalisateur«, nach der treffenden Definition Jacques Attalis. Es geht darum, potentiell geräuschhafte Strukturen freizusetzen, um eine »reiche Unordnung« zu erzielen, komplexe Strukturen, in deren Windungen Inseln der Gleichmäßigkeit, Anflüge von Ordnung und verborgene Elemente entstehen, die jedoch voll und ganz, auf verschiedensten Ebenen, dem, was amorphe Unordnung zu sein scheint, »Form« verleihen (»Zufall ist Form,« sagt Xenakis; Cage dagegen überlässt sich dem Zufall und akzeptiert dessen »Mangel an Form« – von

unserer Warte aus zwei gegensätzliche *modi operandi*). Das Chaos, worin der Kosmos eine Insel emergenter Ordnung ist, ist nicht undifferenziert, nicht amorph, sondern ein Nebeneinander versteckt miteinander in Verbindung stehender verschiedener Ordnungen, eine Konkurrenz der Zeiten. Und es manifestiert sich in flüchtigen Formen, in Lebens-Fragmenten – in den Fragmenten, die ein Leben ausmachen. Es kommt als solches zustande, entstammt keinen Filtern, keiner Kanalisierung, kommt also nicht aus Richtungen, die ihm fremd sind. Eher ist es Ergebnis von Interaktion, einer Öko-logie der Klangkonstruktion und ihres umweltlichen Zusammenhangs, wo jeder Teil jeden anderen beeinflusst und wo das Ergebnis dieser Kodeterminationen (also selbst-organisierten Systeme) ein Ganzes erzeugt, das sicherlich *mehr* ist als die Summe seiner Teile, das aber, wie Edgar Morin zeigt, unbestritten *weniger* ist als jedes einzelne Teil für sich genommen (dies ist das Interessengebiet meines *Install QRTT*, und des Zyklus *Sound & Fury*). Für die Form ist das Opfer jedes einzelnen Teilbeitrags *per absentia* genauso entscheidend wie die Logik des Zusammenhalts des Ganzen – vorausgesetzt, sie hat das Recht, ins Spiel gebracht zu werden. In einer Musik, die in der Lage wäre, sich einer solchen zirkulären und ambivalenten Dialektik von Ganzem und Teil anzunehmen, deren »Neuigkeit« es hier nicht zu unterstreichen gilt (wie sollte man nicht an Webern erinnern), ist das, was man weglässt, für das Ohr genauso wichtig wie das, was da ist – von dem Moment an, in dem die Stille, heutzutage, ihrerseits etwas Ungewolltes und Obszönes zu sein scheint und unerbittlich gefüllt, ausgenutzt und zugerichtet wird. Hier schließlich muss die Frage des Rauschens, des Komponierens als Rausch-Generieren gestellt werden, in Richtung der Maschine, der Technik und der Handlung selbst, die das Rauschen produziert, und die so selbst im kulturellen Kontext als unerwünschte Handlung angesehen wird, als falsch und im Rahmen der herrschenden Ordnung potenziell subversiv: Indem sie etwas tut, das ohne Bedeutung und Ziel erscheint, scheint sie selbst ohne Bedeutung und Ziel – wenn nicht gar als absichtliche Stör-Handlung, die es innerhalb des Tolerierbaren zu unterdrücken und einzugrenzen gilt, oder die buchstäblich *gefiltert* werden müsste. Im Rahmen der gültigen Ordnung als sinnlos betrachtet, wird sie gerade jenes Sinns beraubt, den sie eröffnete.

### Rauschen als Flucht vor der Ordnung der Praxis

Als Aktivität zur Wiederherstellung der Fähigkeit, die Welt zu hören, wird das Komponieren zum Produzieren des bislang Un-erhörten, das Krach macht und sich auch außerhalb des engeren musikalischen Kontexts Gehör verschafft. So wird es zu einer Kunst, die endlich in der Lage ist, den wertvollen Hinweis, den wir im »dialektischen Magma« (eine Definition Giuliano Mesas) von Adornos *Ästhetischer Theorie* (1970) finden, in die Tat umzusetzen: »Kunst ist Rationalität, welche diese kritisiert, ohne sich ihr

zu entziehen«. Auf der anderen Seite ließe sich auch an Heidegger denken, wo dieser (in *Die Frage nach der Technik*, 1955) zeigt, dass es die Kunst ist, die einen freien Vergleich mit der Technik erlaubt, gerade dort, wo ein Großteil des Lärms, mit dem wir mittlerweile in unserer selbstgeschaffenen technologisierten Umgebung leben, von den technischen Errungenschaften des Menschen ausgeht. Es mit dem Lärm aufzunehmen heißt, es mit einem keineswegs marginalen Aspekt unserer Lebensumgebung aufzunehmen, mit dem, was jene technisch-wissenschaftliche Rationalität mit sich bringt, die sich um uns herum als unser *Habitat* konsolidiert. Der Gestus Nonos, der uns die bei der Bearbeitung entstandenen Verzerrungen hören lässt, ist in diesem Sinne außerordentlich bedeutungsvoll.

Wie können sich ausgerechnet die Musiker mit ihrer Hörkompetenz (oder sind sie in diesem Sinne längst gänzlich ertaubt?) der akustischen, sinnlich-klanglichen Manifestation der Vorherrschaft der »berechnenden Rationalität« (Heidegger) über jede andere Form von Rationalität in unserer heutigen Zeit entziehen? Wie können sie nicht bereit sein, die eigene Praxis neu zu erfinden, wie sie es sonst immer verstanden haben, indem sie die Instrumente dieser berechnenden Rationalität nutzten, sie sich aber so zurechtbogen, dass sie Anderes produzieren, und zwar auf andere, sogar persönliche Art und Weise den Lärm, den ebendiese Maschinen (die ebenso klare wie unsinnige, weil rein ökonomisch ausgerichtete Kette von Produktion und Konsum) in der Welt und in den Köpfen fabrizieren? Die Strategie des »Widerstandes« ist immer dieselbe – sich auf die Instrumente der Macht stützen, um sie dann gegen dieselbe zu wenden – aber jetzt verwandelt sie sich eine Form der subversiven Rationalisierung<sup>11</sup> oder des elektronischen zivilen Ungehorsams<sup>12</sup>. Wie ist es möglich, der realen Situation, in der wir uns befinden und die längst an unserer Stelle spricht und handelt, zu entkommen? Etwa indem man sich in den immer schon rein idealistischen und idyllischen Kosmos der *harmonia* zurückzieht? Wie sollten wir aber nicht, in all unserer Menschlichkeit und Endlichkeit, das *chaos* unserer Existenz akzeptieren und uns mit ihm auseinandersetzen?

In dem Getöse der Welt, heute, da die Musik immer und überall abgespielt wird, bis sie zur Quelle akustischer und kultureller Umweltverschmutzung wird, ist der Weg der Vernunft genau der, sich bewusst und schöpferisch mit dem Lärm auseinander zu setzen. So wird Komponieren zum Generieren von Rauschen: seine kleinsten Wellen und seine makroskopische

<sup>11</sup> Vgl. den letzten Teil meiner Untersuchung »Musica tra determinismo e indeterminismo tecnologico« [»Musik zwischen technologischem Determinismus und Unbestimmtheit«], in: *Musica/Realtà*, 54, 1997. Das Konzept der »subversiven Rationalisierung« wird diskutiert in: A. Feenberg, *Critical theory of technology*, Oxford, 1991.

<sup>12</sup> Critical Art Ensemble, *Disubbidienza civile elettronica* [Elektronischer ziviler Ungehorsam] Rom, 1998.

Entwicklung neu erfinden, es sich zum eigenen Ausdrucksmittel machen. Wir nehmen es also mit einem wichtigen Aspekt zeitgenössischen Lebens auf dessen eigenem Terrain auf, aber so, dass wir seine Funktion neu erfinden, seine Bezeichnung verändern, und dies mit einer Haltung, die auch ohne politische Manifeste, nur für sich allein, bereits dem bisschen Subversivität Raum verschafft, das der Feigheit unserer Kunst bleibt. Ein Weg der Vernunft, auf dem die Kunst endlich wieder dazu findet, sich mit den Existenzbedingungen auseinander zu setzen, aus denen sie hervorgeht und innerhalb derer sie operieren muss, sei es auch um sie zu verändern oder zu hintergehen.

In der vorliegenden Beschäftigung mit dem Geräusch gilt es schließlich, die vielfältigen Beziehungen zwischen *chaos*, *harmonia* und *techne* aufzulösen. Eine Aufgabe, auf die ich hier nur andeutungsweise eingehen kann, indem ich mit einer Beobachtung beginne, die nicht von mir stammt: Seit den Anfängen der westlichen Kultur, (direkt im *Anbeginn* des Okzidents als *Anfang eines Untergangs*) »stellt die Technik des Menschen die verlorene Harmonie wieder her«<sup>13</sup>. Die Technik, in ihrem Wesen von Effizienz und Präzision, von der Übereinstimmung von Mittel und Zweck bestimmt, in ihrer Rationalität verstanden als Rationalität der Ziele, verbirgt in sich eine zutiefst nostalgische Bedeutung: Sie erinnert an einen glücklichen, längst verlorenen Zustand der Beziehung zwischen Mensch und Natur und versucht, diesen wiederherzustellen. Sie kann nur darstellen, nichts vorstellen; imitieren und reproduzieren, nicht machen und produzieren: Die Technik tröstet uns – Die Techno-logie entspricht in diesem Sinn einer Logik des Trosts. Was die Technik des Menschen von Zeit zu Zeit und auf unvollständige Weise re-präsentiert, ist die längst verlorene Harmonie, ohne dass sie diese jemals erneut präsent sein lassen könnte. Wo Technik ist, herrscht also Abwesenheit von Harmonie. Aber die Abwesenheit von Harmonie – die Auflösung der Struktur jener Ordnung, die der »Kosmos« ist – ist Präsenz des *Chaos*. Deswegen existieren *Chaos* und *Technik* notwendigerweise nebeneinander, sind voneinander abhängig. Also, wie sonst sollte die Kunst (die wie die *techne* als erste in dieser Situation auf den Plan treten muss) einen Sinn erhalten, wenn nicht, indem sie die Erfahrung der Provokation ihrer Artefakte katalysiert, wenn nicht in dem stetigen aber niemals erfolgreichen Versuch (denn der erfordert wiederum *Technik* und ist somit dazu verurteilt, vorläufig zu bleiben), etwas zu vergegenwärtigen, das eigene Schicksal zu überschreiten, etwas darzustellen? Wo sonst findet die Musik ihre Funktion, wenn nicht darin, vor dem Hintergrund ihrer Artefakte die Abwesenheit von *harmonia* und die Präsenz von *chaos* offen zu legen?

Technik entsteht in dem Versuch, nach und nach die verlorene Harmonie wiederherzustellen, wird also in Anwesenheit von *Chaos* geboren. Die

<sup>13</sup> Ich zitiere aus dem Gedächtnis aus: M. Cacciari, *Dell'inizio* [Vom Anfang], Mailand, 1990.

Harmonie, von der die Musik einst lebte, war beweinter kosmischer Gleichklang, war *tecnicarmonica* als Form von Mnemotechnik. Die heutige Begeisterung für ein Wiederauffinden der Spiritualität, für die von der sogenannten *New-Age-Bewegung* oder von anderen aktuellen Trends versprochene Harmonie, die wechselseitig das Angebot der kulturellen Industrie erneuern – auch diese Harmonie bildet keine Ausnahme vom Chaos: Im Gegenteil entsteht gerade sie im höchsten Grade als Harmonie *sub specie tecnica* und insbesondere als *industrielle Technik*. Ihr Wahrheitsgehalt liegt darin, dass sie immer noch das dem anfänglichen Bruch zwischen Mensch und Natur entstammende Trostbedürfnis ausnutzt, Trost für jenen antiken Lärm, der bis heute sein Echo findet im Wiederherstellen der Harmonie, verkörpert durch jede Technik, einschließlich der Welt der zeitgenössischen Technik und unserer eigenen Lebensumgebung. Wir leben innerhalb derselben technologischen Strukturen, die immer nur unsere eigenen Versuche widerspiegeln, die verlorene Harmonie wiederherzustellen.

Im Rahmen der vorliegenden Betrachtungen wird die *chaos*-Idee, im Verein mit dem, was bestimmte zeitgenössische wissenschaftliche und philosophische Überlegungen nahe legen, in einer alles andere als zerstörerischen oder verdunkelnden Bedeutung ins Spiel gebracht. Es ist vielmehr die Vorstellung einer vorübergehenden Unordnung, die Form produziert, ist die Idee eines dynamischen Systems, das Differenzen bestimmt und Lebensbedingungen schafft – Rauschen als Generator versteckter Formen, aus denen Bedeutung entsteht. Der Komponist als Rauschgenerator – nicht als Filter, nicht als Rauschunterdrücker – bringt Beobachtungen ein, deren Erfahrung zeigt, dass das Chaos im Grunde alles andere als undifferenziert, alles andere als amorph ist. Dieses Szenarium ist durchlässig und entspricht nicht der Vorstellung des Abgrunds einer entropischen Unordnung, der gegenüber die Informationstheorie ihre Vorsichtsmaßnahmen zu treffen hatte. Hierin existieren Determinismus und Unbestimmtheit nebeneinander, und in diesem Miteinander enthüllen sie eine Welt, die weder gänzlich verschlossen noch ganz und gar offen ist, deren Vernünftigkeit eine Mischung ist, eine bewegliche Mixtur, ein Miteinander von nur vorübergehend örtlich lösbaren Spannungen, die nie ganz besänftigt, nie ganz befreit werden, und die nie ganz erstarren. Der Komponist als Rauschgenerator ist eine alles andere als ideologische und theoretische Möglichkeit, in der heutigen Situation Musik zu machen, und er ist eine Figur, die den verschiedenen Weisen, diesen Ort zu bewohnen und sich der Klänge anzunehmen, entspringt – Weisen, die endlich, und zwar für Menschlichkeit und nicht gegen sie, im Vertrauen und nicht im nihilistischen Vergessen, wirklich zu sagen scheinen:

**ADIEU, HARMONIE.**



## **Klanginstallationen**

**27. Juni bis 21. Juli**  
täglich 14–20 Uhr  
singuhr – hœrgalerie in parochial

**Eröffnung:**  
Mittwoch **26. Juni**  
18 Uhr

**11. Juli bis 21. Juli**  
Do - So 14-20 Uhr

**David Behrman Pen Light**  
Klanginstallation 1998

**View Finder**  
Klanginstallation 2001

Assistenz Sukandar Kartadinata

Mit freundlicher Unterstützung durch  
Ev. Georgen-Parochialgemeinde und  
grafisches büro cyan

## Pen Light

Die Installation *Pen Light* wurde erstmals 1998 gezeigt, und zwar im »Studio Five Beekman« in New York, einer Galerie, die von Michael Schumacher und Ursula Scherer als Ort für intime Klang- und Multimedia-Installationen begründet wurde. Ihr schallisolierter Ausstellungsraum – sehr klein und normalerweise stockdunkel oder nur schwach beleuchtet – war mit zehn bis vierzehn an der Wand und an der Decke angebrachten Lautsprechern ausgestattet und mit einem dicken Teppich ausgelegt. Die Galerie bot nur einer kleinen Handvoll Besuchern zur gleichen Zeit Platz. *Pen Light* ist eine Installationsfassung von *QS / RL*, einer Reihe von interaktiven Computermusik-Stücken, die zwischen 1993 und 1998 für Konzertaufführungen durch ein oder zwei Musiker mit Blasinstrumenten entwickelt wurden.

Anstelle von Tönhöhen, die von Musikern auf Instrumenten gespielt werden, verwendet die Installation *Pen Light* computergesteuerte Ventilatoren, kleine Taschenlampen und ein Lichtsensoren-pult als interaktive Elemente. Der Installationsraum wird nur durch das Licht von flackern-den, schwankenden Taschenlampen erleuchtet; diese sind auf Schnapsgläser gerichtet, welche über einer Reihe von Lichtsensoren platziert sind. Das von den Gläsern gebrochene Licht beeinflusst die Musik, die im angrenzenden Raum von einem Computermusiksystem generiert wird. Die Musik durchläuft langsam immer wieder die 16 Stücke von *QS / RL*. *Pen Light* wurde auf dem Linzer Festival »Ars Electronica« 1998 mit einer Anerkennung ausgezeichnet.

## View Finder

In der Klanginstallation *View Finder* erfasst eine Videokamera Bewegungen im Ausstellungsraum und beeinflusst dann, in Reaktion auf das Gesehene, ganz subtil den Charakter der ablaufenden Musik.

*View Finder* ist ein Amalgam von sehr alten und recht neuen Arbeiten und greift auf Quellen zurück, die bis in die frühen 1970er Jahre zurückreichen, namentlich auf zwei Stücke, in denen analoge Eigenbau-Synthesizer eingesetzt wurden: *Pools of Phase Locked Loops* (1972) und *Homemade Synthesizer Music with Sliding Pitches* (1973).

Durch den Einsatz von Bilderkennungstechnologie erinnert *View Finder* auch an *Cloud Music*, eine Zusammenarbeit mit dem Künstler Robert Watts und dem Videodesigner Bob Diamond.

In *View Finder* werden die Klänge der alten Eigenbau-Synthesizer softwaremäßig auf einem Macintosh-Laptop realisiert, der visuelle Anteil stammt von einer kleinen Desktop-Videokamera.

*View Finder* wurde erstmals im November 2001 in der Galerie von Valerian Maly in Köln gezeigt.

Dank an Ron Kuivila für seine neue Version von *VideoIn*, einem Softwaremodul zur Bilddatenverarbeitung, das ursprünglich von Eric Singer stammt.

**27. Juni bis 21. Juli**  
täglich 14–20 Uhr  
daadgalerie

**Eröffnung:**  
Mittwoch **26.** Juni  
20 Uhr

**Gordon Monahan** **When It Rains**  
Environment mit  
automatisierten Klangskulpturen 2000/2002

**Etheric Theremin Harmonic**  
Klanginstallation 2002  
Auftragswerk der Inventionen

Assistenz Jörg Wegerhoff

Mit freundlicher Unterstützung durch  
die Botschaft von Kanada,  
The Canada Council for the Arts  
und Podewil

### **When It Rains**

Bei *When It Rains* handelt es sich um ein Environment mit automatisierten Klangskulpturen, bestehend aus 32 MIDI-gesteuerten Ventilen, die 24 hängende Objekte (kleine Metall- und Plastikobjekte) mit Wasser betropfen. An jedem Objekt ist ein piezoelektrischer Tonabnehmer angebracht. Fällt ein Tropfen Wasser auf ein Objekt, wird die Resonanz dieses Objektes über eine Schallanlage (Mischpult, Verstärker, Lautsprecher) verstärkt. Dem (vermittels einer speziellen Konstruktion symmetrisch anliegenden) Ausgangssignal eines jeden Tonabnehmers ist ein separater Mischpultkanal zugeordnet. So kann jeder Klang individuell ausgesteuert werden; die Teiltöne eines jeden Objektes können einzeln verstärkt werden. Die Wasserventile ›spielen‹ vorprogrammierte musikalische Sequenzen ab. Die Sequenzen setzen sich aus MIDI-Noten zusammen, die in rhythmischen Abfolgen gespielt werden. Der durch jede Note ausgelöste 40-Millisekunden-Impuls öffnet das entsprechende Ventil genau so lange, dass sich ein Tropfen Wasser bilden kann. Dieser Tropfen fällt dann etwa ein bis zwei Meter tief und landet auf dem darunter hängenden Objekt.

### **Zur Konzeption**

Durch das von dieser Arbeit erzeugte Klangbild ist der Hörer aufgefordert, der Frage von ›Gegensätzen‹ und ›Widersprüchen‹ in Klang- und Musikphänomenen nachzugehen. Das konzeptuelle Hauptinteresse liegt in der Nutzung von ›primitiven Klängen‹ (Wassertropfen auf verschiedenen Oberflächen und Materialien) zur Nachahmung von ›technologischen Klängen‹ (wie z.B. elektronischen Samplern, die natürliche Klänge imitieren). Die ›technologischen Klänge‹ (Samples) sind zwar nicht in der Installation präsent, ihre akustischen Abbilder aber sind im Wahrnehmungsgedächtnis des modernen Hörers fest verankert.

Die Benutzung eines ›Hi-Tech‹-Systems (Computersteuerung von Wassertropfen) in Verbindung mit dem natürlichen Element des Wassers dient als Metapher für die Gegenüberstellung von Technologie und Naturkräften. Anstatt mich – mit Hilfe von Schallaufnahmen oder durch Klangsynthese



© Jamie Osborne

– an der Natur selbst zu versuchen, versuche ich, mittels der Kontrolle und Manipulation von Wassertropfen natürliche Elemente in einen geschlossenen Ausstellungsraum einzubringen, um so organisierten Klang und Musik zu erzeugen.

Das wirft die Frage auf, welche Klänge ›reak und welche ›imaginär‹ sind; welche ›alt‹ und welche ›modern‹; welche ›chaotisch‹ und welche ›kontrolliert‹. Wenn wir den Cage'schen Standpunkt einnehmen, dass Musik in der Natur existiert, dann sagen wir damit aus, dass Musik schon immer in der Natur existiert hat und dass Musik also der Zivilisation vorausgeht. Die vorliegende Arbeit unterwirft jene natürlichen, musikalischen, prähistorischen Klänge einem technologischen Kontrollmechanismus, um so unsere Annahmen über Natur und Herkunft der Musik zu hinterfragen.

### **Etheric Theremin Harmonic**

Ein Theremin dient als interaktives Werkzeug zur Geschwindigkeitskontrolle verschiedener elektrischer Motoren, die ihrerseits harmonische Schwingungen in langen Klaviersaiten und hängenden Metallblechen stimulieren.

**28. Juni bis 7. Juli**  
täglich 14–20 Uhr  
Stadtbad Oderberger Straße

**Eröffnung:**  
Donnerstag 27. Juni  
18 Uhr

**Robin Minard SoundBits 01**

Klanginstallation  
mit 576 Piezo-Lautsprechern und  
computergesteuerter Klangverteilung 2002  
Auftragswerk der Inventionen

Assistenz (Aufbau Berlin) Manfred Fox, Rémy Müller, Lila Karbowska,  
Ludger Hennig, Dirk Koritnik.

Realisiert am IRCAM (Paris)  
in Zusammenarbeit mit Norbert Schnell  
(technische Konzeption und Software-Design),  
Emmanuel Flety (Hardware-Design),  
Frédéric Voisin und Rémy Müller  
(Assistenten für Programmierung und Technik).

Unterstützt durch ein Forschungsstipendium  
der Medienabteilung des  
Canada Council for the Arts und die  
Botschaft von Kanada

### **SoundBits 01**

Seit Mitte der 1990er Jahre verwende ich in vielen meiner Klanginstallationen Hunderte – in manchen Fällen Tausende – von kleinen Lautsprechern, über die, auf bis zu 16 Kanälen, hochfrequentes Audiomaterial abgespielt wird. Dieser Typ von Installation, in dem einfache Audiosignale von unzähligen Einzelquellen oder über große Oberflächen hinweg abgestrahlt werden, vermittelt uns ein Hörerlebnis, das dem in der Natur nahe kommt. Auch die visuellen Arrangements der Lautsprecher in den Installationen nehmen organische Formen an und versetzen so den Beobachter in ein Wechselspiel der Wahrnehmungen von Gewohntem und Ungeohntem: dem, was wir als natürlich und lebendig begreifen, und dem, was uns technisch und künstlich erscheint.

*SoundBits* vertieft meine Auseinandersetzung mit Natur-Metaphern und erweitert die technischen Möglichkeiten der Arbeit mit einer Vielzahl von einzelnen Klangquellen. Die Installation besteht aus 576 Piezo-Lautsprechern, die in dem leeren Schwimmbecken des Stadtbades Oderberger Straße in Berlin installiert sind. Durch das Demultiplexing von drei 24-Bit-Audiokanälen zu 1-Bit-Signalen wird jeder der 576 Lautsprecher zu einer unabhängigen Klangquelle, die einfache 1-Bit-Impulse, Töne und farbige Geräusche produzieren kann. Die einzelnen Lautsprecher verhalten sich ähnlich wie Pixel auf einem Computerbildschirm und erlauben die Projektion von graphischen und beweglichen Klang-»Bildern« auf der Oberfläche der Installation. Um das Werk zu erleben, ist das Publikum eingeladen, in das leere Schwimmbecken hinabzusteigen.

Das *SoundBits*-Projekt wurde 2001-2002 am IRCAM in Paris entwickelt. *SoundBits 01* – die Uraufführung dieses Projektes – ist ein Auftragswerk der Inventionen 2002.

**28. Juni bis 7. Juli**  
täglich 14–20 Uhr  
Stadtbad Oderberger Straße

**Eröffnung:**  
Donnerstag **27. Juni**  
18 Uhr

**Terry Fox Litanies of Interference**  
Installation 2002

**bad installation**  
2002

Assistenz Leander Hörmann  
Marita Loosen

Dank an Wolfgang Krause

Mit freundlicher Unterstützung  
der Galerie o zwei

### **Litanies of Interference**

Treffen zwei oder mehrere Schallwellen aufeinander, entsteht eine »Interferenz«. Eine »Litanei« ist ein resonanter oder repetitiver Gesang. Diese beiden Begriffe liefern Titel und Beschreibung für die Installation, die in dem hundert Jahre alten Stadtbad Oderberger Straße in Berlin realisiert wird.

Im Heizraum, wo das Wasser mit Kohle erhitzt wurde, werde ich mehrere Instrumente aus verschiedenen Metallröhren unterschiedlicher Längen und Durchmesser installieren. Jede dieser Röhren wird von einer Flamme aus Butangas angetrieben.

In Abhängigkeit von ihren jeweiligen Längen und Durchmessern erzeugen die Röhren verschiedene Dauertöne (stehende Wellen). Durch die gegenseitigen Interferenzen dieser Töne sowie durch die akustischen Eigenschaften des Raums selbst entstehen verschiedene Sekundär- und Obertöne; als »Klangkörper« für diese Instrumente dient der gesamte Raum.

Hinzu kommt eine »sensible Flamme«. Dabei handelt es sich um eine rein reaktive Flamme, deren Form sich je nach dem sie umgebenden akustischen Phänomen ändert. Wenn sich Klänge – Händeklatschen, Pfeifen usw. – in der Nähe dieser Flamme ereignen, wird ihre Höhe entsprechend ab- oder zunehmen. Die Flamme ist in einem abgetrennten Raum des Schwimmbads installiert.

**28. Juni bis 7. Juli**  
täglich 14–20 Uhr  
Stadtbad Oderberger Straße

**Eröffnung:**  
Donnerstag 27. Juni  
18 Uhr

**Hannah Leonie Prinzler** \_[ˈdʌzn]  
Klang/Lichtinstallation mit  
3 Glasplatten,  
3 Bass Pumps (Body Shaker),  
12 Miniaturlautsprechern,  
12 Weingläsern,  
UV-Farbe,  
Schwarzlicht,  
Macintosh mit Max/MSP  
2002

Mit freundlicher Unterstützung durch  
die First Glas GmbH Berlin

**\_[dʌzn]**

Die Installation **\_[dʌzn]** erzeugt eine Atmosphäre aus Klang und Licht, die der Besucher beim Eintreten des Raumes aktiviert.

Drei Glasplatten hängen von der Decke, darauf befinden sich 12 Weingläser. Vibrationen versetzen die Platten in akustisch und visuell wahrnehmbare Schwingungen: Klänge entstehen beim Erzittern der Gläser und beim Aufeinandertreffen des Materials; gleichzeitig bewegt sich dadurch die transparente UV-Flüssigkeit in den Mulden der Gläser. Durch das Schwarzlicht wird diese Bewegung sichtbar. Die real erzeugten Klänge vermischen sich mit Klangmaterial aus dem Innern der Weingläser. Die Lichtflecke im Raum und das Zusammenspiel der Klänge ändern sich kontinuierlich.



**28. Juni bis 7. Juli**  
täglich 14–20 Uhr  
staatsbankberlin

**Eröffnung:**  
Donnerstag **27. Juni**  
20:30 Uhr

**Ron Kuivila Spark Vault**  
Klanginstallation 2002  
Auftragswerk der Inventionen

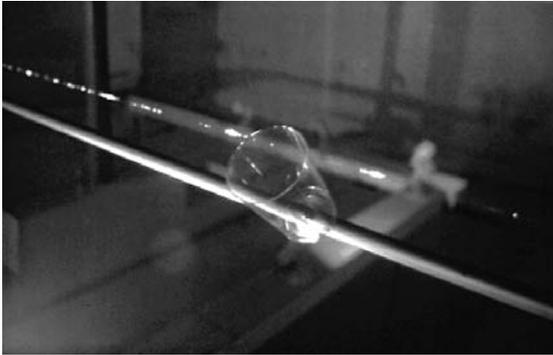
Assistenz Erik Seiffarth

### **Spark Vault**

Der Klang eines Funkens hat keinen »Körper«. Er entsteht nicht durch ein schwingendes Objekt, das die Luft in Bewegung setzt, sondern buchstäblich durch das Reißen der Luft selbst. Der so erzeugte Klang breitet sich in alle Richtungen gleichmäßig aus und besitzt für den Hörer eine unverwechselbare Präsenzqualität. Diesen Klang kann man nicht aus Lautsprechern hören, und genau dem gilt mein Interesse.

*Spark Vault* beruht auf der Konstruktion des bemerkenswerten ehemaligen Schliessfachraumes im Untergeschoss der Staatsbank und ist Teil einer Reihe von Arbeiten, bei denen durch statische Aufladung in verdunkelten Räumen Funkenfelder erzeugt, Funkenharfen aktiviert, Oberton-Bordune erzeugt und vermittels einfacher chaotischer Systeme aus Papier und Draht rhythmische Sequenzen aktiviert werden. Weil der dabei eingesetzte elektrische Strom in seiner Stärke begrenzt ist, sind die Funken klein und können ohne Gefahr berührt werden.

Die Elektrizität hat die Erfassung, Speicherung, Reproduktion und Verbreitung von Tönen und Bildern stark vereinfacht. Genau wie die hör- und sichtbaren Spuren der ganzen Welt hat sie uns deren – menschliche wie nicht-menschliche – Musiken näher gerückt, im Raum wie in der Zeit. Gleich einer Prothese unterstützt sie monströse Musiker ebenso wie



musikalische Monstren. Dieser Bereich hat mich schon immer fasziniert; dort ist meine Arbeit angesiedelt. Die elektronische Medienlandschaft jedoch hat sich zu einem steten, unaufhörlichen Fluss entwickelt, der das Gehör betäubt und das Bewusstsein trübt.

Dafür ein konkretes Beispiel: durch das rosa Rauschen der Klimaanlage betäuben Bürogebäude heimlich, still und leise ihre Bewohner. Jetzt befolgen Sie bitte diese einfache Anweisung: Stellen Sie in Ihrer unmittelbaren Umgebung alle Ventilatoren ab (Klimaanlage, Heizung, Kühlschrank, Computer). Hat man dieses Geräusch zum Verstummen gebracht, stellt sich ein sofortiges Gefühl der Erleichterung ein. Gerne würde ich das einmal zur Mittagszeit, für nur zehn Minuten, in einem beliebigen Bürohochhaus machen.

Nun ein musikalisches Beispiel: Nach Virgil Thomsons Meinung gehörte es zu Strawinskys großen Entdeckungen, dass man auf einen unakzentuierten Puls willkürlich Akzente setzen könne. Genau wegen dieser Art von Metrum ist in der Tanzmusik Raum für jeden beliebigen Klang oder Sample. In dieser Form stabilisiert und vereinheitlicht der Beat, er glättet aber auch alle Unterschiede. Das klanglich Ungewisse wird als Vierviertelbürger domestiziert.

Es folgt ein soziales/kulturelles Beispiel: Die eigentliche Rolle des kommerziellen Radios besteht nicht darin, Hörern Musik verfügbar zu

machen, sondern darin, Hörer der Werbung verfügbar zu machen. So entsteht ein Strom von Musik, der, in Worten von Friedrich Kittler, wie Wasser aus dem Hahn fließt. In so einem Kontext ist sogar der Aufhänger einer großartigen Pop-Melodie nicht viel mehr als eine winzige Abweichung im sanften, beruhigenden Blubbern des musikalischen Springbrunnens. Als Quelle von Musik (oder jeder anderen Kunstform) wirkt dieser Fluss aus dem Hahn wie ein Gleichmacher; er glättet den Unterschied und narkotisiert jede Reaktion.

Diesen Strömen entspringt die Musikerfahrung der meisten Leute. Als Komponist muss ich akzeptieren, dass jede Musik, die ich mache, notgedrungen Teil dieses Flusses wird. Klanginstallationen spielen eine spezielle Rolle: Der durch sie in Gang gesetzte Fluss ist von einer solchen Körperlichkeit und Eigentümlichkeit, dass sie sich dadurch von den meisten Medienerfahrungen unterscheiden. In diesem Kontext betrachte ich Klanginstallationen als eine Möglichkeit, die großen Medienströme unserer Kultur auf widerständige Weise einzubeziehen.

Die Perfektion des Wasserhahns ist sein stetes Funktionieren – nie soll er tropfen oder überlaufen. Ein Fluss aber tropft, tritt über die Ufer, trocknet aus, wird vielleicht sogar durch einen Damm gestaut – und bleibt trotz allem ein Fluss. Ich will Installationen schaffen, die wie Flüsse daherkommen, nicht wie Leitungswasser.

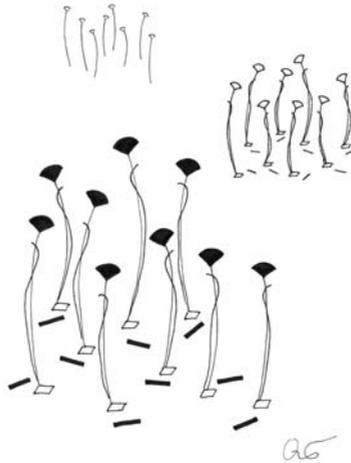
**28. Juni bis 7. Juli**  
täglich 14–20 Uhr  
staatsbankberlin

**Eröffnung:**  
Donnerstag **27. Juni**  
20:30 Uhr

**José Antonio Orts** **Territorio Estelado**  
Klanginstallation 2002  
Auftragswerk der Inventionen

Assistenz Maija Julius

Mit freundlicher Unterstützung  
der Botschaft von Spanien



### **Territorio Estelado**

Die Installation besteht aus Objekten, die den von den Besuchern beim Vorbeigehen in der Luft hinterlassenen Sog einfangen. Diese Objekte werden nach (visuellen und klanglichen) kompositorischen Kriterien im Ausstellungsraum verteilt und verwandeln die Spuren der Besucher in musikalische Zusammenklänge und Rhythmen.

Die Poetik der Installation ergibt sich aus der Absicht, den Sog des Besuchers, seine Energie und seinen Lebenspuls einzufangen. Folglich ist er der Protagonist (und das Zentrum) der Arbeit.

Rhythmus und Ausdruck entspringen der menschlichen Bewegung, darum kann nur sie das Wunder vollbringen, dass sich bloße Klänge in Musik verwandeln.

**28. Juni bis 7. Juli**  
täglich 14–20 Uhr  
staatsbankberlin

**Eröffnung:**  
Donnerstag **27. Juni**  
20:30 Uhr

**Johannes Sienknecht** **reincarnation**

Video-Klanginstallation  
Macintosh PPC mit Max/MSP/NATO,  
Videobeamer,  
bearbeitete Polycarbonatplatte und  
Zwei-Kanal-Audio 2000-2002

### **reincarnation**

Die Installation *reincarnation* basiert auf einer eigens mit Max/MSP programmierten Software, die während der Laufzeit der Installation aus ausgewählten konkreten Bild- und Klangdaten Video- und Klangereignisse generiert.

Die zugrunde liegenden Bilder sind digitale Nahaufnahmen menschlicher Haut eines Körpers; die zugrunde liegenden Klänge sind digitale Aufnahmen zweier sich reibender Hautoberflächen desselben Körpers.

In einem zirkulären Prozess ohne Wiederholung wird das aufgenommene Klang- und Bildmaterial fragmentiert und zu einem sich fortwährend ändernden Gewebe strukturiert. Die Bild- und Klangbearbeitungsprozesse sind miteinander verbunden – sie befinden sich in einer algorithmischen und konzeptuell sinnhaften Beziehung zueinander.

*reincarnation* entstand aufgrund einer Auseinandersetzung mit dem literarischen Werk der 1997 verstorbenen amerikanischen Schriftstellerin Kathy Acker.

**28. Juni bis 7. Juli**  
täglich 14–20 Uhr  
staatsbankberlin

**Eröffnung:**  
Donnerstag **27. Juni**  
20:30 Uhr

**ludger hennig eisen fern**  
klangumgebung  
mit 6 stahlplatten, 6-kanal-audio 2002

## **eisen fern**

...

es muss etwas ganz leises sein  
eine ferne, unberührte, träumende welt  
von der man umarmt wird  
sobald man sich ihr nähert ...

6 stahlplatten, jeweils versehen mit einem transducer, werden mit klängen  
bespielt, so dass unterschiedliche homogene klanglandschaften entstehen,  
die sich manchmal gemeinsam, manchmal unabhängig voneinander,  
gegeneinander bewegen, ineinander fließen, neues entstehen lassen...

**28. Juni bis 7. Juli**  
täglich 14–20 Uhr  
staatsbankberlin

**Eröffnung:**  
Donnerstag **27. Juni**  
20:30 Uhr

**Franz Martin Olbrisch**

mit  
Gerrit Haasler  
Michael Hampel  
Ben Lauber  
Sven-Armin Lembke  
Marian Mentrup  
Lorenz Pilz  
Hanns-Holger Rutz  
Jörg Wankmüller  
und  
Roswitha Baumeister  
Yaeko Osono  
Anton Rabe  
Yueyang Wang

**I got involved in something I realize...** 2002  
Auftragswerk der Inventionen

Mit freundlicher Unterstützung der b.i.s. AG  
und des Künstlerhauses Bethanien

Dank an  
Ulrike Kremeier, Mayumi Yamagishi, Yoriko Ikeya,  
Angelika Stepken, Wolfgang Latzel, Gritta Ewald,  
Hannelore Boländer, Gisela Köster

### **I got involved in something I realize...**

unterscheidet sich in wesentlichen Punkten von herkömmlichen Klanginstallationen. Es ist das Ergebnis eines Seminars von Franz Martin Olbrisch an der Technischen Universität Berlin. Die Mitwirkenden setzen sich sowohl aus Studenten der TU als auch aus Gästen unterschiedlicher Studiengänge an anderen Universitäten und künstlerischen Hochschulen zusammen. Einige von ihnen haben ihr Studium bereits seit geraumer Zeit abgeschlossen, so dass eine Gruppenarbeit entstand, deren Mitwirkende ausgesprochen unterschiedliche künstlerische und technische Voraussetzungen in das Projekt einbrachten. Der Ausgangspunkt dieser Arbeit war somit in jeder Hinsicht auf Interaktion und Kommunikation heterogener Positionen angelegt, was im weiteren Verlauf der Konzeption entscheidend Anteil an der Ausformung des Projektes hatte.

Zunächst wurde ausführlich über die möglichen Bezugspunkte zum Ort der Staatsbank diskutiert. Der Ort sollte nicht bloß als Raum, als architektonische Gegebenheit, sondern vielmehr als sozialer Ort begriffen werden und mit seiner speziellen Bedeutung und Geschichte in das Konzept einfließen. Der Ortsbegriff, der sich im Gegensatz zum Raumbegriff nicht als absolute Dimension versteht, stets das Vorhandensein weiterer Orte voraussetzt und sich so zum Imaginären hin öffnet, sollte im Verlauf der Arbeit wesentliche Entscheidungen mitbestimmen. Zunächst galt es, die historischen Schichten des Ortes freizulegen, seine Wandlung von einem Ort privatwirtschaftlicher Finanzmärkte (als Berliner Niederlassung der Dresdner Bank) über einen Ort zentralistischer Staatsfinanzierung (als Staatsbank der DDR) hin zu einem Ort der Kunst.

Diese Entwicklungslinie schafft Bezüge, die auf den ersten Blick irritieren. Sie zeigt die Staatsbank der DDR als Bank, zeigt das Finanzwesen als eine Grundströmung jenseits gesellschaftlicher und politischer Systeme<sup>1</sup>. Dieser Ort trägt, wie kaum ein anderer dieser Stadt, die versteckten Bezüge zwischen wirtschaftlichen Utopien und gesellschaftlicher Realität in sich. Beide ehemaligen Besitzer des Gebäudes, sowohl die Dresdner

Bank als auch die DDR, sind sicherlich mit großen Erwartungen in ihr Engagement gestartet, und beide haben heute aufgehört zu existieren. Dies ist die Aura des Ortes, auf die sich unsere Arbeit bezieht.

Erwartung, Utopie oder wie auch immer man diesen imaginären Akt menschlichen Denkens und Empfindens nennen mag, steht der ernüchternden Realität gegenüber. Diese spiegelt sich allzu oft als Enttäuschung wieder, als enttäuschte Erwartung – sogar die erwartete Enttäuschung bereitet der komplizierten menschlichen Psyche keinerlei Probleme. Es waren diese komplexen Handlungsmotivationen, die, involviert in ein Netz undurchschaubarer Systeme, zu den weiteren Überlegungen bei dem Projekt führten. Eine Grundlage also, die so allgemeingültig ist, dass wohl jeder einmal mit ihr in Berührung kam – um es vorsichtig auszudrücken. Die Arbeit verknüpft nun die intimste Form der Utopie, die subjektive Erwartung, mit einer äußerst abstrakten Form der Realität, den internationalen Finanzströmen, welche, von kaum jemandem wahrgenommen, in fast alle Bereiche der Gesellschaft bis tief hinein in die private Sphäre jedes einzelnen Menschen reichen.<sup>2</sup>

Der einzelne Besucher ist an zwei separaten Orten der Installation aufgefordert, seine ganz persönlichen Eindrücke und Erinnerungen zum Thema Erwartung bzw. Enttäuschung zu formulieren. Die Äußerungen werden aufgenommen und gespeichert und dienen für die weitere akustische Gestaltung der Arbeit als Ausgangsmaterial. Die spezielle Ausformung dieses Materials wird von den aktuellen Daten der internationalen Finanzmärkte (Börse) gesteuert. Diese Daten transportieren zunächst die schwankenden Stimmungen der Finanzmärkte, die sich in den klingenden musikalischen Ereignissen abbilden. Diese Stimmungen wiederum können

<sup>1</sup> Der Staat wird so zu einem marktwirtschaftlichen Konstrukt. Die in letzter Zeit immer häufiger auftretende Definition der ›Deutschland AG‹ zeigt dies besonders deutlich. Überträgt man diese Terminologie auf den Akt der Wiedervereinigung, jenes Ereignis, das bis heute dem Gebäude der Staatsbank seine spezielle Aura verleiht, so erfüllt er alle Kriterien einer ›Feindlichen Übernahme‹. Staaten und Banken scheinen ähnlichen finanzpolitischen Gesetzen zu folgen. Gesamtgesellschaftliche Utopien orientieren sich nahezu ausschließlich an ihren wirtschaftlichen Gegebenheiten, und diese werden in modernen Gesellschaften durch deren Finanzflüsse geregelt.

<sup>2</sup> Auch die Kultur, die sich selbst nur allzu gern als hehre Kunst betrachtet, hängt am Tropf dieses Systems.

als Seismogramm der Gesellschaft angesehen werden, als Orakel zukünftiger gesellschaftlicher Zustände. Das bedeutet aber auch, dass wesentliche Teile der Steuerung und damit wesentliche Teile der Realisierung nicht allein nach ästhetischen Gesichtspunkten vorgenommen werden können, sondern den machtpolitischen und gewinnorientierten Aktionen der Finanzmärkte unterstellt sind. Die Arbeit streift also die Grenzen jener Funktionen, die der Kunst innerhalb der Gesellschaft zuerkannt werden. Gleichzeitig prägen diese Daten der Installation aber auch die Rhythmen und Zeitabläufe der Arbeitswelt auf. Die Installation klingt an jedem Tag und zu jeder Zeit spezifisch. Das betrifft besonders die Wochenenden, an denen die Finanzmärkte zur Ruhe kommen. Es galt, die notwendige Übersetzung und Interpretation der Daten so zu gestalten, dass diese unterschiedlichen Zeitabläufe und inneren Zustände dem Ganzen eine sinnvolle Form verleihen und dadurch jeder Tag und jede Zeit ihre spezielle Klanglichkeit erhalten.

Die akustische Steuerung analysiert zunächst die separaten Handelsaktionen der ankommenden Börsendaten nach verschiedenen, den Börsen entnommenen Kriterien, indem sie diese in Zeitfenster unterschiedlicher Dauer einteilt und so deren interne Muster offen legt. Sie bleibt somit erst einmal in der Logik der Finanzmärkte, betrachtet die Daten mit den Augen eines »Technischen Analysten«, um so ein Abbild der aktuellen Stimmungslage zu bekommen. Erst dann werden diese Stimmungsdiagramme musikalisch interpretiert und können als Quelle für dramaturgische Strategien fungieren.

Aus dieser Methode, der »Fensterung« einer ansonsten kontinuierlichen Zeitfolge, und aus dem Wechselspiel zwischen kontinuierlichen Abläufen und diskreten Ereignissen werden auch die Methoden der musikalischen Verarbeitung der aufgenommenen Publikumsäußerungen entwickelt. Dem analogen Fluss der gesprochenen Texte werden *Grains*, mehr oder weniger kleine akustische Snapshots entnommen, aus ihren ursprünglichen Kontexten herausgelöst und separat weiterverarbeitet. Das Gesagte und das in ihm Imaginierte kann nur noch unter besonderen Umständen als klangliche Realität Gestalt annehmen. In den meisten Fällen wirken die Barrieren der *Grains* als Hindernisse für die alten syntaktischen Zusammenhänge, und eine neue Syntax, die den Gesetzen der Finanzmärkte folgt, bestimmt die Gebilde der akustischen Realisierung.

Die visuelle Gestaltung der Arbeit ist davon weitgehend unabhängig. Es hat sich im Laufe des Projektes eine eigenständige Gruppe von Künstlern gebildet, die diesen Bereich der Arbeit ausgestaltet hat.

Fasst man das bisher Gesagte zusammen, so wird klar, dass es sich bei diesem Projekt nicht um eine Klanginstallation im herkömmlichen Sinne handelt. Die Arbeit ist vielmehr irgendwo zwischen Installation, Environment und Event anzusiedeln. Aber diese Zuordnungen dienen ohnehin nur als Krücken und stehen der Wahrnehmung mehr im Wege, als dass sie diese unterstützen.

Der Titel der Arbeit entstammt dem letzten Satz von Bobby Joe Keese von seiner Verurteilung für die Entführung und Ermordung des amerikanischen Vizekonsuls in Mexiko. Wir fanden diesen Satz in dem Buch *Anleitung zum Unglücklichsein* von Paul Watzlawick. Watzlawick schreibt dazu: »Der Eleganz dieser Distanzierung von der Tat kann auch die beste deutsche Übersetzung nicht gerecht werden. [...] ›I got involved‹ kann, je nach Belieben, sich auf Unabsichtliches oder Absichtliches beziehen [...] Im einen wie im anderen Falle aber ist der springende Punkt die darauf folgende Verwendung von ›I realize‹ in der Gegenwart.« Diese Verschiebung in der Zeit von einer ungewissen imaginären Situation zu Beginn der Handlung und der späteren veränderten Sichtweise als Reaktion auf die sich durch den Einbruch der Realität ergebenden Umstände gaben den Anstoß für die Verwendung des Titels.

Franz Martin Olbrisch, Gerrit Haasler, Michael Hampel, Ben Lauber, Sven-Armin Lembke, Marian Mentrup, Lorenz Pils, Hanns-Holger Rutz, Jörg Wankmüller

### Dialog der Visuellen Installationen mit der Klangkunst

Zur Klanginstallation des Seminars des Komponisten Franz Martin Olbrisch im elektronischen Studio der TU Berlin sind drei Künstlerinnen und ein Künstler eingeladen, die raumbezogene visuelle Gestaltung der Ausstellung zu übernehmen.

Themen der interaktiven Klanginstallationen sind Realität, Illusion und Utopie.

Die visuellen Installationen nehmen Bezug auf die Räume der Staatsbank und damit auf deren einstige und heutige Funktion, sie legen ihre eigene Konstruktion offen und erschließen so das Konstrukt Staatsbank, im Stadtbild und in der Zeit- und Sozialstruktur der Welt. Die Klangkulisse tritt mit der Tongestaltung in einen Dialog und bildet zugleich einen Kontrast zu den Installationen der beteiligten Künstlerinnen.

Der Besucher kommt die Treppe vom Erdgeschoss hinauf und findet den ersten Raum verschlossen. Die erste Installation beginnt mit den Türen.

Die Ausstellung folgt im zweiten Raum, durch den man in den ersten Raum gelangt. Die weiteren Räume 3 und 4 sind wiederum vom Flur aus zugänglich. Im ersten und im vierten Raum steht jeweils ein Mikrofon, in das die Ausstellungsbesucher wahlweise über »Erwartung« oder »Enttäuschung« sprechen können und das soeben Gesagte unverändert hören. Die Äußerungen werden außerdem aufgenommen und gespeichert und dienen als Ausgangsmaterial für eine weitere akustische Bearbeitung. Die so veränderten Äußerungen über Erwartung und Enttäuschung sind in Raum 2 und 3 zu hören.

Yaeko Osono

## **Yueyang Wang Klingt die?**

Eingangstüren mit Lautsprechern

Die Komponistin Yueyang Wang verbindet mit ihrer Türinstallation die akustischen und visuellen Installationen im Einzelnen und in ihrer Gesamtheit miteinander.

Innen und außen, nah und fern, hierher und dahin, hörbar und un-hörbar, etwas und nichts...

**Welche Funktionen und Assoziationsräume öffnen die Türen?**

## **Yaeko Osono (Raum I) Installation mit unfassbarem, neuen Raum**

In diesem Installationsraum steht ein Mikrofon, in das die Besucher sprechen können.

Der Begriff *Doji* beschreibt eine alte japanische Analyse­methode für Terminkontrakte auf Reis. Der *Doji* in der Granularsynthese, mit der die Klanggruppe den Klang bearbeitet, bedeutet nicht nur, zwei Situationen parallel auszubalancieren, sondern schafft eine neue Situation, die aus den sonst bestimmenden Richtungen hinaustreten kann.

Von Raum 2 kommend sieht man, wenn man durch die Tür nach rechts schaut, den Raum im Raum, in zwei Abteilungen präsentiert.

An der Frontwand des ersten Raumabschnitts ist als Videostandbild eine Frau, die gerade aus der Tür tritt, vor dem Hintergrund eines Stadtbildes zu sehen.

Hinter dieser Wand steht ein Stuhl, von dem aus, durch eine Öffnung in der zweiten Wand, ein Video zu sehen ist. Das Video zeigt eine weiße Fläche, die sich minimal bewegt und die in den oberen Ecken von kleinen blauen Flächen begrenzt ist. An der nächsten Wand hängt ein Kopfhörer, in dem Klaviermusik hörbar ist. Durch die gleichzeitige Betrachtung des Videos kann sich die Assoziation des Anblicks des Rückens eines Klavierspielers einstellen.

Ein Diagramm des Börsenverlaufs vom 11. September 2001 ist in Teilen der Installation als Fotokopie eingeklebt, diese verwandeln sich in unterschiedlichen Helligkeiten. Oben an der Rückwand zieht sich über die Raumbreite ein Gedicht von Yaeko Osono (1990):

*Die Senfblumen blühen in die Weite, der Frühling fängt an,  
oder der Herbst.*

*Die Senfblumen verblühen von Tag zu Tag,  
die Blätter wehen im Wind, der Winter kommt  
oder der Sommer.*

Yaeko Osono

Mitwirkende: Yoriko Ikeya (Pianistin), Angelika Stepken

**Yaeko Osono (Raum 2)** Die Stille erzeugt die Klänge, you are welcome  
Der Ausstellungsbesucher erlebt die veränderten Aufnahmen der Klang-  
installation über etwa 30 Lautsprecher, die er zuvor selbst in ein Mikro-  
phon gesprochen hat.

Yaeko Osono erzeugt mit der Doppelsinnigkeit ihrer Video- und Lichtin-  
stallation einen Kontrast zur Spannung, die sich aus den uneindeutig  
vermischten Klängen ergibt.

Die Videosequenzen an der Wand zeigen ein Bild; eine Pianistin streckt  
ihre Beine auf der Tastatur eines Flügels aus, sie bewegt sich nicht. Es  
entstehen Klänge ohne das Spiel auf der Tastatur. An einer Stelle des  
Raumes befindet sich ein Glaskasten, der mit transparentem Klebstoff  
beschriftet ist. Der Schriftzug »you are welcome« ist durch die Beleuch-  
tung auf dem Boden des Glaskastens lesbar. Die Projektion ist heller als  
das Original und erzeugt eine paradoxe Wirkung.

»Osonos Werk sucht nicht den harten »Dialog, sondern trachtet danach,  
die Grenzen der Unterscheidung aufzuweichen, Unterschiede ans Licht zu  
bringen, Gleichzeitigkeiten zu veranschaulichen, Stille zu verkörpern, um  
innere Klänge hörbar zu machen.« (Angelika Stepken, Flyer zur Ausstel-  
lung mit Rolf Julius im Japanischen Kulturinstitut 1996).

Mitwirkende: Mayumi Yamagishi

### **Anton Rabe** Schwanken und Schwindeln

In Raum 4 sind die reinen Besucherstimmen, in Raum 3 die veränderten  
Aufnahmen zu hören.

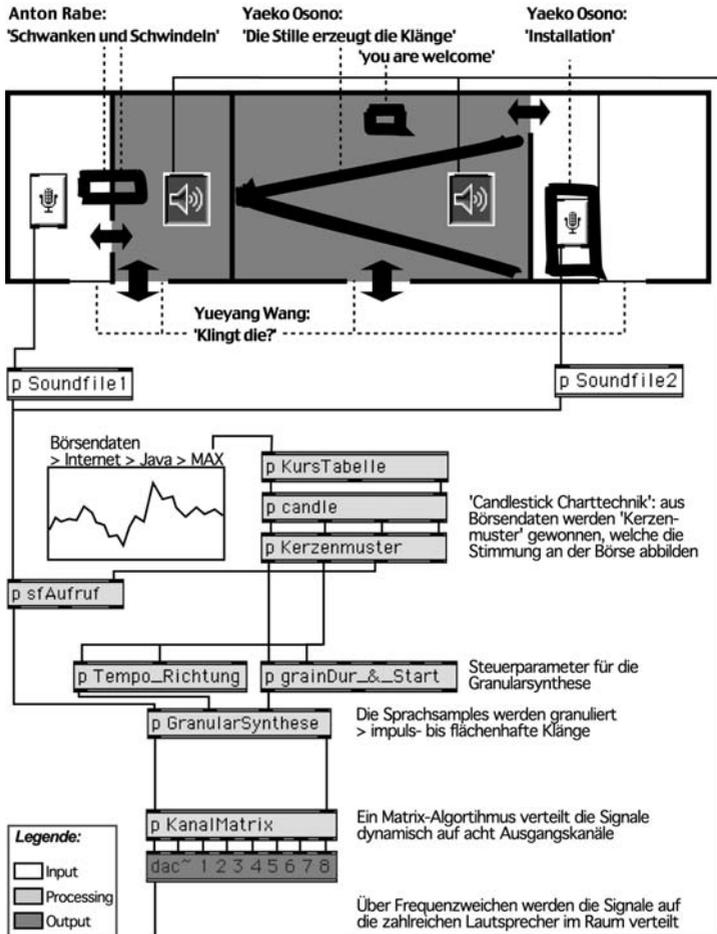
Anton Rabe kontrastiert das Klangmaterial mit zwei Videomonitoren.

Roswitha Baumeister filmte 1990 nach einer grafischen Partitur mit  
Super-8 eine Lichtquelle mit dem Titel *Am Anfang war das Zwitschern*.

Anton Rabe liefert 12 Jahre später das Granulat einer Störung dazu.

Verfolgung, Gegenbewegung, Annäherung, Konkurrenz, Zusammenarbeit,  
Betrug, Komödie, Täuschung, Erholung, Scheitern, Weitermachen...

Zwei Monitore werden in benachbarten Räumen installiert, nur getrennt  
durch eine dünne Wand, verbunden durch einen kleinen Durchgang.



**28. Juni bis 7. Juli**  
täglich 14–20 Uhr  
staatsbankberlin

**Eröffnung:**  
Donnerstag **27. Juni**  
20:30 Uhr

**Gerhard Eckel**  
mit  
**Eckehard Güther**  
**Maximilian Szczepanski**  
**Daniel Teige**  
**Martin Völkel** **Grenzenlose Freiheit** 2002

Mit freundlicher Unterstützung durch  
das Fraunhofer-Institut für Medienkommunikation,  
Sankt Augustin bei Bonn

### **Kollektive Klanginstallation Grenzenlose Freiheit**

Die kollektive Klanginstallation *Grenzenlose Freiheit* ist das Ergebnis einer Lehrveranstaltung, die Gerhard Eckel im Wintersemester 2001/2 im Rahmen der DAAD Gastprofessur Edgard Varèse am Elektronischen Studio der Technischen Universität Berlin gehalten hat. Thema der Lehrveranstaltung war die Klanginstallation als Annäherung an die Utopie der offenen Form. Im Zentrum der Auseinandersetzung stand das Problem, offene Formkonzepte für das Publikum direkt erlebbar zu machen. Da solche Konzepte aber nur in der künstlerischen Praxis überprüft werden können, wurde von Anfang an ein konkretes Resultat angestrebt. Die Idee zur vorliegenden Arbeit entstand in der intensiven gemeinsamen Auseinandersetzung mit dem Thema und bedient sich neuester Computertechnologie bei der Echtzeitklangverarbeitung und -projektion. Über eine speziell für das Projekt entwickelte graphische Schnittstelle erhalten jeweils drei Personen im Publikum gleichzeitig die kollektive Kontrolle über die klangliche Entfaltung der Installation. In *Grenzenlose Freiheit* bewegt man sich mit einem tragbaren drahtlosen Computer durch die in drei unterschiedliche aber zusammenhängende Räume eingeschriebene Klangarbeit und lenkt intuitiv und gemeinsam mit den anderen zwei Personen das Klanggeschehen. Die Installation *Grenzenlose Freiheit*, deren Titel auf den utopischen Charakter des Unterfangens anspielt, wurde im Laufe mehrerer Monate im Kollektiv erarbeitet.

Gerhard Eckel  
Wien, Mai 2002

**28. Juni bis 7. Juli**  
täglich 14–20 Uhr  
staatsbankberlin

**Eröffnung:**  
Donnerstag **27. Juni**  
20:30 Uhr

**Robin Minard**  
**André Bartetzki**  
**Dieter Kemter**

mit  
Rafa Bernabeu  
Antoine Léchevin  
Alexander König  
Lars Mai  
Matthias Neumann  
Felix Obée  
Hannah Leonie Prinzler  
Stefan Wilke

**Rumor 2002**

Installation mit Rohren, Kugeln, Sensoren,  
Mikrofonen, Computern und Lautsprechern von  
Studenten der Bauhausuniversität Weimar  
Auftragswerk der Inventionen

Mit freundlicher Unterstützung durch  
die Bauhaus-Universität Weimar,  
die Hochschule für Musik "Franz Liszt" Weimar und  
die Hochschule für Musik "Hanns Eisler" Berlin



### **Rumor**

**Die Installation im Treppenhaus der ehemaligen Staatsbank handelt von Bewegung.**

**So wie die Besucher auf die Treppen angewiesen sind, um sich durch das Haus zu bewegen, lebt die Installation von der Bewegung der Besucher: sie sind treibende Kraft, welche Klang auslöst und in prozesshafte Bewegung setzt.**

André Bartetzki

**29. Juni bis 7. Juli**  
täglich 14–20 Uhr  
SFB-Klanggalerie im Haus des Rundfunks

**Eröffnung:**  
Freitag 28. Juni  
16 Uhr

**Thomas Seelig**  
mit  
Ewa Chamerska  
Thomas Kusitzky  
Inge Morgenroth  
& Beate Brinkmann  
nico franzke  
Yueyang Wang **Several Species...** 2002  
Auftragswerk der Inventionen

**Ewa Chamerska Klangspiele**

**Thomas Kusitzky Diva**

**Inge Morgenroth  
& Beate Brinkmann Indoor – Outdoor**

**nico franzke !singsing-birds!**

**Yueyang Wang wo bin ich?**

**Thomas Seelig was noch zu sagen wäre...**

Mit freundlicher Unterstützung der  
Hörspielredaktion des SFB / ORB,  
der UNIWELL Wellrohr GmbH und  
dem Hebbel-Theater Berlin

**Several Species...**

ist eine Klanginstallation aus Klanginstallationen. Sechs eigentlich autarke Arbeiten teilen sich den Lichthof im Haus des Rundfunks. Sie finden sich plötzlich in einer Umgebung, die sie nicht mehr allein für sich beanspruchen können... Aber die Konkurrenz fördert Überraschungen, die Installationen reagieren nun nicht nur auf die Besucher, sondern auch aufeinander. Folgende Arbeiten nehmen teil:

**Ewa Chamera** Klangspiele

»Ich betrachte den Computer als Musikinstrument. Ich spiele den Computer, und durch dieses Spiel entstehen Klänge, die mich ansprechen. Die Installation ist quasi eine Einladung des Zuhörers zu diesem Spiel. Er hat die Möglichkeit, an diesem Spiel aktiv teilzunehmen und es zu beeinflussen. Auch andere »Gäste« sorgen für Überraschung...«

**Thomas Kusitzky** Diva

»Das Operntier ist ein Lebewesen, welches über konzentrierte Charaktereigenschaften einer Operndiva verfügt, folglich äußert es sich ausschließlich mit Auszügen beliebter Opernarien. Die Wahl dieser Arien wird durch ihren jeweiligen Beliebtheitsgrad, gemessen an der Zahl der Besucher, bestimmt. Weiter ist diese Auswahl eine Reaktion auf diverse Aktionen anderer Tiere. Wie eine Operndiva auf solche Störfaktoren reagiert ist vorhersehbar, ... jedoch sind Diven launisch.«

**Inge Morgenroth & Beate Brinkmann** Indoor – Outdoor

Video von Inge Morgenroth & Beate Brinkmann

Klangkomposition von Inge Morgenroth / Bildgestaltung: Silke Dunkhorst

»Das Haus des Rundfunks als Schnittstelle INPUT/OUTPUT, Empfänger und Sender. Im Spiel mit den Zeichen suchen die Autorinnen die Vernetzung mit anderen species...«

**nico franzke (miroon)** !singsing-birds!

»eine installation mit schwatzhaften vögeln...  
aktiviert durch rege ansprache«

**Yueyang Wang** wo bin ich?

»innen und außen, nah und fern, hierher und dahin, hörbar und un-hörbar, etwas und nichts...

Eine Klanginstallation für PVC-Schläuche mit kleinen Lautsprechern und Licht.«

**Thomas Seelig** was noch zu sagen wäre...

».....oder auch nicht.

Ein Computer mit erheblichen Wortfindungsstörungen. Oder doch nur Besucher mit erheblichen Verstehenschwierigkeiten?«

**26. Juni bis 7. Juli**

**Sondervorführung: 2. Juli, 17 Uhr**

**Technische Universität Berlin**

**Hauptgebäude, Lichthof**

**Bernhard Leitner Ton-Raum TU Berlin 1984-2002**

Vom 26. Juni bis zum 7. Juli  
werden täglich andere  
Ton-Raum-Kompositionen vorgestellt.

Vorführung Dienstag, 2. Juli  
17 Uhr  
Daniel Pape präsentiert  
verschiedene Ton-Raum-Kompositionen  
von Bernhard Leitner  
nach Publikumswünschen.

### **Ton-Raum TU Berlin**

Um die Bereitschaft, akustisch Raum wahrzunehmen, zu erhöhen, wurde beim Entwurf des nach drei Seiten offenen Ton-Raumes auf zwei Gestaltungsmittel besondere Aufmerksamkeit gelegt: Nachhallzeit und Helligkeit. Die extrem lange Nachhallzeit im angrenzenden Treppenaufgang und Lichthof des Hauptgebäudes der Technischen Universität Berlin ist im Ton-Raum radikal reduziert. Schallabsorbierendes Material wurde in allen vier Wänden und in der Decke der Stahlskelettunterkonstruktion, die mit perforiertem Metallblech verkleidet ist, montiert. Obwohl Durchgänge zur Treppe und zum Lichthof offen bleiben, setzt sich der *Ton-Raum* durch seine eigene, fast trockene Akustik ab. Diese inselartig veränderte Akustik betont den Ort. Sie macht es möglich, Ton-Raum-Gebilde zu hören, zu erleben, trotz der Schritt- und Sprechgeräusche in den angrenzenden, hallenden Gängen und Treppen. Auch lichtmäßig ist der Ort abgesetzt. Beim Eintreten aus einem helleren in einen dunkleren Raum wird die akustische Sensibilität gesteigert, werden die akustischen Antennen hellhörig. Der Ton-Raum ist ein dunkler, auch dadurch beruhigter Ort. Die Gestaltung der perforierten Wandverkleidung verfolgt dieselbe Absicht, den Durchgangsraum zu beruhigen. Die Lochungsspiegel sind in Lochungsgröße, Proportion und rhythmischer Verteilung so aufeinander bezogen, dass sich ein strenger, allseitig möglichst ausgewogener, statischer, in sich ruhender Raum bildet.

Der *Ton-Raum* war eines der drei prämierten Projekte (neben Gianni Colombo und Edward Kienholz) eines geladenen Kunst-am-Bau-Wettbewerbes. Die quadratische Metallarchitektur (7,30 x 7,30 Meter im Grundriss mit einer Höhe von 4,10 Meter) wurde 1984 eingebaut. Eine Art Durchgangspavillon als Tragkonstruktion für klangplastische Gebilde. Die Innenflächen aus perforiertem Metallblech bilden eine akustisch transparente Haut. Sie lässt den zu absorbierenden Schall nach innen durch, wie sie die Ton-Projektion nach außen in den Raum aus den 42 visuell nicht ortbaren Lautsprechern (24 Breitband- und 18 Hochfrequenzlautsprecher) gewährleistet. Die würfelartige Architektur ist ein elektronisches Instrument. Zu vorgegebenen Zeiten werden aus dem gespeicherten Programm-Menü durchgestaltete, immaterielle Räume abgerufen.



**Konzerte  
und  
Performances**



**Hilda Paredes** **Uy UT'an**  
1997-98

**Soo-Jung Shin** **Drei langsame Sätze**  
2000, DE

P a u s e

**Salvatore Sciarrino** **Sei quartetti brevi**  
1967/91

**Quartetto n. 7**  
1999, DE

**Franz Martin Olbrisch** **Ein Quadratmeter Schwärze**  
1998/99

**Arditti String Quartet:**  
**Irvine Arditti** Violine  
**Graeme Jennings** Violine  
**Dov Scheindlin** Viola  
**Rohan de Saram** Violoncello

### **Hilda Paredes** Uy UT'an

Das Verfassen eines Streichquartetts gehört wohl zu den anspruchsvollsten Projekten für jede/n Komponierende/n. Noch größer ist die Herausforderung, wenn es sich bei der Gruppe, für die man schreibt, um ein Ensemble handelt, dessen Fähigkeiten gewissermaßen keine Grenzen kennen. *Uy UT'an* ist mein erstes Streichquartett.

Zu Beginn der Komposition entschied ich mich dafür, die Instrumente wie die Figuren eines Theaterstückes zu behandeln. Zunächst dachte ich sie mir einzeln und getrennt: eine verrückte und hyperaktive erste Geige, eine entspannte und expressive Bratsche, ein geistesabwesendes Violoncello, eine introvertierte und manchmal unbeholfene zweite Geige. Dadurch kam ich auch auf die Idee zu dem Titel des Stückes. *Uy UT'an* ist ein Ausdruck aus der Maya-Sprache von Yucatan im südlichen Mexiko; er besteht aus dem Wort *uy*, dessen Wurzel *u'uy* soviel wie »zuhören, horchen« bedeutet, *U* heißt »ihr«, und *t'an* bedeutet »Wort, Sprache, Gespräch«. Demnach könnte man den Ausdruck mit »Hört, wie sie sprechen« oder »Hört ihre Sprache« übersetzen.

Die Interaktion der Instrumente untereinander brachte mich auf die Form des Stückes mit seinen vier Abschnitten. Die erste Geige leitet das Material der Eingangspassage ein und setzt eine Interaktion mit dem übrigen Ensemble in Gang. Vor dem Hintergrund einer Textur aus Obertönen führt die Bratsche im zweiten Teil des Stückes neues, eher lyrisches Material in langsamer Bewegung ein. Brusk unterbricht die zweite Geige mit gezupftem Material, das zur wesentlichen Textur des folgenden Abschnitts wird. Die vom Cello eröffnete Schlusspassage des Stückes hat einen strahlenden und rhythmischen Charakter und spiegelt mein Interesse an der nordindischen Musik wider.

*Uy UT'an* entstand als Auftragswerk des Festivals »Octobre en Normandie 1998« für das Arditti Streichquartett, dem es auch gewidmet ist, und wurde zwischen 1997 und 1998 komponiert.

### **Soo-Jung Shin** Drei langsame Sätze für Streichquartett

»Konfrontation« und »Relativität«: Dieses Streichquartett besteht aus drei langsamen Sätzen, die charakteristisch verschieden sind. In der Komposition wurden zwei oder mehrere Elemente miteinander konfrontiert. Zum Beispiel: Wenn temperierte Töne mit Mikrotönen konfrontiert werden, wird der Begriff der »Reinheit« des einen wie des anderen klarer.

### **Salvatore Sciarrino** Quartetto n. 7 per archi

Die Entwicklung eines vokalen Stils gehört zu den wenigen Zielen, die ich mir ganz bewusst gesetzt hab. Etwa zehn Jahre hat mich dieses Unternehmen gekostet, und noch einmal so lange habe ich gebraucht, um seine Ergebnisse in ihrer Tragweite abzuschätzen.

Es war notwendig, die Stimme von der trägen Imitation der Instrumente zu befreien, von plumpem Allgemeinplätzen. Vor allem aber war es notwendig, dem Gesang seine ganze Kraft wiederzugeben, ohne dabei auf althergebrachte, nur allzu abgestandene Motive zurückzugreifen, erzeugen diese doch eine oberflächliche Gefälligkeit, die gerade das Gegenteil wirklichen Ausdrucks ist.

Neuerdings habe ich versucht, meine kleinen vokalen Eroberungen auf die Instrumente anwenden, und so ist die Geschichte des siebten Streichquartetts gewissermaßen die einer Gegenprobe. Es entstand als Pflichtstück für den Borciani-Wettbewerb. Eigentlich wollte ich jenen virtuoson Aspekt, der dem Konzept des Wettbewerbs als solchem innewohnt, gerade vermeiden, und so wandelte ich eher auf den Spuren der intimen und deklamatorischen Tradition, die Beethoven mit seinen Adagios begonnen hat. Für mich war diese Entscheidung nicht eben naheliegend; sie mag einige durchaus überrascht haben.

Im Grunde gehört meine Musik zu den Antipoden des Virtuositums. Ich verlange immer ein Höchstmaß an Verantwortlichkeit von den Vortragenden; das ist absolut zentral und gleichzeitig die Hauptschwierigkeit: alles andere leitet sich davon ab. Ich möchte immer, dass jeder Vortragende Dinge vollbringt, die die anderen nicht erreichen können. Ich spreche nicht von Wundern, keineswegs. Sich selbst verwandeln, den Ort der Aufführung und den Zuhörer: das ist die Minimalforderung an jede Interpretation; wenn dieser Zauber nicht gelingt, ist es sinnlos, Musik zu spielen, weil dann jene der Musik eigentümliche heilende Kraft nicht zum Tragen käme.

Grundlegend dafür sind Ausdruck und unmittelbares Involviertsein. Jeder von uns hat etwas zu sagen. Wie sonst könnten uns manche Straßenmusiker so faszinieren?

Sich an sich selbst messen also, sich verbessern. Das Andere suchen.

Der Sage nach bezwang Orpheus die Bestien, rührte sogar die Steine: Er überstieg die Grenzen des Lebens. Wie lächerlich wäre doch die Vorstellung, er hätte Bravour zeigen oder, schlimmer noch, sich auf den Notentext beschränken wollen.

### **Franz Martin Olbrisch Ein Quadratmeter Schwärze 1998/99**

Wenn ein Komponist sich daran macht, sein erstes Streichquartett zu schreiben, so gehört dazu entweder ein gehöriges Maß an Naivität und Dreistigkeit, oder aber er bemüht sich, das Vorhaben mit größtmöglichem Respekt vor der ungeheuren geschichtlichen Last dieser »guten, alten, ehrwürdigen und traditionsbeladenen Besetzung« zu beginnen.

Als mich der WDR bat, ein Werk für das Westfälische Musikfest 1998 zum 350. Jahrestag des Westfälischen Friedens zu schreiben und wir uns auf die Besetzung von Schönbergs *Ode an den Frieden* einigten, schien selbst diese Zusammenstellung (Sprecher, 2 Violinen, Viola, Cello und Klavier) mir so sehr vom Streichquartett dominiert, dass ich zunächst nach einer

anderen Lösung suchte. Es ist allein dem beharrlichen Insistieren des WDR zu verdanken, dass ich schließlich doch dieser Besetzung zustimmte und sogar dem Streichquartett eine besondere Bedeutung einräumte. So entstanden die Werke *Nachtstück* (für Sprecher und Streichquartett) und *Face the Nation* (für Sprecher und Klavier), welche als simultan zu spielende Einheit aufgeführt wurden. Von Anfang an waren die beiden Werke so geplant, dass sie sowohl als Ganzes, als auch jedes für sich aufgeführt werden konnten.

Schon bei der Uraufführung der Simultanfassung stellte sich heraus, dass das Streichquartett so viel Selbständigkeit besaß, dass ich mich entschloss, es als eigenständiges Werk (ohne Sprecher) umzuarbeiten. So entstand *Ein Quadratmeter Schwärze für Streichquartett*.

Der Titel bezieht sich auf das Gedicht der Vorlage *Nocturno de San Ildefonso* von Octavio Paz, in dem Paz den kreativen Vorgang des Schreibens mit seiner persönlichen Geschichte verknüpft. Allein am nächtlichen Arbeitsplatz sitzend lässt sich der Dichter von den Eindrücken, den Bildern und Lauten der Stadt zu diesem Gedicht anregen, und der Leser wird Stück für Stück, Wort für Wort zum Zeugen des Entstehungsprozesses. Ausgehend von den Erinnerungen an seine Kindheit und Jugend in Mexiko geht Paz weiter zu den politischen Ereignissen jener Jahre um schließlich im letzten Teil des Gedichtes dort wieder anzukommen, wo er begonnen hatte, in seinem Arbeitszimmer.

Was Paz mit den Mitteln der Lyrik ausdrückt, habe ich in meinem Streichquartett auf musikalische Parameter übertragen. Die »feurigen Augenblicksbündnisse«, »nomadischen Geometrien« und »streunenden Zahlen« des Gedichtes erscheinen in den Sätzen des Streichquartetts als serielle Verknüpfungen, zersplittert in einzelne Klangmomente. Die Erinnerungen des Dichters und die historischen Bezüge tauchen im Streichquartett als Erinnerung an die eigene Gattung wieder auf. Wie Schatten einer längst vergangenen Zeit – und doch seltsam vertraut – erklingen Bruchstücke aus Werken von Bartók, Nono, Lachenmann und Schwehr.

*Ein Quadratmeter Schwärze* ist das Protokoll einer Entscheidungsfindung. Die losen Bruchstücke des Anfangs ertasten den Klang, verdichten sich nach und nach, stellen Bezüge her zur jüngeren Geschichte dieser Besetzung und erforschen so – Schritt für Schritt – jenes Eiland, auf welchem die Spezies Streichquartett ihre Heimat hat.

Das Werk entstand im Auftrag des WDR Köln für die Wittener Tage für Neue Kammermusik 1999.

**Freitag, 28. Juni 2002**

**23:00 Uhr**

**Parochialkirche**

**Werkeinführung**

Freitag, **28. Juni**, 18:00 Uhr

Wissenschaftsforum am Gendarmenmarkt

Raum 102

**Gérard Grisey Le Noir de l'Etoile**

für sechs um das Publikum verteilte

Schlagzeuger, Tonband und

Direktübertragung astronomischer Signale

1989-1990, DE

**Les Percussions de Strasbourg:**

**Jean-Paul Bernard**

**Claude Ferrier**

**Bernard Lesage**

**Keiko Nakamura**

**François Papirer**

**Olaf Tzschoppe**

Künstlerische Leitung: **Jean-Paul Bernard**

Technik: Yves Kayser

Bühne: Laurent Fournaise

Pierre-Yves Guerenneur

Martial Kiene

Sprecher: **Ingo Hülsmann**

Raum und Licht: **Claudia Doderer, Lutz Deppe**

Les Percussions de Strasbourg erhalten eine Dauerförderung durch die Regionaldirektion für kulturelle Angelegenheiten des Elsass und die Direktion für Musik, Tanz, Theater und Schauspiel des Ministeriums für Kultur und Kommunikation der Republik Frankreich, die Region Elsass, die Stadt Strasbourg und den Generalrat des Département Bas-Rhin. Die Tourneen des Ensembles werden unterstützt durch die Association Française d'Action Artistique (AFAA) des Ministeriums für auswärtige Angelegenheiten der Republik Frankreich.

## **Zur Werkeinführung**

**findet am Freitag, den 28. Juni um 18:00 Uhr  
ein Podiumsgespräch mit Hugues Dufourt und Martin Kaltenecker  
zur »Geschichte und Ästhetik der spektralen Musik« statt.  
Ort: Wissenschaftsforum am Gendarmenmarkt, Raum 102**

Das Projekt einer »spektralen Musik« wurde in Frankreich in den 1970er Jahren von Komponisten wie Hugues Dufourt, Gérard Grisey, Tristan Murail und Michaël Lévinas entworfen, die zudem das Ensemble »L'itinéraire« gründeten.

Es ging um eine Überwindung der seriellen Ästhetik, jener diskontinuierlichen, gespannten Musik, ihrer gewaltsamen Konzentration. Indem die Musik nun vom Obertonspektrum ausging (das mit Spektrogrammen und später per Computer analysiert, als Modell verwendet und »ausinstrumentiert« wurde), arbeitete man mit der Zweideutigkeit von Harmonik und Klangfarbe.

Es entstanden so Werke, die sich als ein Kontinuum darstellten, und je nach Sensibilität der jeweiligen Komponisten sich wie schillernde Klangflächen (Murail), wie langsame, »ökologische« Prozesse (Grisey), Mixturen aus Klang und Geräusch (Lévinas) oder eine Verarbeitung gewisser elektronischer Effekte (Dufourt) anhörten.

Hugues Dufourt, der das Manifest der Spektralen Musik redigiert hatte, wird an diesem Abend zu Geschichte und Ästhetik dieser Bewegung Stellung nehmen, ihre Beziehung zu Komponisten wie Stockhausen oder Scelsi präzisieren, und sie allgemein in die Entwicklung der Neuen Musik einzuordnen versuchen.

Martin Kaltenecker

## **Übersicht**

### **1. Einleitung**

**Originaltext von Jean-Pierre Luminet (Astrophysiker).**

### **2. Percussions de Strasbourg, um das Publikum verteilt.**

**Entstehung einer Klang- und Lichtpulsation.**

**Rotationen, Periodizitäten, Beschleunigungen, Verlangsamungen.**

**Eröffnung des akustischen und visuellen Raums.**

**Langsamer Übergang von der Makrophonie zur Mikrophonie.**

**Erwartung des »Himmelsobjekts«.**

### **3. Erstes Fenster.**

**Aufzeichnung des Pulsars Vela.**

### **4. Übertragung der Geschwindigkeit des Pulsars auf die Perkussionisten.**

**Rotationen, Irregularität, Schnelligkeit.**

### **5. Zweites Fenster.**

**Beginn der Direktübertragung des Pulsars 0359-54.**

**6. Brutale Unterbrechung durch die Perkussionisten.  
Eröffnung eines anderen Klangraums: Metallklnge.  
Körniges Chaos, Fusion, Gerinnungen, Erscheinungen, rhythmische St o e  
analog den Klngen, die uns von der Sonne erreichen.**

**7. Drittes Fenster  
Imaginrer Pulsar.**

**8. Finale.  
Fortschreitende Entfesselung zentrifugaler Klangkrfte.  
Geschwindigkeits- und Beschleunigungsvariationen.**

**9. Viertes Fenster.  
Das Pulsar-Instrument...**

**Gérard Grisey Le Noir de L'étoile**  
für sechs um das Publikum verteilte Perkussionisten  
*Le Noir de L'étoile* ist meinem Sohn Rapha l und  
dem Ensemble »Percussions de Strasbourg« gewidmet.

Als ich im Jahre 1985 in Berkeley den Astronomen und Kosmologen Jo Silk kennen lernte, entdeckte ich durch ihn die Klnge der Pulsaren. Besonders stark war ich von denen des Pulsars Vela angetan, und, wie Picasso beim Auflesen eines alten Fahrradsattels, fragte ich mich sofort: »Was kann man daraus machen?«

Die Antwort entwickelte sich langsam: Ich wollte die Pulsar-Klnge in ein musikalisches Werk integrieren, ohne sie zu manipulieren, sie einfach Bezugspunkte sein lassen inmitten einer Musik, die für sie gewissermaßen die Leinwand oder Bühne abgbe. Schließlich wollte ich die Pulsar-Frequenzen als Tempi verwenden und jene Vorstellungen fortspinnen, die bei der wissenschaftlichen Untersuchung der Pulsare angeregt werden: Rotation, Verlangsamung und Beschleunigung, die sogenannten glitches. Die Verwendung des Schlagwerks drngte sich förmlich auf, weil es ursprünglich und erbarmungslos ist, und weil es, wie die Pulsare, die Zeit streng umkreist und vermisst. Schließlich entschied ich mich, das Instrumentarium auf Fell- und Metallklnge zu reduzieren, unter Ausschluss der Stabspiele (Vibraphon, Marimba usw.).

*Le Noir de L'étoile* war geboren – zumindest fast...

Was blieb, war eine lichtmige Ergnzung der Partitur auszudenken, eine Szenerie zu entwerfen, die Wissenschaftler von Nan ay zu überzeugen, den Klang eines Pulsars in einen Konzertsaal zu übertragen und ein Ensemble zusammenzustellen, das wie ich von dem Projekt begeistert war.

Gelingt es der Musik, die Zeit zu beschwören, so erlangt sie die wahrhaft schamanische Macht, uns wieder anzuschließen an die Kräfte, die uns umgeben. In vergangenen Zivilisationen dienten die Riten des Mondes und der Sonne der Beschwörung. Mit ihrer Hilfe konnten die Jahreszeiten wiederkehren und die Sonne jeden Tag aufs Neue erscheinen. Was hat das mit unseren Pulsaren zu tun? Warum lassen wir sie heute hier erscheinen, gerade jetzt, wenn ihr Durchgang am nördlichen Himmel uns Zugang verschafft?

Natürlich wissen wir – oder glauben zumindest zu wissen –, dass 0359+54 und der Pulsar Vela unbeeindruckt ihre unendlichen Bahnen ziehen, ob wir zuhören oder nicht, dass sie weiterhin ihre elektromagnetischen Wellenbündel durch die interstellaren Weiten schleudern. Ob wir zuhören oder nicht...

Aber senden sie uns nicht viel mehr als nur ihren Gesang, wenn wir sie mit einem Radioteleskop einfangen und sie in ein hochgezüchtetes Kulturereignis – ein Konzert – einbeziehen?

Denn der Zeitpunkt des Himmelsdurchgangs des Pulsars bindet uns an ein präzises Datum, und indem wir das Konzert nach dieser fernen Uhr ausrichten, wird es als zeit/räumliche Situation an kosmische Rhythmen angeschlossen. Derart bestimmen die Pulsare nicht nur die unterschiedlichen Tempi und Pulsationen von *Le Noir de L'Étoile*, sondern auch Datum und Uhrzeit der Aufführung.

Eine Musik mit obligatem Pulsar!

Man halte mich nun nicht für einen Anhänger der Sphärenmusik! Es gibt keine andere Sphärenmusik als nur die Musik des Innern. Und diese pulsiert noch viel gewaltiger als unsere Pulsare, sie zwingt den Komponisten von Zeit zu Zeit zum Zuhören.

Außerdem möchte ich folgendes unterstreichen:

Den unerhörten und einzigartigen Aspekt des *direkten* Empfangs dieser kosmischen Uhren am Ort des Konzerts, die mehrere Lichtjahre hinter sich gebracht haben...

Ihre unerwartete Konfrontation mit einer Musik, die nicht nur den »Auftritt« der Pulsare auf einer musikalischen und theatralen Bühne vorbereitet, sondern deren ganze zeitliche Organisation von der Rotationsgeschwindigkeit der Pulsare bestimmt wird...

Ihre Integration in eine durch die Positionierung der sechs Perkussionisten und der Lautsprecher rund um die Zuschauer spzialisierte Musik...

Die Inszenierung und Illumination dieser verloschenen Sterne durch passende Projektionen und Lichtregie...

Den zugleich musikalischen, visuellen und theatralen, aber auch festlichen und didaktischen Charakter eines bewegenden und außergewöhnlichen Ereignisses...

## **Zu *Le Noir de L'Étoile***

Der Himmel ist ein Raum des Lärms, des Rhythmus und der Gewalt.

Große molekulare Wolken werden rissig, um neue Sterne hervorzubringen; Sterne, vom langen Strahlen aufgebraucht, explodieren zu Supernovae; Pulsare krachen und knistern bei ihren Umdrehungen; Galaxien stoßen ihr Gas in immensen, viele Millionen Lichtjahre ins All reichenden Jets aus. Der Kampf zwischen Gravitation und Licht bestimmt das Schicksal der Sterne. In fünf Milliarden Jahren wird die Sonne ihre Wasserstoffreserven erschöpft haben, die das thermonukleare Feuer in ihrem Innern nähren. Sie wird sich zu einem roten Riesenstern ausdehnen, der die Planeten verbrennt und dann in sich selbst zusammenfällt, zu einem kleinen sterbenden Stern, einem weißen Zwerg.

Schwerere Sterne als die Sonne kennen ein noch spektakuläreres Ende. Sie zerbersten in einer kataklystischen Explosion zu einer Supernova. Ihre Hülle wird mit einer Geschwindigkeit von vielen tausend Kilometern pro Sekunde in den Weltraum geblasen, während ihr Kern in sich zusammenfällt und fantastisch stark komprimierte Rückstände bildet, die sich, mit einer wahnsinnigen Geschwindigkeit um sich selbst drehen: Neutronensterne, die sich den Astronomen in Form von Pulsaren offenbaren und kurze periodische Pulse im Radiowellenbereich aussenden. Manchmal können die zusammengefallenen Sterne sogar zu Schwarzen Löchern werden, aus denen selbst das Licht nicht entweichen kann.

Die elektromagnetischen Pulsationen eines Pulsars, die man mit einem Radioteleskop empfangen kann, können in Schallsignale umgewandelt werden; dabei handelt es sich um eine simple Dekodierung, frei von Studio-Manipulationen. Der Zuhörer empfängt also den unverfälschten Rhythmus eines Pulsars, der viele tausend Jahre gebraucht hat, um zur Erde zu gelangen.

Der Ausdruck "Klang der Pulsare" ist selbstverständlich eine Metapher. Im interstellaren Quasi-Vakuum können sich akustische Wellen nicht ausbreiten. Elektromagnetische Wellen hingegen – sichtbares Licht oder für uns unsichtbare Strahlung – erreichen uns noch von sehr fern gelegenen Sternen und spielen die Rolle des Klangs. Der Gesang des Himmels ist ein Gesang des Lichts. Die Astronomen haben riesige Ohren, um dem Himmel zu lauschen und seinen Schrei aufzunehmen.

Sie haben Teleskope gebaut, die das sichtbare Licht einfangen; dann haben sie die Radioteleskope erfunden; sie haben Detektoren in eine Umlaufbahn oberhalb der Erdatmosphäre geschossen, die dort Röntgen-, Gamma- und Infrarot-Strahlung registrieren.

Wo das menschliche Auge nur zwei Oktaven elektromagnetischer Strahlung wahrnehmen kann, zeigen moderne Instrumente derer zweiundfünfzig an. Das Tonbandgerät der Astronomen umfasst also heutzutage das gesamte Spektrum. Es ist, als könnte man alle Klänge des Planeten hören: ein Baum knarrt im sibirischen Wald, in San Francisco tropft ein Wasserhahn, oder in Neu-Guinea pfeift in irgend einem Tal eine Eingeborene.

Die Musik von Grisey ist ganz ein Bild der Sterne: abwechselnd rhythmisch, gewaltsam, stechend, stockend, unablässig neu beginnend. Ein perfekter Widerschein der modernen Astronomie, die das kosmische Rasen enthüllt hat und die zerbrechliche Sphärenharmonie von Pythagoras und Kepler in das Reich der Illusionen einer unschuldigen und unwissenden Menschheit verbannt hat.

Das Universum ist nicht unbedingt bequem; viel weniger noch die zeitgenössische Musik.

Aber es ist *unser* Universum, *unsere* Musik. Sie zu kennen muss man lernen; ihre Struktur erfassen und anschließend jegliche Analyse vergessen, jegliches Sezieren und nur noch die Haut, die Nerven, das Herz und die Körperfunktionen im Spiel lassen. Denn das Sein ist an jenem geheimnisvollen Ort – winzig klein und doch so wichtig –, wo das Empfindungsvermögen haust... Eine neue Harmonie ist in dieser Erschütterung der Klänge und Rhythmen verborgen, in dieser unablässigen Befruchtung der Sterne durch die Sterne, der Klänge durch die Klänge. Jean-Pierre Luminet

### **Zur Konzeption von *Le Noir de l'Etoile***

Im Rückblick liegt die Besonderheit unserer Zusammenarbeit in der Parallelität und gleichzeitigen Unabhängigkeit der Arbeitsschritte bei der Entwicklung von *Le Noir de l'Etoile*.

Für Grisey war bei der Verwendung von Klängen der Pulsare eine räumliche Verteilung des Klages im Aufführungsraum selbstverständliche Voraussetzung. Unser Ziel war die Schaffung einer transparenten Struktur, in der visueller Raum und räumlicher Klang (Musik und Visuelles) sich als gleichberechtigte durchlässige Schichten frei gegenüberstehen oder ineinander verschränkt sind. Das Ergebnis ist eine gattungsübergreifende freie Form, deren theatralischer Kern die Präsentation des Klages des Pulsars ist.

Die hiesige Aufführung kann aus verschiedenen Gründen keine Rekonstruktion der ursprünglichen Version sein (UA 16. März 1991, Brüssel), sondern stellt eine den technischen Umständen entsprechende reduzierte Neufassung der visuellen Gestaltung dar und beschränkt sich auf den wie immer vom Aufführungsort unabhängigen kristallinen Grundriss – und eine arhythmische Lichtfigur in eigenständiger Bewegung. Claudia Doderer

### **Der Raum als freie Form**

Zu Claudia Doderers Bühnenbildern

Die Kunst hat ihre eigene Realität mit einer besonderen Sprache und einer inneren Logik. Diese Logik lässt sich nicht abstrakt konstruieren, sie ist nur in konkreten ästhetischen Erfahrungen zugänglich, bei denen offen bleibt, wie sehr sie zugleich unser eigenes inneres Empfinden artikulieren. Vielleicht führt genau diese Verschmelzung von subjektiver Empfindung

und objektiver Konstruktion dazu, dass Claudia Doderers Räume und Bühnenbilder uns so nahe gehen: Sie irritieren unsere gewohnte Raumwahrnehmung mit subtilen Akzentsetzungen, ausgesuchten Farben und einer äußerst diskreten Expressivität. Die Raumgestaltung beruht auf einer strengen Ökonomie, die immer ästhetisch begründet ist. Jedes Element hat seinen Platz und seinen genauen Sinn, nichts ist überflüssig oder bloßes Ornament, alles dient der Verdeutlichung des eigentlichen Konzepts. Der strengen Ökonomie korrespondiert eine ebenso strenge formale Konstruktion, die vor allem dazu dient, das Eigenleben der verwendeten Materialien freizulegen. Als Vorbild dient ihr John Cages Verzicht auf subjektive Expressivität, ein Verzicht, der sich als entscheidende Voraussetzung für die Entdeckung der expressiven Qualitäten der Klänge als Klänge erwiesen hat.

Immer geht es Claudia Doderer um die freie Form: In der Arbeit an den Opern des Repertoires wie in der Kooperation mit Komponisten steht die räumliche Realisierung gleichwertig neben der musikalischen. Sie komponiert den Raum, erforscht und erprobt Möglichkeiten, um ihn erfahrbar zu machen, etwa indem sie seine visuellen Implikationen freilegt oder bestimmte Perspektiven und Proportionen in Positionswechsel übersetzt. Jeden Raum, den sie gestaltet, eignet sie sich neu an; vorsichtig betrachtet sie ihn zunächst aus der Distanz wie eine Konstruktionszeichnung oder eine Partitur. Häufig integriert sie in die endgültige Realisierung eines Konzepts auch die während des Arbeitsprozesses entstandenen Skizzen und Grafiken. In ihnen sind ihre sparsamen und doch spielerischen Erfindungen sowie das komplexe Beziehungsnetz fixiert, das jedem einzelnen Element seinen subtilen Sinn verleiht. Durch Überlagerung von Konzept und Raum erreicht sie eine klare, filigrane Gliederung des Raums, die Verwendung von Schrift, Grafik und Farbe nimmt ihm seine Wucht und Monumentalität und erzeugt eine ungewöhnliche Perspektivik.

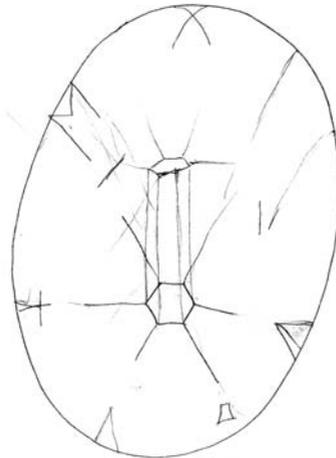
Kooperationen mit Komponisten wie dem Franzosen Gérard Grisey oder dem in Berlin lebenden österreichischen Komponisten Peter Ablinger sind für Claudia Doderer wichtige Möglichkeiten, ihre Techniken zu überprüfen und in neuen Kontexten weiterzuentwickeln. 1991 entstand zusammen mit Gerard Grisey *Le noir de l'étoile*, das von den »Percussions de Strasbourg« aufgeführt wurde: Die fragile, der Statik opponierende offene Zeltkonstruktion korrespondierte mit dem Sternenhimmel ebenso wie mit Griseys spektraler Musik. Als *Undinischen Winkel* realisierte sie 1997 im Hebbel-Theater Berlin zusammen mit der Choreographin Regina Baumgart Debussys *Children's Corner* und John Cages *Four Walls*. Seit 1994 hat sie mehrfach mit Peter Ablinger zusammengearbeitet: Für die *Weißer Litanei* stellte sie einen auf den Auftritt der Sängerin zugeschnittenen imaginären Torbogen vor einen offenen Horizont. Die für das »Kammerensemble Neue Musik Berlin« realisierte Konzertinstallation *IEAOV – Nerz und Campari* beruht auf einer noch radikaleren Reduktion im Gebrauch der Mittel: eine streng geometrisch, doch in sich variabel

gestaltete Sitzlandschaft und eine extrem reduzierte Lichtdramaturgie bilden einen klar konturierten Raum für Ablingers Klangfarbenkonstruktion.

Claudia Doderer verfügt souverän über die Bildersprache der russischen Konstruktivist\*innen, daneben finden sich in ihren Arbeiten Spuren von Konzeptkünstlern wie George Brecht oder Marcel Broodthaers, mit denen sie die Vorliebe für kleine Formate, knappe Konzeptionskizzen und schmucklose, nüchterne Bilder teilt. Entscheidend für die Art des Blicks, den diese Künstlerin auf die großen Opern der Vergangenheit wirft, sind nicht die einzelnen Errungenschaften der Malerei des 20. Jahrhunderts, sondern vielmehr die in ihnen artikulierte Haltung, die sich von jedem Pathos frei gemacht hat, um sich statt dessen der Verfeinerung ihrer Mittel und der Schärfung der Wahrnehmung zu widmen. Diese Haltung zeigt sich besonders in der Entschiedenheit, mit der Doderer die expressive Gestik einer Oper zu einer klaren und knappen Linienführung verdichtet, ohne ihre Intensität zu mindern. Mit den Farben verfährt sie häufig konstruktivistisch; mit geradezu mathematischer Konsequenz ordnet sie jeder Farbe eine Figur oder ein anderes Element im Raum zu.

Die Perspektiven und Proportionen in ihren Räumen wirken, als wollte sie die reale Tragfähigkeit und Belastbarkeit abstrakter Konstruktionen erproben. Claudia Doderers ästhetische Logik beruht auf dem »Möglichkeitssinn« (Musil): In unerwarteten Augenblicken erzeugt er die innere Spannung einer stillgestellten Bewegung, in der sich alles zu einer unmittelbar überzeugenden Konstellation fügt. Auf diese Weise entdecken wir Dimensionen unserer Wirklichkeit, die die Differenz von Möglichkeit und Wirklichkeit unterlaufen; dann erweist sich die Gegenwart als offener Horizont, der die Unterscheidung von Möglichkeit und Wirklichkeit selbst erst erzeugt.

Sabine Sanio



**James Saunders #290602**  
für Violoncello und drei Diktiergeräte  
2002, UA

**David Behrman Homemade Synthesizer Music  
with Sliding Pitches 1972/2002**

**Ron Kuivila Outgoing Message /  
The Beatification of the Facsimile Tone**  
2002, UA

**Anton Lukoszevics** Violoncello  
**David Behrman** Live-Elektronik  
**Andrew Digby** Posaune  
**Ron Kuivila** Live-Elektronik

### **James Saunders #290602**

Seit 2000 arbeite ich an #[unassigned], einer fortlaufenden modularen Komposition, die sich Lacans Verständnis von den »Ringen einer Kette, die ein Ring in einer anderen Kette aus Ringen ist« zum Ausgangspunkt nimmt. Das Stück ist flexibel konstruiert; es verfügt über abtrennbare Module (eigenständige kurze Stücke, Bordune, Fragmente, elektroakustisches Material, Pausen) und tritt in verschiedenen Versionen auf. Eine Version für Violine, Klarinette und Cello etwa könnte einige Module mit einer Version für Cello und Tuba gemeinsam haben. Nach und nach ergänze ich das Materialreservoir des Stücks, in der Absicht, eine sich nach und nach entwickelnde Bibliothek aufzubauen, deren Materialbestand sich von Aufführung zu Aufführung ändert.

Das ganze #[unassigned]-Projekt zielt darauf ab, zu erforschen, wie eine Veränderung des Kontexts oder der Synchronisation unsere Wahrnehmung von Ereignissen beeinflusst und wie wir daraus Bedeutung ableiten. Ich bin daran interessiert, dass der Hörer bei verschiedenen Aufführungen alternative Perspektiven auf ein Stück gewinnt, von denen jede zu einer umfassenden Wahrnehmung des Stückes beiträgt, die ihrerseits jedoch (mitunter radikale) Veränderungen erleben kann.

Das Projekt ist so angelegt, dass jede Version – in Abhängigkeit von der Instrumentierung, der verfügbaren Zeit und dem jeweils eingesetzten Material – vollkommen anders ist und außerdem für jede bestimmte Aufführung eigens komponiert wird. Weil jede Fassung spezifisch für die beteiligten Musiker komponiert wird (normalerweise unter Verwendung einer Kombination aus bestehendem und neuem Material), gibt es keine Version »aus der Schublade«. Es gibt keine definitive Partitur oder Version des Stückes, da alle Fassungen verschiedene Möglichkeiten im Rahmen des Projekts aufzeigen. Ich schreibe also eigentlich ein einziges Stück, das immer wieder anders ist.

### **David Behrman Homemade Synthesizer Music with Sliding Pitches**

In diesem Stück aus den frühen 1970er Jahren kamen analoge Eigenbau-Synthesizer mit 32 Dreieckswellen-Generatoren und einigen anderen Komponenten zum Einsatz. Die Synthesizer konnten dichte Schichtungen aus langsam changierenden harmonischen Klängen erzeugen. Während der Aufführungen konnten die Klänge in der Lautstärke ansteigen oder abfallen, sich in der Tonhöhe leicht verschieben und die Stimmung wechseln. Die Entwicklung des ursprünglichen Stückes wurde unterstützt durch Kompositionsaufträge von Hans Otte (Radio Bremen) an die Mitglieder der »Sonic Arts Union« (Robert Ashley, Alvin Lucier, Gordon Mumma und mich selbst).

Durch die Fortschritte der letzten Jahre im Bereich der Computermusik-Software und -Hardware konnte ich neue Versionen des Stückes entwerfen, die auf Macintosh-Laptops laufen können.

Von den neuen Versionen gibt es mehrere Varianten; jede war zunächst eine Wiederbelebung des alten Stückes, zu der dann verschiedene Arten neuer Elemente hinzukamen.

Die aktuelle Version enthält Software, die Klang aus drei offenen Mikrofonen empfangen kann. So besteht die Möglichkeit, dass mehrere Musiker spielen, im Raum herumlaufen und sich den Mikrofonen nähern und wieder von ihnen entfernen können. Die von den Musikern erzeugten und von der Software im Laptop erfassten Klänge können Abweichungen und Brechungen auslösen, die den Charakter und die Textur der laufenden elektronischen Musik ändern.

## **Ron Kuivila** *Outgoing Message / The Beatification of the Facsimile Tone*

### **1. Outgoing Message**

Auf die Uhr schauen, vom Rasseln des Weckers aufwachen, darauf warten, dass das Telefon läutet, auf einen Rückruf harren, sich weigern, den Hörer des läutenden Telefons abzunehmen – alle diese Momente des Aussetzens und der Diskontinuität üben einen Pawlow'schen Zwang aus. Solche Stimuli wirken nicht aufs Hirn, sie gehen ins Mark.

Die Wähl- und Klingeltöne und Besetztzeichen der Telefonsysteme der Welt bilden eine kuriose Sammlung von einfachen musikalischen Gesten, die sofort und unausweichlich identifizierbar für die einen sind und bei anderen ob ihrer Willkürlichkeit potenziell Verwirrung stiften. Der charmante 10/8-Takt des italienischen Wähltons kann zum Beispiel jeden beunruhigen, der die sonst auf der ganzen Welt üblichen Summtöne gewohnt ist. Es gibt noch andere Eigentümlichkeiten. Die Frequenzen für den nordamerikanischen Wahl-, Klingel- und Besetztton (350 440 480 620 Hz) buchstabieren eine *pelog*-artige Tonleiter aus einer großen Terz, einer um einen Viertelton erhöhten Quart und einer irgendwie erniedrigten kleinen Sept. Sie entsteht, wenn die Töne als Folge gespielt werden, und wird zum Telefon, wenn sie zusammen gespielt werden.

Diese Signaltöne, den hohen Standards der besten Telefonsysteme der Welt entsprechend synthetisiert, bilden die Grundlage von *Outgoing Message*. Außerdem kommen vor: exzentrisches Telefonläuten, die vorlauten Pieptöne mehrerer hundert Quarzuhren und ein ausgedehntes Solo für geschaltete Sinuswellen aus einem früheren Stück, *The Beatification of the Facsimile Tone*.

### **2. The Beatification of the Facsimile Tone**

Bei *Beatification of the Facsimile Tone* handelt es sich um einen ›gestimmten Raum‹ mit einer Art melodischem Widerhall. Darin rufen kleinste Nebengeräusche und Umweltklänge lang andauernde Reaktionen hervor, wiederholte Klänge jedoch nutzen sich schnell ab und werden ignoriert. Ein einzelner Sinuston wird durch drei in den Verhältnissen 7/8, 1/1 und 3/2

gestimmte Kammfilter geschickt. (Als tatsächliche Tonhöhen klingen *D* und *A* in Standardstimmung und ein um einen Viertelton erniedrigtes *C*.) Langsam wandert die Tonhöhe des Sinustons, und immer wenn sie auf einen Teilton von *C*, *D* oder *A* trifft, entsteht ein Interferenz-Crescendo. Zwei weitere Sinustöne steigen und fallen langsam auf verschiedene, aus den Resonanzfrequenzen der Kammfilter abgeleitete Tonhöhen. Befinden sich die momentane Lautstärke und die Veränderungsrate ihrer Wellenformen innerhalb eines bestimmten Bereichs, so tauschen sie die Plätze. Dadurch entstehen Modulationsmuster, wie man sie von Fax- und Modemtönen kennt, jedoch mit der seltsamen Eigenschaft der Wohlgestimmtheit. Dann erscheint noch ein weiterer Sinuston, verschwindet wieder und produziert dabei eine einfache, irreguläre rhythmische Artikulation. Aus dieser Textur tauchen neun dem Internationalen Persönlichkeitsprofil entnommene Aussagen auf, die einem Computer zugeschrieben werden könnten. Technologie strebt nach Banalität. Den erfolgreichen Aufbau der Verbindung signalisiert ein Fax-Ton im Moment seines Verschwindens. Ich betrachte dieses Stück als eine Art Elegie an die Körperlichkeit.

**Fast Forward** **Signal to Noise** 2002

UA

Auftragswerk der Inventionen

**Fast Forward** Leitung

**Sam Auinger** Live-Elektronik

**Benton-C Bainbridge** Live-Video

**Matthias Bauer** Kontrabass

**Tony Buck** Schlagzeug

**Robin Hayward** Tuba

**Chiyoko Szlavnic** Saxophon

**Min Xiao-Fen** Pipa

## Signal to Noise

Seit mehr als 25 Jahren ringe ich mit dem Konzept, beim Musikmachen nicht mehr kompositorische Intervention als nötig einzusetzen. Meine Absicht ist es, stimulierende Musik zu komponieren, ohne alles zu diktieren, ohne jeden Parameter einer Komposition zu kontrollieren. Aber wann ist es genug, wann zu viel oder zu wenig? Ich bin zu der Überzeugung gelangt, dass dies von Stück zu Stück variiert. Hinter meinem Unwillen, eine Arbeit in all ihren Aspekten vollständig zu kontrollieren, steckt die Intention, der Musik zu ›atmen‹ zu erlauben. Auch möchte ich ein bestimmtes Maß an Impulsivität einbeziehen, das Unerwartete zulassen und bei den Performern die Bereitschaft und den Appetit zur spontanen Reaktion wecken. Es ist ein Versuch, die Beschränkungen einer ausdefinierten Komposition zu umgehen.

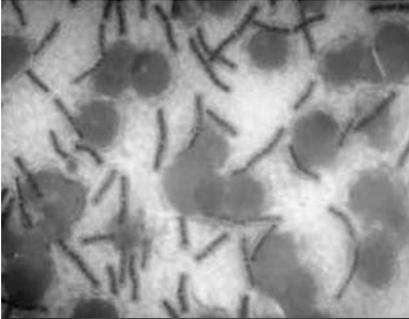
Das Thema oder der konzeptuelle Inhalt von *Signal to Noise* beginnt bei Null. Das Stück hat keine Anfangsthematik, keine Erzählung, keinen intendierten Inhalt. Das Konzept ist ganz und gar die Aktualität des Prozesses selbst. Im Verlauf der Proben machen sich die Performer mit der zeitlich strukturierten Verbalpartitur vertraut, und dann beginnt das Recycling. Das Ergebnis ist bei jeder Aufführung ganz unterschiedlich.

Die Performer bilden ein Team, und jedes Mitglied dieses Teams übernimmt periodisch entweder die Rolle eines Initiators oder die eines Verarbeiters. Die Initiatoren sind für die Erzeugung der Klänge verantwortlich, die Verarbeiter haben die Aufgabe, die Klänge nach Gehör zu replizieren und zu manipulieren und sie dann der Klanglandschaft zurückzugeben, eine Art ›Recycling‹-Situation mit Tönen und Bildern als wieder zu verwendenden Produkten.

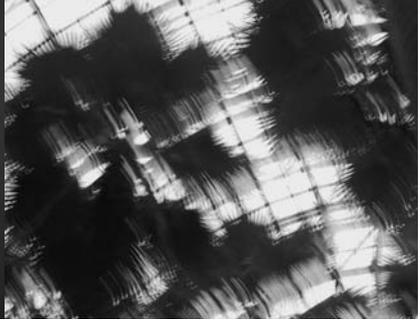
Die Musiker für *Signal to Noise* wurden von mir selbst ausgewählt, zusammen mit zwei Ratgebern aus Berlin, Ingrid Beirer und Dieter Scheyhing. Ihre Hilfe und ihre Kenntnis der Berliner Musikerszene war für mich von unschätzbarem Wert. Eine bestimmte Besetzung ist für dieses Stück nicht vorgeschrieben. Der musikalische Ansatz der Spieler, ihre Erfahrung und ihre Fähigkeit, innerhalb der Struktur des Stücks zu navigieren, sind viel wichtiger als die Instrumente, für die sie sich entscheiden. Ich habe Benton-C Bainbridge (Live-Video) und Min Xiao-Fen (Pipa) eingeladen, mit mir aus New York anzureisen. Sie haben bereits bei früheren Kompositionen mitgewirkt, bei *Feeding Frenzy* (1998 bis heute) und *Houston We Have a Problem* (2002), und ich freue mich über die Gelegenheit, die offenkundigen Talente der beiden mit nach Berlin zu holen. Wie die Musik werden auch die Videoaufnahmen live verarbeitet. Das Konzert wird live und in Echtzeit aufgenommen, verarbeitet und innerhalb von Sekundenbruchteilen in den Raum zurückgeschickt.

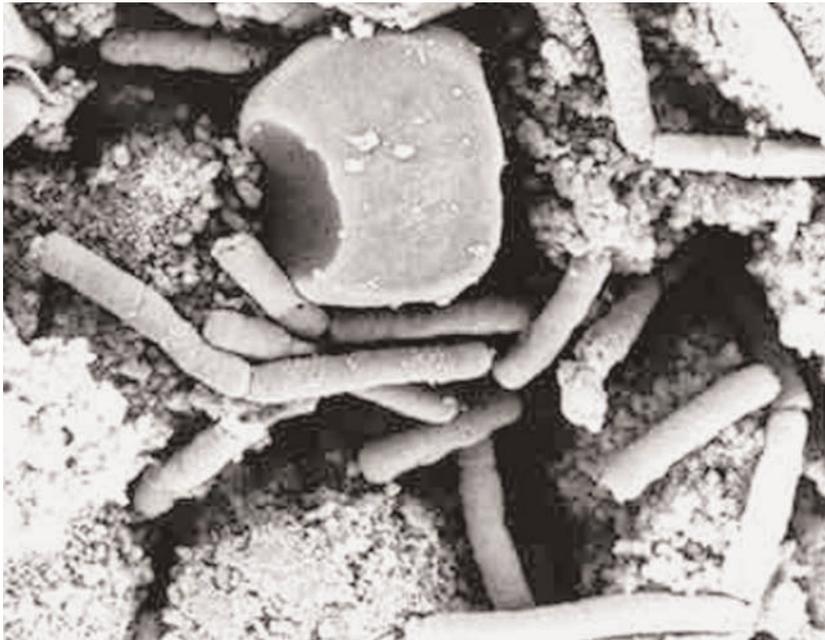
Enjoy the signals and the noise.

29. Mai 2002, New York



**TRASH**





**Ivo Nilsson** **deaf-mute**  
für Schlagzeug, Posaune und Live-Elektronik 10'  
1997

**Jan Liljekvist** **Global Bliss**  
für Tonband 6'  
2002, UA  
Auftragskomposition von Rikskonserter

**Bo Rydberg** **Achtzehn Flaschen**  
für Schlagzeug, Tonband und Live-Elektronik  
1992

**Anders Blomqvist** **Tass**  
für Marimba und Tonband 10'  
1999  
Auftragskomposition von Rikskonserter

**Pär Johansson** **The Empty Palace**  
für Tonband 24'  
2000

**Tommy Zwedberg** **Slow Reflection**  
für Posaune, Schlagzeug und Tonband 16'  
2002, UA  
Auftragskomposition von Rikskonserter

**Ivo Nilsson** Posaune  
**Jonny Axelsson** Schlagzeug

**Anders Blomqvist** Klangregie  
**EMS Stockholm**  
Leitung: **Ulf Stenberg**

**Ivo Nilsson** deaf-mute

Hörst du Stimmen?

Oder spielt sich das nur in deinem Kopf ab?

**Anders Blomqvist** Tass

*Tass* (›Tatze‹) ist eine direkte Fortführung von *Löpa Varg* (›Lauf Wolf, 1995, auf Texte von Bengt Emil Johnson) und *Spårar* (›Spuren‹, 1997), beides Tonbandstücke und Teile einer möglichen Suite zum Thema ›Wolf (als biologisches/mythisches/soziales Phänomen).

Die Komposition hat ein Viertel-Motiv als Grundlage, das auf sehr traditionelle Weise verarbeitet wird, mit den instrumentalen wie mit den elektronischen Mitteln gleichermaßen.

*Tass* entstand als Auftragskomposition von »Svenska Rikskonserten« und wurde für – und mit Unterstützung von – Jonny Axelsson geschrieben.

**Pär Johansson** The Empty Palace

»Wir hatten den Palast schon seit mehr als drei Monaten umzingelt und belagert, da erging unerwartet der Befehl, die Mauern zu nehmen und den inneren Hof anzugreifen. Bei unserer geglückten Ankunft im Hof stießen wir auf nichts als eisige Stille und völlige Zerstörung. Das Hauptgebäude stand in Ruinen, das Innere verwüstet und geplündert. Vorhänge, Gemälde und wertvolle Dekorationen waren besudelt und zerstört.

Fast schien es so, als wollten sie die Erinnerung an das Gemetzel besänftigen, die Bäume, Büsche, Grashalme und Blumen, die ihren Weg zurück gefunden hatten und dabei waren, alles von Menschenhand gemachte zurückzuerobern. Vögel nisteten, Füchse und Dachse hatten sich ihren Bau eingerichtet, Ameisen ihre Haufen-Städte errichtet. Das Gesamtbild war eine einzige Prophezeiung: die Natur holt sich jene Orte wieder, die sie einst dem Menschen abgetreten hatte. Es war, als ob wir vor langer Zeit dazu bestimmt worden wären, eine leere und verlassene Wohnstätte anzutreffen.

Als bald gingen wir daran, die Inschriften an den Wänden aufzuzeichnen, wir sammelten aus dem, was von den Zimmern, Sälen und Fluren des Palastes geblieben war, die wenigen Überbleibsel und Reste menschlichen Lebens und Sterbens zusammen und schickten unsere Schreiber in die

zerfallene Bibliothek, um die noch erhaltenen Bücher und Schriften zu kopieren und ihre Botschaft zu übersetzen. All dies war Teil des akribischen Versuches, jene Ereignisse nachzuzeichnen und zu verstehen, die sich offenbar viele Jahre vor unserer Belagerung des Palastes dort zuge tragen hatten.«

Im *jianzhu* heißt es: »Von dieser Begebenheit rührt die Gewohnheit her, die Kunst der Geschichte als *Den Leeren Palast* zu bezeichnen.«

Xia Gu, zum verbrauchten Mythos der Belagerung des Leeren Palastes im Sekundärkommentar (dem *jianzhu*) zu einer frühen Ming-Ausgabe des *Credo Incognito (Qian fu lun)* des Han-Philosophen Wang Fu.

Nach der Übersetzung von Göran Sommardal in *The Empty Palace. An Archaeology of Ruts and Ruins from the Chinese Literary Mind*, Stockholm University, 1998.

### Tommy Zwedberg Slow Reflection

*På en yta av tid vandrar vi i olika hastigheter  
med våra minnen.*

*Vi minns oss långsamt.*

*Vi minns oss uppdelade i ihoplappade nya fragment.*

*Helst oångrade. Helst lyckliga.*

*Helst utan ensamhet allt för länge.*

*At different speeds we travel over a surface of time  
with our memories.*

*We recollect ourselves slowly.*

*We recollect ourselves split into new fragments patched together.*

*Preferably unregretted. Preferably happy.*

*Preferably without solitude for too long.*

Tommy Zwedberg

Übertragung ins Englische: Frank Gabriel Perry, London

**Arditti String Quartet** **Irvine Arditti** Violine  
**Graeme Jennings** Violine  
**Dov Scheindlin** Viola  
**Rohan de Saram** Violoncello

**Robyn Schulkowsky** Schlagzeug

**Les Percussions de Strasbourg** **Jean-Paul Bernard**  
**Claude Ferrier**  
**Bernard Lesage**  
**Keiko Nakamura**  
**François Papirer**  
**Olaf Tzschoppe**  
mit  
**Catherine Herissé** Schlagzeug  
**Benoit Gaudelette** Schlagzeug  
Künstlerische Leitung:  
**Jean-Paul Bernard**

Technik Yves Kayser

Bühne Laurent Fournaise  
Pierre-Yves Guerenneur  
Martial Kiene

Les Percussions de Strasbourg erhalten eine Dauerförderung durch die Regionaldirektion für kulturelle Angelegenheiten des Elsass und die Direktion für Musik, Tanz, Theater und Schauspiel des Ministeriums für Kultur und Kommunikation der Republik Frankreich, die Region Elsass, die Stadt Strasbourg und den Generalrat des Département Bas-Rhin. Die Tourneen des Ensembles werden unterstützt durch die Association Française d'Action Artistique (AFAA) des Ministeriums für auswärtige Angelegenheiten der Republik Frankreich.

**Klaus Lang** **sei-jaku**  
für Streichquartett

**James Tenney** **Cognate Canons**  
für Streichquartett und Schlagzeug 1993  
Auftragskomposition der Inventionen '94

**Daniel Augusto D'Adamo** **Die runde Zahl**  
für 6 Schlagzeuger

**Georg Friedrich Haas** **... Zerstäubungsgewächse ...**  
Unveränderungen für  
8 Schlagzeuger und Streichquartett 1989, DE  
Leitung **Peter Hirsch**

**Klaus Lang** sei-jaku für streichquartett

fische. sterne.

**1**

Die beste Art Fisch zu kochen ist ihn nicht zu kochen.

Das in Japan vielleicht beliebteste Gericht ist sashimi, also kunstvoll geschnittener und arrangierter roher Fisch.

Die Kunst der Zubereitung von sashimi besteht nicht darin, den rohen Fisch als Ausgangsmaterial zu verarbeiten und zu kochen und ihn dadurch zu verändern, sondern darin, rohen Fisch auszuwählen, ihn zu schneiden, zu kombinieren und zu arrangieren. Der Koch verändert den Fisch nicht und fügt ihm nichts hinzu. Er ermöglicht die Entfaltung des Gegebenen, dessen was schon von vorneherein im Fisch vorhanden war, und macht es dem Gaumen zugänglich.

Der Eindruck, den Fisch auf die Geschmacksorgane macht, ist einerseits von der Stärke der abgeschnittenen Fischstücke, andererseits von der Art des Schneidens abhängig. Das Schneiden von Fisch hat sich zu einer strengen Regeln folgenden Kunst mit langer Tradition entwickelt. Die entscheidenden Parameter sind hierbei Schneidedruck, Schneidestelle, Schneidgeschwindigkeit.

**2**

Unaussprechlich schön ist die leuchtende Klarheit der Sterne in den Dunkelheiten des Universums. Verloren steht man der unfassbaren Komplexität der Himmelsgeometrie gegenüber, und doch: drei Buchstaben reichen aus, um eine der wichtigsten Theorien über das Universum zu formulieren. Dagegen ist, wie man an den Pfützen im Schlamm sieht, Dunkelheit keineswegs ein sicheres Zeichen von Tiefe, genauso wenig wie Kompliziertheit. Eleganz und Einfachheit zeichnen wichtige physikalisch-mathematische Formeln aus, ihr Ziel ist es das Komplexe mit einfachen Mitteln zu beschreiben oder zu erzeugen.

### **James Tenney** Cognate Canons

Die *cognates*, die »Verwandtschaften«, bestehen in diesem Stück aus Klangpaarungen und Klangkonfigurationen – zum einen vom Schlagzeug, zum anderen vom Streichquartett gespielt –, die als gleichwertig behandelt werden, wodurch eine kanonische Beziehung zwischen den verschiedenen Instrumentenarten möglich wird. Das Stück besteht aus dreizehn sich überlappenden Kanons, sämtlich in unterschiedlichen effektiven Zeitmaßen zwischen den beiden »Stimmen« (wie in vielen der *Studies for Player Piano* von Conlon Nancarrow, dem mein Werk auch gewidmet ist). Die Tempoverhältnisse sind – in dieser Reihenfolge – 3:4, 4:5, 3:4, 2:3, 3:4, 4:5 und 3:4. Das Klangmaterial im Streichquartettpart enthält sowohl Einzeltöne als auch, was John Cage *aggregates* und *constellations* genannt hat.

### **Daniel Augusto D'Adamo** Die runde Zahl

Der Titel *Die runde Zahl* bezieht sich auf die spezielle Aufstellung, die von Anfang an für das Stück vorgesehen war: die Musiker, an sechs Stellen im gleichen Abstand um das Publikum platziert, bilden einen imaginären Kreis. Spielleiter ist also der Raum, dadurch ergeben sich (nahezu) unbegrenzte praktische Möglichkeiten. Das Stück ist ganz auf der Grundlage des Kalküls einer begrenzten Anzahl von Kombinationen (festgelegter Raum) und Bahnen (zeitlicher Raum) zwischen diesen sechs Punkten komponiert.

Eine weitere im Voraus getroffene Entscheidung: Es finden sich ausschließlich Stabspiele (ein Xylophon, drei Vibraphone, zwei Marimbaphone, ein Bass-Marimbaphon und zwei Glockenspiele). Die Instrumentenwahl ist steril, die Klangbehandlung extrem reduziert. Alles spielt sich also am Bereich der rhythmischen Gestaltung und der melodischen Linien ab, im harmonischen Gang, in den Kontrasten und Dichten, in den zwischen den verschiedenen Punkten im definierten Raum vorgestellten Kombinationen und Bahnen.

Außerdem zu beachten: Die vorstellbaren Formkonzeptionen sind gleichermaßen vielfach; der Raum ist ebenso offen wie die Wahl der formalen Möglichkeiten. Ich habe mich natürlich in die Konstruktion von verschiedenen Prozessen auf der Grundlage der Kombinatorik der unterschiedlichen musikalischen Elemente vertieft – immer als Funktion des Raums –, erst in zweiter Linie habe ich am formalen Gleichgewicht gearbeitet, an Übergängen, Brüchen, Haltepunkten, Kontrasten, Wiederaufnahmen, Entwicklungen.

Ohne meine Arbeitstreffen mit den Musikern hätte sich die Komposition dieses Stücks viel einfacher dargestellt: An einem bestimmten Punkt muss die Spekulation mit den realen Möglichkeiten einer spielbaren Schreibweise konfrontiert werden. Eine letzte, paradoxe Folgerung: die Gegensätze verschwinden zwangsläufig, wenn der Raum aus dem Schreiben und aus dem Hören heraus Gestalt annimmt.

## **Georg Friedrich Haas ... Zerstäubungsgewächse ...**

Unveränderungen für acht Schlagzeuger und Streichquartett

Der in sich widersprüchliche Titel – »Zerstäubung« und »Wachstum« sind irreversible Prozesse und keineswegs »Unveränderungen« – spielt auf die Entstehungsgeschichte des Stückes an: Peter Oswalds Vorschlag, ein Werk im Rahmen des Themas »Revolution« zu schreiben, konnte ich erst aufgreifen, als ich mich entschieden hatte, nicht den Aspekt des Umsturzes, des euphorisch zu begrüßenden Neuen, sondern den der gewaltsamen Verdrängung herauszuarbeiten. Die Beobachtung, dass das überwunden Geglaubte gerade dort wiederum erscheint, wo es am wenigsten erwartet wird, ist zum Ausgangspunkt meiner Komposition geworden.

Unter, neben und über diese Anfangsüberlegungen haben sich sehr bald andere, davon unabhängige kompositorische Ebenen geschoben, vor allem die Absicht, zwei so konträre Instrumentalgruppen wie Streichquartett und Schlagzeugensemble bei völliger Wahrung ihres individuellen Charakters ineinander übergehen zu lassen.

7.  
Crotales  
Röhrengl.  
Becken  
Guiro  
Schlitztr.

8.  
Triangel 1  
Pauke  
Becken 2  
3  
Tempelbl. 1  
2  
Kastagn. 1  
Maracas

1. V.  
2. V.  
Br.

aus: G. F. Haas ... Zerstäubungsgewächse ...

**Elektroakustische Musik und Bildspel:  
Produktionen  
des EMS Stockholm**

**Sten Sandell /  
Inger Arvidsson** **Gobi**  
Bildspel 1990

**Hanna Hartmann** **Die Schrauben,  
die die Welt zusammen halten**  
für Tonband 16'  
2001

**Mats Lindström** **Grindslanten**  
Bildspel 1998

P a u s e

**EMS / Fylkingen Stockholm**

Mit freundlicher Unterstützung durch  
EMS / Rikskonserten

**Anders Blomqvist /  
Josef Doukkali** **Jaguar Revisited**  
Bildspel 1983

**Knut Wiggen** **Mass/Density**  
für Tonband 3'  
1974

**Guds Söner**  
(Leif Elggren/Kent Tankred) **Riot**  
Bildspel 16'  
1988

**Andreas Hedman** **Intersektionen**  
für Tonband 11'  
2002, UA  
Kompositionsauftrag der Inventionen

Werkauswahl  
und Klangregie **Mats Lindström**

Bildregie **Josef Doukkali**

**Sten Sandell / Inger Arvidsson Gobi**

Gobi in meiner Vorstellung: Die Wüste ist ein leerer Ort, den jeder mit eigenen Phantasien und Wunschbildern füllen kann. Wie Musik versetzt die Dia-Show die Bilder in Bewegung.

Am Ende unserer Zusammenarbeit stellten wir fest, dass wir beide, Sten und ich, in der Wüste Gobi gewesen waren. Inger Arvidsson

**Hanna Hartmann Die Schrauben, die die Welt zusammenhalten  
Die Schrauben, die die Welt zusammenhalten?!**

**Mats Lindström Grinds lantern**

Das Stück bezieht sich auf das gleichnamige Bild von August Malmström, eines der bekanntesten schwedischen Bilder.

**Josef Doukkali / Anders Blomqvist Jaguar Revisited, Sincere**

Die beiden Intermedia-Arbeiten wurden während zweier verschiedener Zeitabschnitte fotografiert und in Musik gesetzt.

*Jaguar Revisited* wurde im Sommer 1983 fertiggestellt, in einem Jahr, als man viel über Massenarbeitslosigkeit sprach.

Das visuelle Material und ein Teil der Klänge stammen aus den Vororten von Liège im belgischen Teil des Ruhrgebiets, der Wiege des Industrialismus.

Das Stück kann man als polemische Reflexion darüber sehen, was Menschen in ihrem Streben nach höheren Idealen (in Form von Symbolen und Produktivität) erreichen können.

Danach wollten wir weiter über unterschiedliche Lebensbedingungen reflektieren und darüber, wie Gebäude, wo Menschen gewohnt, ihren Lebensunterhalt verdient oder sogar ihre Freizeit verbracht hatten, verlassen werden.

Dabei entstand eine Antithese zu *Jaguar Revisited*. Die Bilder zu *Sincere* stammen aus Italien, oder genauer: aus der Lombardei, wo wir das geschlossene Grand Hôtel in dem Bergkurort San Pellegrino-Terme aufsuchten. Im Jahre 1988 hatte das Hotel seit 28 Jahren leer gestanden.

**Knut Wiggen Mass/Density**

Der weltweit erste digital gesteuerte Synthesizer wurde in der zweiten Hälfte der 60er Jahre im EMS Stockholm entwickelt. 1971, nach einigen Jahren erfolgloser Suche nach einem geeigneten Kompositionsprogramm, schrieb ich gemeinsam mit David Fahrland MUSICBOX, das erste auf hybrider Simulation beruhende Kompositionsprogramm – zwanzig Jahre bevor das am IRCAM entwickelte, in vielen Teilen identische Programm

**MAX** auf der Szene erscheint. Die sehr experimentelle **MUSICBOX**-Software wurde bis 1975 getestet. Dann wurde meine künstlerische Arbeit für »uninteressant« erklärt; das zur Produktion von experimenteller Musik eingerichtete Vier-Kanal-Studio wurde wieder zum Produktionsstudio umfunktioniert. Von den besagten Tests blieben allerdings fünf repräsentative Beispiele als Kompositionen erhalten.

Der erste Test zeigte, dass man **MUSICBOX** für eine Komposition, die eine bestimmte Stimmung reflektiert, verwenden konnte; der zweite Test zeigte die Geschwindigkeit (zwanzig Millisekunden) des Programms auf; der dritte Test zeigte die Fähigkeit des Programms zur Kombination verschiedener Typen musikalischer Strukturen; der vierte Test bewies, dass das Potenzial der vierundzwanzig Generatoren des Studios effizient verwendet werden konnte; und der fünfte Test zeigte die Fähigkeit von **MUSICBOX**, »ganz auf sich gestellt« kompositorische Variationen zu erzeugen. Heute abend kommt die vierte Komposition zur Aufführung.

### **Guds Söner Riot**

»Bei **Riot** handelt es sich um ein striktes und authentisches Kunstwerk, ganz im Sinne der strengen europäischen Reinheitsgebote.«

Uraufführung: 9. September 1988, Kongresshalle, West-Berlin.

**Elektroakustische Musik und Bildspel:  
Produktionen  
des EMS Stockholm**

**Sten Hanson** **How are you**  
für Tonband 1969

**Mats Lindström** **Für die Jugend der Welt**  
für Violine und Live-Elektronik 8'  
2002, UA  
mit  
**Matilda Lindström** Violine  
**Mats Lindström** Live-Elektronik

**Bill Brunson /  
Josef Doukkali** **The Lute of Pythagoras / Equivalence**  
Bildspel 1995

**Åke Parmerud** **Les Flûtes en feu**  
für Tonband 10'  
1999

P a u s e

**EMS / Fylkingen Stockholm**

**Anders Blomqvist /**  
**Josef Doukkali** **Sincere**  
Bildspel 1989

**Lars Gunnar Bodin** **Hälsningar från Syrenbersån**  
für Tonband 11'  
1994

**Rolf Enström /**  
**Thomas Hellsing** **Io**  
Bildspel 17'  
1996

Werkauswahl  
und Klangregie **Mats Lindström**

Bildregie **Josef Doukkali**

**Mats Lindström** Für die Jugend die Welt  
ist ein Stück für eine junge Geigerin und Live-Elektronik.

**Bill Brunson / Josef Doukkali** The Lute of Pythagoras / Equivalence  
Das Innere eines Raumes kann echte oder eingebildete Gefühle von Intimität, Heimlichkeit und Sicherheit auslösen, und diese Gefühle beziehen sich auf diejenigen meiner Erfahrungen, die für mich zu dem Raum passen. Viel wichtiger als die objektive Gestalt des Raumes – seine tatsächliche physische Verfassung – finde ich die poetische Dimension, die ihm beigegeben werden mag. Im allgemeinen sind es gerade die mit einem imaginierten oder symbolischen Wert belegten Aspekte, die benannt oder erlebt werden können.

Durch eine Art poetischen Prozess, der den leeren oder anonymen Raum in etwas verwandelt, das uns sinnvoll erscheint, kann jeder wie auch immer geartete Raum eine emotionale und, jawohl, eine rationale Bedeutung annehmen.

Fotografie ist Fenster und Spiegel zugleich. Dieser paradoxen Eigenschaft, einem nun schon klassischen Problem, gilt in diesem Stück das Hauptinteresse.

Fenster auf eine Welt, die irgendwann zuvor zweifellos war, und zugleich Spiegelbild einer innerlichen, geistigen Welt ... und man könnte schwören, dass diese *auch* war ... im Moment, da man sie erlebt.

Josef Doukkali,  
Grafik/Fotografie

Was geschieht, wenn ich eilig durch einen Wald laufe, mein Ziel fest vor Augen, was erlebe ich bei meiner Durchquerung? Oder vielmehr: Was geschieht nicht, weil ich es nicht bemerke. Die Natur zeigt sich nicht, wenn ich den alltäglichen Lauf der Dinge mit meinem Durchgang störe. Jedenfalls nicht auf die selbe Weise, wie wenn ich mich ruhig auf einem Baumstamm niedergelassen und mir einen möglichen Raum der Beobachtung und Reflexion eröffnet hätte.

Ist ein – innen oder außen – aufgezeichneter Naturklang das was er repräsentiert, oder ist dies eine Interpretation des Hörers? Seines Zusammenhanges beraubt ist ein Zusammenhang dennoch unmittelbar zu erkennen. Aus dem »Hier und Jetzt« gerissen, wird der Klang zu einem verführerischen Objekt künstlicher Erhöhung und Manipulation. Er ist woanders und doch da, ein akustisches Fenster und ein Spiegel der Seele.

Das Wort »Kuh« ist nicht das Vieh auf der Weide. »Ceci n'est pas une pipe«. Trotz der Anspielung ist dieser Satz kein Bild von Magritte. Aber wie ist es mit den Klang eines Vogelschwarmes an einem frühen Sommermorgen? Mit den Schritten im Kies, einem Irrsinnslauf durch einen engen Gang, einer umherschwebenden Biene, fernen Stimmen, mit der Klangatmosphäre der Umgebung?

Regen klingt nicht in der Luft. Nur die Flächen, die er trifft, offenbaren den Ort.

**Einige Vorsätze: den Klang nehmen wie er ist; menschliche Tätigkeit so komponieren, dass sie mit der Natur zusammentrifft, oder zumindest mit aufgezeichneten Schnipseln; einen Klang weit entfernt von seiner Quelle verwenden; innere Bewegung komponieren.** William Brunson, Musik

*The Lute of Pythagoras* entstand 1995 als Auftragskomposition für Svenska Rikskonserten (die Schwedische Nationale Konzertagentur), die Uraufführung fand beim Stockholm Elektronmusikfestival am 19 September 1996 statt.

**Anders Blomqvist / Josef Doukkali Sincere**  
(siehe Bildspel I, Montag, 1. Juli, 20:30 Uhr)

**Rolf Enström / Thomas Hellsing Io**

»Hundert Augen umkränzten das Haupt, das Argus gehörte;  
[...] er schaute auf Io«

Das stand eigentlich sehr im Hintergrund, als Thomas Hellsing und ich uns an die Komposition dieses Bildspels machten. Den Titel *Io* gaben wir unserem Stück eher mit Bezug auf Jupiters Mond, der zusah, wie Europa unter der neu geschaffenen Sonne, die vorher Jupiter hieß, sich zur Wiege einer neuen Zivilisation verwandelte; jener seltsame Vorgang (nach Arthur C. Clarkes Folgeroman zu *2001 – Odyssee im Weltall*) war uns Inspirationsquelle und Anregung.

Seltsames ereignet sich auch in unserem Stück *Io*, obgleich die Bilder von der Erde stammen, genauer gesagt, aus einer Werkstatt, in der jemand die Erfindung einer einzigartigen Forschungs-ausrüstung plante, Spezialinstrumente, deren Sinn und Zweck nur der Erfinder enthüllen könnte. Doch er weilt schon lange nicht mehr unter uns.

Das musikalische Material besteht aus Klängen, denen ich stundenlang zuhören könnte: verzerrte Gitarrenklänge, bearbeitetes Rauschen, ein Entrecôte, bei der Rauschunterdrückung entstandene Artefakte usw.

*Io* entstand 1996 als Auftragskomposition für Svenska Rikskonserten und wurde im gleichen Jahr beim »Elektronmusikfestival« in Stockholm uraufgeführt.

Rolf Enström

**Produktionen des  
Studios für Elektroakustische Musik  
der Akademie der Künste**

**Earle Brown** **4 Systems**  
für verstärktes Klavier und 3-Kanal-Tonband 12'  
1954 / Version 1997  
**Mario Bertoncini** Klavier

**Hans Tutschku** **memory – fragmentation**  
für 8-Kanal-Tonband 10'  
2000

**Helmut Zapf** **canto del aria**  
für Oboe und Tonband 13'  
1995/96  
**Peter Veale** Oboe

P a u s e

**Lutz Glandien /  
Veit-Lup** **hic et nunc**  
für Tonband und Videoprojektion 12'  
1996

**Georg Katzer** **Dialog imaginär 6**  
für Tenorsaxophon und Tonband 10'  
1997  
**Martin Losert** Saxophon

**Michael Beil /  
Gerhard Scherer** **UNDACHT**  
für Akkordeon, CD und Videoprojektion 11'  
2000  
**Gerhard Scherer** Akkordeon

Tontechnik **Georg Morawietz**

### **Earle Brown** 4 Systems

In 4 Systems wie auch in *December 1952* setzen sich die Symbole aus den verschiedenen Varianten eines einzelnen zusammen, die dreidimensionale Perspektiven ergeben. Die Horizontale wird durch die Länge einer dünneren oder breiteren Linie angedeutet, was eine vom Spieler gewählte Tondauer zur Folge hat. Die Vertikale bedeutet Tonhöhe. Die Breite eines Symbols kann daher als Cluster verstanden werden, oder im Verhältnis zu anderen, schmaleren, mit diesen die räumliche Komposition darstellen. Von Alexander Calders »Mobiles« beeinflusst, symbolisiert die Bewegung, die in den Zeichen und ihrer Interpretation liegt, den Raum mit all seinen Komponenten, der Höhe, der Breite und Tiefe. Die Partitur wird in vier Schichten aufgeteilt: drei Schichten werden durch ein Zuspieldband räumlich wiedergegeben und eine vom Pianisten live gespielt.

Neufassung des Zuspieldbandes:

Studio für Elektroakustische Musik der Akademie der Künste.

### **Hans Tutschku** memory – fragmentation

Erinnerungen, manchmal in Streiflichtern,  
manchmal in längeren Zusammenhängen...

Vokalklänge, abgerissen...

Versuch von Verbindungslinien zwischen den Materialien...

Größere Blöcke schichten sich zusammen...

Wieder unterbrochen...

Sich aufbauende Energien...

Erinnerung...

Unmöglich...

Streiflichter, manchmal in Erinnerungen,  
manchmal in längeren Vokalklängen...

### **Helmut Zapf** canto del aria

Das Material für das elektroakustische Zuspield besteht aus Oboenklängen und wurde mit verschiedenen Computerprogrammen in meinem Studio bearbeitet, so zum Beispiel mit den Programmen *C-Sound* und *Soundhack* sowie verschiedenen Plug-Ins von *Pro Tools*. Ganz im Sinne des Titels entstand ein kompositorischer Bogen vom Luftgeräusch über zarte Melodiefloskeln bis hin zum aggressiven Fortissimo und zurück: Also ein Gesang, der aus Luft und Geräusch gestaltet ist.

Der Oboist findet eine geschriebene Partitur vor, welche ganz auf seine klangliche Mitverantwortung und Flexibilität setzt. Dabei ist die Elektronik so gegliedert, dass sie dem Interpreten als strenges Zeitmaß, aber auch als klangliche Herausforderung und Anregung dient, auf die er bei jeder Aufführung möglichst immer wieder neu reagieren sollte. Die Komposition entstand 1996 im Auftrag der Akademie der Künste.

### **Lutz Glandien / Veit-Lup** hic et nunc

Punkthaufen oder vibrierende, pulsierende Schneeflocken, geradezu Schneesturm. Er fetzt dem Betrachter um die Ohren. Ganz wörtlich sogar, denn wesentlich ist die Musik. Sie ist der hauptsächliche Halt im abstrakten Bilderrausch. Die Musik gibt die Struktur. Man sieht die Bilder nicht, man hört sie.

*hic et nunc* inszeniert die schreckliche Schönheit des elektronischen Rauschens. Die versprengten, sich überlagernden Bildpunkte auf der ruhelosen Suche nach dem Bild finden nur einen Gemäldefluss von Nicht-, Un- oder Beinah-Bildern.

*hic et nunc* torpediert den Bilderkult der Fernsehwelt. Die Zusammenschau der Medienbilder verrauscht zur Bildeere. Gleichzeitig Alles und Nichts. Die Bilder verschwinden, noch ehe sie sich zeigen können, und dennoch brennen sich die aufblitzenden, verzuckenden Formen dem Betrachter ein, hinterlassen Wunden und Verwundung.

*hic et nunc* geht ins Auge. Zu Risiken und Nebenwirkungen konsultieren Sie bitte Ihre Programmzeitschrift. Matthias Groll, interfilm Berlin

### **Georg Katzer** Dialog imaginär 6

Der *Dialog imaginär VI* (1997) für Tenorsaxophon und Tonband setzt die Reihe meiner imaginären Duos fort, (auch für Flöte, Klavier, Gitarre, Bassklarinette, Akkordeon) die, mit Hilfe des Zuspieles, jeweils ein Instrument mit sich selbst in Beziehung setzten. Neu an dem sechsten Stück des Zyklus ist der weitgehende Verzicht auf zugespielte, manipulierte Saxophonklänge. Eigentlich ist es nur noch das anfangs und immer wieder erklingende *fis*, von dem aus sich die Klänge immer weiter wegbewegen, sowohl in Hinsicht auf ihren Ambitus als auch auf ihre Sonoristik. Klangliche Umformungen dieses Tones machen mehr und mehr rein elektronisch erzeugtem Material Platz. Der Saxophonpart ist detailliert ausgeführt, allerdings soll der Notentext nicht als eine ultima ratio verstanden werden. Denkbar sind Interpretationen, die den Text als Anregung nehmen, mehr oder weniger frei, aber selbstverständlich im Sinne des Vorgedachten, mit ihm umzugehen.

Realisierung im Studio für Elektroakustische Musik der Akademie der Künste.

### **Michael Beil / Gerhard Scherer** UND ACHT

Als Konsequenz aus der Komposition von *Und Zehn ist Keins* im Jahr 1998 ergab sich der Plan, einen vollständigen Zyklus von Stücken auf das »Hexen-Einmaleins« aus Goethes *Faust* zu beziehen.

Jedes Stück ist einer Zahl gewidmet, die jeweils auf sehr unterschiedliche Weise eine Komposition beeinflusst. Die Besetzung der Stücke und die stark an den Instrumenten orientierten Konzeptionen variieren dabei sehr.

Drei Punkte sind jedoch allen Stücken gemeinsam:

1. Ausgehend von einer Zahl wird für jedes Stück ein an Cantormengen orientiertes Netz von musikalischen Ereignissen entworfen. Dieses Netzwerk bezieht sich auf zeitliche/rhythmische und harmonische Abläufe. Es stellt eine enge Beziehung zwischen dem kleinsten Bestandteil eines Stückes und der Form des Ganzen her. Die Zusammenhänge sind dabei so einfach gehalten, dass sie sich beim Hören nachvollziehen lassen.
2. Die Stücke werden mit einem Zuspiel von CD aufgeführt. Das Zuspiel enthält ausschließlich Passagen, die von den aufführenden Musikern zuvor aufgenommen wurden. Diese Passagen werden nach der Aufnahme nur in ihrem zeitlichen Erscheinungsbild manipuliert (rückwärts, höher, tiefer, schneller, langsamer und Kombinationen). Erst im daraus resultierenden Zustand verhalten sie sich genau wie in der Partitur notiert zum »live« gespielten. Zu jedem Stück kann es ein Video geben, welches das Zuspiel in bewegte Bilder umsetzt: die Musiker werden beim Aufnehmen des Zuspiels aufgezeichnet und die Videoaufnahme wird dem Ton entsprechend manipuliert.
3. Das musikalische Material ist einfach, klar und instrumentenbezogen und wird entsprechend eingesetzt.

In *UND ACHT* werden im Zuspiel Transpositionen verwendet. Kurze Teile des Stückes, von Gerhard Scherer eingespielt, wurden verlangsamt und beschleunigt, aber auch bei gleicher Länge in ihrer Tonhöhe verändert. Sie sind in ihrer neuen Gestalt an anderer Stelle zu hören, verstärken so die Vernetzung der Form und spielen mit der unbewussten Erinnerung des Hörers.

Neues scheint schon bekannt zu sein und zuvor Gehörtes erscheint neu. Bei der Komposition von *UND ACHT* wurde bereits berücksichtigt, wie sich der Ablauf und die Tonhöhen der aufgenommenen Klänge nach ihrer Veränderung zu den live gespielten Klängen verhalten. Dabei ist nichts dem Zufall überlassen. Besonderes Gewicht erhält hier die Tatsache, dass die völlig regelmäßigen Schwingungen der Akkordeon-Zungen bei starker Verlangsamung zu einem Puls werden, der über weite Strecken das Zusammenspiel zwischen Live-Akkordeon und Zuspiel dirigiert.

Das Video zum Stück entstand in Zusammenarbeit mit dem Videokünstler Veit-Lup im Studio für Elektroakustische Musik der Akademie der Künste und ist die direkte Übersetzung des Zuspiels ins Bild: alles, was von CD zu hören ist, ist auch im Video zu sehen.

**Donnerstag, 4. Juli**  
**19:00 Uhr**  
**Parochialkirche**

<sabine schäfer //  
joachim krebs> **TopoSonic Lines n'Rooms**  
Konzertinstallation  
2002, UA  
Auftragswerk der Inventionen

**<sabine schäfer // joachim krebs> TopoSonic Lines n´Rooms**

Achtkanalige RaumklangKomposition für einen  
konzertanten, achtgliedrigen RaumklangKörper  
Kompositionsauftrag der Inventionen 2002

Die im Frühjahr 2002 entstandene RaumklangKomposition *TopoSonic Lines n´Rooms*, aus der Werkreihe für Konzertinstallationen, wurde von dem Künstlerpaar als »konzertant« erfahrbarer, achtgliedriger RaumklangKörper konzipiert.

Das Klangmaterial (wie übrigens das der gesamten Werkreihe) generiert sich ausschließlich aus dem Bereich des »mikroskopierten« Innenklangs von Tierlauten und Naturgeräuschen. Mit Hilfe einer computergestützten Sampling-Technologie wird zuvor – im wahrsten Sinne des Wortes – »Unhörbares« aus dem molekular-akustischen Innenleben von Tierstimmen oder Naturatmosphären und -phänomenen nun »hörbar« gemacht. Das Künstlerpaar <sabine schäfer // joachim krebs> nennt diesen Prozess der quasi wissenschaftlichen Materialgewinnung »EndoSonoSkopie«, was soviel heißt wie »Innenklang-Darstellung« oder besser »Innenklang-Hörbarmachung«.

Ein in jahrelanger Suche und Sammlertätigkeit entstandener und nach speziellen audio-künstlerischen Kriterien katalogisierter und kontinuierlich aktualisierter Fundus von sogenannten »akustischen Fragmentmustern« (Samples) aus dem Mikrobereich von Tier- und Naturklang, bildet quasi die Ressource für die artifiziell geformten RaumklangMilieus. Ritornelle aus mikroskopierten Tier- und Naturklängen schaffen somit die Konsistenz für die einzelnen multilinear-transparenten RaumklangMilieus, die sich in permanenter Fluktuation zwischen »natürlich ↔ künstlich«, »konkret ↔ abstrakt« usw. befinden.

Mittels einer computergestützten Klangverteilung wird ein Raum umspannender RaumklangKörper geformt, der die multi-dimensionalen Räumlichkeiten der mikroskopierten Geräusch- und Klangwelten in den realen Raum projiziert. »Natürlich« bewegte RaumklangFiguren und oszillierende RaumklangRäume werden kreierte, die ähnliche Erfahrungen hervorrufen, wie sie der Mensch in der natürlichen akustischen Umgebung erlebt, wo Geräusche und Klänge sich frei fließend bewegen und mischen.

Donnerstag, 4. Juli

20:30 Uhr

Parochialkirche

**Musiques & Recherches**  
**Akusmatisches Konzert: Stimmgeste und Raum**

**Christian Zanési** **Les voix de Pierre Schaeffer** 1996  
16'48

**Hans Tutschku** **human – space – factory** 1999  
12'50

**Ingrid Drese** **Tout autant** 2000  
9'30

P a u s e

**Todor Todoroff** **Voices Part II: Distant Voices** 1999  
12'

**Annette Vande Gorne** **Vox Alia** 1998–2000  
19'30

Spazialisation: **Annette Vande Gorne**

Tontechnik und Klangregie: Roald Baudoux, Vincent Allen, Romuald Erauw

Unterstützt durch die  
Botschaft von Belgien

## **Christian Zanési** Les voix de Pierre Schaeffer

Arkheion, Zweiter Satz ...die Kindheit, die Eisenbahn, das Klangobjekt, die allumfassende Relativität...

Eine weitere Hommage an Pierre Schaeffer, den Erfinder der *musique concrète*.

Zahlreiche Archivaufnahmen wurden verwendet, und die Stimme klingt erst alt, dann ernst, gemessen oder locker, so als ob viele Gesichter überlagert würden, um eine einzige Zeichnung zu ergeben.

Mit der Stimme von Andréa Guinez.

(Dank an Michel Chion, der mir freundlicherweise gestattete, aus seinem Stück *La Tentation de Saint Antoine* einige von Pierre Schaeffer gesprochene Worte zu verwenden).

## **Hans Tutschku** human – space – factory

Studio: »Musiques et Recherches« (Ohain)

Annette Vande Gorne gewidmet

Die Klänge dieser Komposition stammen von gesungenen und gesprochenen Lautäußerungen und Maschinengeräuschen. Einige Klavierklänge formen ein Bindeglied zwischen beiden Klangfamilien.

Der 8-kanalige Klangraum wird nicht nur zum Platzieren und Bewegen von Klangstrukturen verwendet, sondern ist direkt an Klangtransformationen gebunden. Alle Klänge wurden direkt als 8-kanalige Raumbilder komponiert, deren Bewegungen in Übergängen zwischen den Klangfamilien resultieren. Verschiedene Dichte- und Intensitätsgrade strukturieren die Komposition in drei große Teile, die durch die Materialauswahl immer wieder Beziehungs-»punkte« und -»linien« aufzeigen.

Menschliche Lautäußerungen in einem energiegeladenen Raum.

## **Ingrid Drese** Tout autant

Text : Etienne Leclercq, Musik: Ingrid Drese

I.

*Je ne sais pas. Je ne veux pas te déranger. Il y a certainement quelque chose à faire. Ne dis pas cela. Je comprends. Moi-même souvent. D'ailleurs, je te crois. Ne t'imaginer pas que je vais rester là. Je voudrais savoir ce qu'il pense. Pourquoi ? Je n'ai pas encore donné de réponse. Il faut continuer. Ne pas réfléchir. Laisser le temps. Après, tu comprends, c'est autre chose. Mais, d'abord, je crois que tu devrais. C'est évident. Je suis mieux. Vraiment. Bien mieux.*

**2.**

*Ici, ailleurs,  
les fleurs vivent et meurent,  
mécontentes d'être nées  
et contentes d'être encore vivantes.*

**1.**

Ich weiß nicht. Ich möchte dich nicht stören. Es gibt sicherlich etwas zu tun. Sag das nicht. Ich verstehe. Mich selbst oft. Übrigens: ich glaube dir. Glaub' bloß nicht, dass ich da bleiben werde. Ich möchte wissen, was er denkt. Warum? Ich habe noch nicht geantwortet. Es muss weiter gehen. Nicht nachdenken. Zeit lassen. Nachher, verstehst du, ist es etwas anderes. Aber zunächst glaube ich, du solltest. Ganz klar. Mir geht es besser. Wirklich. Viel besser.

**2.**

Hier, anderswo,  
leben und sterben die Blumen,  
unzufrieden, geboren zu sein,  
zufrieden, noch am Leben zu sein.

Dieser Text besteht aus zwei Ebenen. Wohl wissend, dass sie rein gar nichts gemeinsam haben, sollen sie miteinander auskommen: das ist das Vorhaben. Etienne Leclercq

Der Hintergrund. Flut von Sprache, von Worten, die kein Ende nehmen.  
Töne, ohne Anfang, ohne Ende.  
Unausgesprochen und glatt, ins Unendliche.  
Die Gestalten. Die Stimme, ihre Farben, ihre Gefühle.  
Die Worte: Sinnstifter.  
Gegenwart.  
Gestalten vor dem Hintergrund, verbunden durch Symbole und Bilder.  
Ingrid Drese

*Tout Autant* entstand als Auftragskomposition für »le bureau des arts« (Brüssel) in Ingrid Dreses Privatstudio.

**Todor Todoroff** *Voices Part II – Distant Voices*

*Distant Voices* ist ein sehr persönliches Stück. Manchmal kommt es mir vor, als ob einer der Gründe, die mich zur elektroakustischen Musik gebracht haben, auf eine Kindheitserinnerung zurückgeht. Im Alter von etwa sieben Jahren begann ich, aus verschiedenen Bauteilen kleine Radios zu konstruieren. Diese Radios hatten keinen Verstärker, und so konnte man ihre schwachen Signale nur mit Hilfe eines kleinen Ohrhörers ver-

nehmen. So verbrachte ich viele nächtliche Stunden und lauschte. Wegen der recht mangelhaften Kanaltrennung empfing ich meistens zwei oder drei oft fremdsprachige Sender gleichzeitig. Ich hörte immer abwechselnd auf den einen oder den anderen, je nachdem, ob ein Wort meine Aufmerksamkeit erregte.

Die unbekanntenen und geheimnisvollen Stimmen aus der Ferne faszinierten mich, auch wegen der Koinzidenzen, die sich von Zeit zu Zeit zwischen diesen Signalen ereigneten, obwohl doch die Sender möglicherweise Tausende Kilometer voneinander entfernt waren. Es war als würden diese Stimmen einander antworten, in verschiedenen Sprachen und ohne sich gegenseitig zu hören.

Nun wollte ich eine imaginäre Klangwelt erschaffen, die jenes Gefühl unendlicher Räume, von Schwerelosigkeit, Kommunikation, Verwandtschaft und Geheimnis evoziert. Es erschien mir völlig naheliegend, Telefonstimmen zu verwenden, die wohl eine perfekte Metapher für jene paradoxe Situation der gleichzeitigen Entfernung und Nähe sind.

Der Raum ist erleuchtet durch Punkte aus Stimm-Licht, die scheinen und blinken, sich verbergen, verlöschen, wie Sterne in einer vom Freizeichengesang rhythmisch belebten Nacht, bewohnt von hochfrequenten Glissandi und von sachten Timbre- und Lautstärkewechseln moduliert.

*Voices Part II - Distant Voices* wurde in den Studios des »Internationalen Instituts für Elektroakustische Musik« (Bourges) realisiert. Die heute gespielte 8-kanalige Version wird wahrscheinlich nicht die endgültige Fassung bleiben.

## **Annette Vande Gorne** Vox Alia

### Übersicht

1. Lamento	4'	1992	Synthesizer, Sampler S1000
2. Giocoso	5'	1995	oktophon
3. Amoroso	5'	1998	oktophon
4. Innocentemente	4'30	1998	oktophon
5. Furioso	4'30	2000	oktophon
6. Coda: Parole volante	2'	2001	stereo

Vielleicht, weil sie die Signatur ist, die Klangspur, durch die jedes Lebewesen sich zu erkennen gibt, das Andere markiert und seine Absichten versteht, bleibt die Stimme der wichtigste Vermittler von Gefühlen und von Musik, die angestammte Grundlage jeder direkten Kommunikation.

*Vox Alia*, eine Suite aus kurzen vokalen Studien, spürt mit Hilfe von elektroakustischen Verarbeitungstechniken den melodischen, rhythmischen und klangfarblichen Qualitäten ihres wunderbaren Ausgangsmaterials nach, immer im Sinne eines Charakters oder bestimmten Affekts.

*Giocoso*, ein Gebräu aus Vokalmusiken aller außereuropäischen Kontinen-

te und aus der okzidentalen Musikgeschichte, bildet eine zweiteilige Form aus, deren Kontraste durch die oktohone Verräumlichung akzentuiert werden.

*Amoroso* versucht sich, nach dem Modell einer gregorianischen Gesangsphrase, an einer ornamentalen und kontrapunktischen Schreibweise, in klanglicher ebenso wie räumlicher Hinsicht.

*Innocemment* findet zurück zu einem unmittelbaren Zeitempfinden voll undurchdringlicher Kontraste und erinnert an die diffuse, unbestimmte Raumempfindung der Kindheit.

*Furioso* stößt mit heftiger Klanglichkeit vor zu einer linearen, klar ausgerichteten Klangwelt – mit wachsender Energie, rhythmisch und explosiv.

Während die vier Hauptsätze von *Vox Alia*, gleichsam als Reminiszenz, an die klassische Sonatenform anknüpfen, ist die Coda,

*Parole volante*, eine kurze Hommage an Pierre Schaeffer und gedenkt seinem revolutionären Nachdenken über den Klang – über seine morphologische Beschreibung, seine Wahrnehmung als *écoute réduite*, und sein Verhältnis zum Raum –, in einer kontrapunktischen Faktur, die an jenen J. S. Bach erinnert, den Schaeffer so besonders liebte.

*Vox Alia* entstand als Auftragskomposition der »Groupe de Recherches Musicales« (Paris), in deren Studio entstand das Klangmaterial. Die oktohone Endabmischung wurde im Studio »Métamorphoses d'Orphée« von »Musiques et Recherches« (Ohain) realisiert.

**Musiques & Recherches**  
**Akusmatisches Konzert: Klangtextur und Raum**

**Jonty Harrison Klang** 1982  
9'

**Dimitri Coppe Transparence-Déhiscence** 2000  
8'50

**Elsa Justel Pieza en forma de té** 1999  
10'50

**Elizabeth Anderson Ether** 2001  
13'45

P a u s e

Unterstützt durch die  
Botschaft von Belgien

**Stephan Dunkelman** **Metharcana** 1998  
9'05

**Theodoros Lotis** **Sybilla's voice** 2001  
15'10

**Annette Vande Gorne** **TAO, fünftes Element: Erde** 1990  
25'59

Spazialisierung: **Annette Vande Gorne**

Klangregie: Roald Baudoux

Technik: Vincent Allen  
Romuald Erauw  
Dhaniya Coel

## **Jonty Harrison Klang**

Der Titel bezieht sich onomatopoetisch auf die Klangfamilie, die dem Stück das Rohmaterial liefert – scharfe, metallische Anschläge mit interessanten, teiltonreichen Resonanzen. Ausgangspunkt war die Entdeckung zweier Steingut-Kasserollen; von diesen wurden im Sommer 1981 im Studio der University of East Anglia zwei verschiedene Sorten Klangmaterial aufgenommen: durch Schlagen mit dem Deckel auf oder im Topf erzeugte Anschläge mit Nachklang, und kontinuierliche, rollende Geräusche, die durch das Umherbewegen der Deckel im Innern der Töpfe erzeugt wurden. Die verschiedenen Kombinationen von Topf und Deckel brachten unterschiedliche Tonhöhen hervor, und je nach Anschlagposition ergaben sich unterschiedliche Nachklangcharakteristiken; durch die sehr nahe am Objekt durchgeführte Mikrophonierung wurde die Bewegung innerhalb des stereophonen Klangbilds maximal verstärkt. Außerdem kam noch weiteres, verwandtes Klangmaterial zur Anwendung, und zwar sowohl »konkretes« (wie Kuhglocken, Metallstangen und Aluminiumstäbe) als auch (analog und digital) elektronisch generiertes.

*Klang* besteht aus sechs kurzen, recht deutlich unterscheidbaren Abschnitten (allerdings mit kontinuierlichen Übergängen):

- Einleitung
- Durchführung 1 – Duett
- Durchführung 2 – Unterbrechung des Duetts; Anstieg der Komplexität hin zum ersten Höhepunkt
- Durchführung 3 – relativ statischer Abschnitt
- Durchführung 4 – Vermehrung des Materials aus Durchführung 3 zu Glissando-Strukturen: Steigerung zum zweiten (Haupt-) Höhepunkt; langsame Entspannung zur:
- Coda

Der Hörer kann die Entwicklung des Materials von unbearbeiteten Aufnahmen der Kasserollenklänge (Einleitung) über komplexere, stark verfremdete Ereignisse (Durchführungen) und zurück zur Klangwelt des Beginns verfolgen. Mischen stellt die offenkundigste Verfremdungstechnik dar, mit nur leicht transponierten Versionen von einfachen Klängen; außerdem wird mit Filterungen und – am wichtigsten – mit »Montage« gearbeitet, dem wichtigsten Mittel zur Kontrolle von Timing und rhythmischer Artikulation des Materials und seiner Organisation in Phrasen.

*Klang* entstand als Auftragskomposition für MAFILM und wurde 1982 im Studio für Elektronische Musik des Ungarischen Rundfunks (Magyar Radio) komponiert. Beim Internationalen Wettbewerb für Elektroakustische Musik in Bourges erhielt es 1983 den zweiten Preis in der Kategorie »Analoge Werke«. Es wurde in aller Welt aufgeführt, unter anderem 1984 bei den Weltmusiktagen der IGMN im kanadischen Toronto. 1992 wurde es als eines der zwanzig wichtigsten Werke aus zwanzig Jahren Bourges-Wettbewerb mit einer *Euphonie d'or* ausgezeichnet.

### **Dimitri Coppe** Transparence – Dehiscence

Während der Zustand der Transparenz mit den Eigenschaften eines Körpers zusammenhängt, mit seiner Qualität, eine gesamte Wirklichkeit erscheinen zu lassen und unverändert auszudrücken, bezieht sich Dehiscenz auf ein dynamisches Phänomen, bei dem geschlossene Organe sich öffnen, um den Weg freizumachen für ihren Inhalt.

Kondensierte Elemente einer noch laufenden Untersuchung, Auszug aus einem viel umfangreicheren Projekt, samt den äußersten Begrenzungen und vibratilen Eigenschaften einer enthüllten Bewegung, einer Einheit, die ihr Grundprinzip penetriert, eines fruchtbaren Atems.

Das Stück wurde im Studio »Arsis-thesis« realisiert.

### **Elsa Justel** Pieza en Forma de Té

Realisiert in den Studios von »Musiques et Recherches« (Ohain, Belgien).

- Hast du das Wasser angeheizt?
- Na klar!
- Schau! Es fließt in Tee-Form!
- Hab' ich doch gesagt.

### **Elizabeth Anderson** Ether

Den ursprünglichen Rahmen für dieses Stück bietet ein ausgedehnter leerer Raum. Dem Zentrum dieses Raumes entspringt Energie, in Form von Klang, und zieht in gegensätzlichen Richtungen spiralförmig nach außen. Im Zuge seiner Kreisbewegung bildet die Energie zwei unterschiedliche Typen aus. Beim ersten Typus handelt es sich um eine resonante Variante, die im Stück als Klangmaterial mit vage skizzierten morphologischen Umrissen erscheint. Zusätzlich ist jedem dieser Klänge ein Transparenzfaktor zugeordnet, der einen Wert zwischen opak und durchscheinend annehmen kann. Der zweite Energietypus ist stärker artikuliert. Er ist charakterisiert durch eine Klangfamilie mit ausgeformten und oft deutlich direktionalen Morphologien, denen wiederum unterschiedliche Transparenzfaktoren zugeordnet sind.

Einmal in Gang gebracht, befasst sich das Stück mit der Ausbreitung einer Reihe von überlagerten Räumen, deren Dimensionen, obwohl anfangs häufig an die stärker artikulierten Energien gebunden, oft von noch resonanteren Energien bevölkert sind. Die verschiedenen, den Klängen zugeordneten Transparenzfaktoren dienen der Definition, Aufrechterhaltung, Ausweitung oder Einengung der die Klänge beherbergenden Räume. Einen weiteren und durchaus beabsichtigten Versuch, die Phantasie des Hörers anzuregen, stellt das Zusammenspiel von stark verfremdeten und quasi erkennbaren Klängen dar, die sich in jeder der beiden Energiegruppen finden.

Ein Teil des Klangmaterials für *Ether* wurde im Rahmen eines Aufenthalts am »Centre de Création Musicale Iannis Xenakis« (Paris) erstellt, mit Unterstützung durch den »Service de cooperation et d'action culturelle

de l'ambassade de France en Belgique«. Anderes Klangmaterial entstammt Schallaufnahmen, die während einer Israel-Reise in der Altstadt von Jerusalem angefertigt wurden. Außerdem bin ich Thomas Gardner zu Dank verpflichtet, der mir Gelegenheit verschaffte, seine Violoncellospiel aufzunehmen; diese Aufnahmen dienten gleichfalls als Grundlage für Klangmaterial.

*Ether* entstand als Auftragskomposition von »Musiques et Recherches« (Ohain, Belgien) und wurde im dortigen Studio »Métamorphoses d'Orphée«, in den Studios der City University London und im Studio »Akousma« der Musikakademie von Soignies (Belgien) komponiert.

Dieses Werk ist den Opfern der Anschläge vom 11. September 2001 gewidmet. November 2001

### **Stephan Dunkelmann Metharcana**

Das Material für *Metharcana* war zunächst für eine Tanzproduktion bestimmt. Ausgehend von der Idee, dass solche Arbeiten die Verwendung von Zeit in einem definierten Raum zur Grundlage haben, interessierte mich die Entwicklung des paradoxen Gegenteils dieser Verflechtung von Tanz und Musik – ich wollte die Verwendung von Raum im Rahmen einer durch die choreographische Struktur definierten Zeit ausloten. Diese Interaktion wollte in dieses Konzertstück transponieren, indem ich zwei scheinbar unverträgliche Klangwelten vorstelle und sie mit solchen morpho-dynamischen Analogien behandle, die nicht nur ihr Verhältnis in Gang bringen, sondern gleichzeitig eine ganz andere Erfahrung suggerieren – nämlich jener, der verworfenen »unkonkreten« Stimme zuzuhören. *Metharcana* wurde, mit Unterstützung der »Communauté française de Belgique«, 1998 im Privatstudio des Komponisten realisiert und erlebte seine Uraufführung im November 1998 im Rahmen des 5. Internationalen Akusmatischen Festivals »The Space of Sound« in Brüssel. Mein Dank gilt der Choreographin Michèle Noiret für die Gelegenheit, im Bereich Tanz zu arbeiten, und Emmanuel Favreau von der INA•GRM, der mir *GRM Tools*, ein wertvolles musikalisches Werkzeug, zur Verfügung stellte. *Metharcana* erhielt den ersten Preis beim »Stockholm Electronic Arts Award« 1998.

### **Theodoros Lotis Sibylla's Voice**

In vier Sätzen

Die klassische Mythologie und selbst noch ältere Legenden schildern die Sybillen als weibliche Propheten, deren ekstatische Äußerungen von Apollo inspiriert waren. Diesen Legenden zufolge konnten manche Sybillen Träume deuten, und andere konnten ihre Stimmen noch nach ihrem Tod erheben. Ihre Orakel wurden ernst genommen und hoch geschätzt. In seiner *Aeneis* beschreibt Vergil (Buch 6, 42–51), die berühmteste aller Sybillen, die Cumaäische, wie folgt:

*Ausgehöhlt ist Cumaes Fels zur riesigen Grotte;  
breit ziehn hundert Schächte hinab, der Mündungen hundert,  
hundertfältigen Lauts dröhnt auf der Spruch der Sybille.  
Kaum an der Schwelle, begann die Jungfrau: »Zeit ist, zu flehn um  
Schicksalsspruch. Der Gott, der Gott! So rief sie,  
stand am Tor, jäh wechselt ihr Antlitz, wechselt die Farbe,  
hoch auf flattert ihr Haar, hart keucht ihre Brust, voller Wut schwillt  
wild ihr Herz, hoch wächst sie und wächst, kein sterbliches Wort mehr  
spricht sie, steht im Anhauch ganz des näher und näher waltenden  
Gottes.*

Noch ihre einfachsten Worte wurden überlagert von komplizierten und verwirrenden ekstatischen Ausrufen. Deshalb war es für jedermann äußerst schwierig, die Bedeutung der Orakel zu verstehen.

Als Annette Vande Gorne mich bat, ein vielkanaliges Stück zu komponieren, setzte sich bei mir die Idee fest, einfaches musikalisches Material in komplizierte und obskure Texturmorphologien zu hüllen. *Sibylla's Voice* ist kein Stück über Bewegung im Sinne von Verschiebungen zwischen den Lautsprechern. Es geht eher um die Ko-Existenz verschiedener räumlicher Umgebungen. Es geht auch darum, wie sich die gleichen einfachen musikalischen Elemente, etwa ein Sekundintervall, in verschiedenen und ständig wechselnden räumlichen Umgebungen verhalten. Wie die Sybillinischen Worte werden diese Elemente manchmal von dichten und oft obskuren spektralen Texturen verdeckt.

*Sibylla's Voice* entstand als Auftragskomposition von »Musiques & Recherches« mit Unterstützung der CERA-Stiftung.

**Annette Vande Gorne TAO, fünftes Element: Erde** für François Bayle  
Verschmelzung

Als letztes Element des TAO-Zyklus ist die Erde der Ort der Transformationen, der Verschmelzung, der Schmelztiegel der anderen Materien, außerdem die letzte Stufe des Wissens, Wissens um die Synthese aller Dinge. Paradoxaerweise – wieder einmal täuschen uns unsere Augen – handelt es sich eher um Energie als um Materie, oder um Materie in zwei Formen: Strahlung und Teilchen.

Die Transformationen von Ausschnitten der vier anderen Elemente sind sieben Modellen zugeordnet: Mechanik (Wiederholung), Welle (Ebbe und Flut), Tür (öffnen/schließen), Atem/Ausstoß, Atem/Kriechen, Korpuskel, Rotation.

Sie durchlaufen gemeinsame Ausleseprozesse, bei denen Intermodulationen und Metamorphosen im Vordergrund stehen. So »remusikalisiert« und durch Spiel und Abfolge in der Zeit differenziert, erzeugen sie eigenartige Angleichungen: von der Vielfalt zur Einheit. Alles in Jedem: Tao.

Die Klänge werden dann neu geordnet, nach dynamischen Kriterien, Kriterien der Bewegung, der Energie, des zeitlichen Verlaufs: in kontinu-

ierlicher Bewegung (Spirale, Sturz, Ausstoß, Kriechen); Störung des Gleichgewichts (Chaos, Verstümmelung, Cluster, Rhythmus – Yang); unbeweglich (Rotation, Glanz, Wiederholung, Kontemplation – Yin).

### Symbol

Vor der Schöpfung: Symmetrie und Unbeweglichkeit. Asymmetrie, Bewegung und Schock: befreite Energie. Partikel, Organisation der Materie. Magma, Ebbe und Flut. Manifestation der Materie, Vereinigung. Tanz des Lebens. Atem. Aufsteigende Spirale. Scheitern und Neubeginn. Omega entgegen.

### Form

Die Großform läßt sich als doppelte konische Spirale mit der Basis in der Mitte beschreiben: Schöpfung (Strahlung, Partikel) – Manifestation der Materie und des Rhythmus – Omega entgegen.

Sie entwickelt sich ständig fort: Variationen.

Ihre zentrale Tonachse ist die absteigende Quinte (Himmel / Erde des Tao).

Die Form bezieht die achtkanalige Spezialisierung als gleichberechtigtes Entwicklungskriterium ein: Der Raum wird als fünfter musikalischer Parameter behandelt und ist durch geometrische Figuren strukturiert.

Diese Figuren wiederum und alle internen Bewegungsabläufe auf ihnen sind mit der Zeitstruktur des Stücks verknüpft. Diese beruht in der externen Zeit auf der fortschreitenden Verlängerung der miteinander verkettenen Abschnitte und auf einer fortschreitenden Beschleunigung in der internen (psychologischen) Zeit.

### Anekdote

Eine der Lehren (nach Schaeffer), die aus der Erfahrung mit diesem Stück zu ziehen ist: Die interne Energie eines Klangs, seine Bewegung, seine Morphologie widerstehen recht lange allen möglichen Verfremdungsoperationen, sogar ihrer Häufung. Es bleibt eine Markierung, eine Spur vom Original übrig. Vielleicht kann lediglich die Dissoziation eines Klangs in willkürlich in der Zeit verstreute Elemente denselben zu einem neutralen Objekt reduzieren, zu einer wohlfeilen Note.

*Erde* entstand als Auftragskomposition für die INA•GRM und wurde in deren Studios u.a. mit dem digitalen Echtzeit-Klangsynthesystem »Syter« realisiert; die Endabmischung geschah im Studio »Métamorphoses d'Orphée«. Die Uraufführung fand am 30. Januar 1991 im Planetarium von Montréal im Rahmen der von der »Association pour la création et la recherche électroacoustique du Québec« (ACREQ) unter Leitung von Robert Normandeau organisierten Konzertreihe »clair de Terre« statt. Dank an Yann Geslin und Daniel Teruggi für ihre ausdauernde und unersetzliche Hilfe.

**Richard Barrett**

**Evan Parker /  
Richard Barrett Duo-Improvisation**

**Tutti-Improvisation**

P a u s e

**Richard Barrett M87**  
für Live-Elektronik 2002, UA  
Auftragswerk der Inventionen

**Tutti-Improvisation**

**Richard Barrett** Live-Elektronik  
**Michael Griener** Schlagzeug  
**Sebastian Hilken** Violoncello  
**Aleksander Kolkowski** Violine, Viola

mit **Evan Parker** Saxophon

Wenn ich den Blick eines Außenstehenden anzunehmen versuche, kommt es mir in der Tat etwas merkwürdig vor, wie meine musikalischen Aktivitäten sowohl freie Improvisation als auch hochstrukturiertes Komponieren umfassen – mit scheinbar sehr wenig dazwischen. Ich kann dazu nur sagen, dass es sich, von innen besehen, überhaupt nicht seltsam anfühlt. Das liegt vielleicht daran, dass ich mich immer auf Klang/Form selbst konzentriere, und nicht auf die äußerlichen Manifestationen der Ausführung einer bestimmten Art der Zusammenarbeit. Manche Dinge sind vielleicht nur in Verbindung mit der allervertracktesten Notation erreichbar; andere können nur in einem Prozess spontaner Aktion/Reaktion entstehen (soll heißen, wo »Aktion« und »Reaktion« zu einer einzigen Aktivität verschmelzen). Improvisation ist von vielen verunglimpft worden (besonders von Komponisten, allen voran John Cage), mit der Begründung, dass sie in Abwesenheit der Reflexionsmöglichkeiten am Schreibtisch oder im Tonstudio bloß zu stereotypen Reaktionen und Klischees führen könne. Ich möchte meinen, dass solche Bekundungen mehr über die Personen aussagen, die sich in dieser Weise äußern, als über Improvisation. Am gegenwärtigen Punkt der Geschichte scheint mir die Situation so zu sein, dass die interessanteste zeitgenössische Musik in der Mehrzahl von Improvisationskünstlern und nicht von Komponisten gemacht wird, während letztere oftmals die allergrößte Virtuosität an den Tag legen, wenn es darum geht, theoretische Rechtfertigungen für ihre Stereotype und Klischees hervorzubringen.

Obwohl meine frühesten Einflüsse aus der Welt der Komposition kamen, war ich zum Zeitpunkt der zaghaften Anfänge meiner eigenen Musikproduktion hauptsächlich mit Improvisieren beschäftigt. In der Folge verwarf ich diesen Ansatz zu Gunsten einer Konzentration auf notierte Musik, später aber sah ich mich gezwungen, meine Position zu überdenken, und zwar während der Proben zur Uraufführung der kompletten Fassung von Cornelius Cardews *The Great Learning* (London, 1984). Dabei handelt es sich um ein Werk, das nicht nur Improvisation stimuliert: viel entscheidender (und das macht seine einzigartige Position aus) ist die Tatsache,

dass es einen Kontext schafft, in dem »Musiker« und »Nicht-Musiker« auf gleicher Augenhöhe miteinander arbeiten. Seit dieser Zeit versuche ich, eine Balance zwischen der Arbeit mit Noten und mit Improvisation zu finden. Gefunden habe ich sie bisher noch nicht; die Erfahrung aber, derart »unbalanciert« zu sein, mit den ständigen Wechseln und Neubewertungen, die damit einhergehen, ist wahrscheinlich eine der wesentlichen Inspirationen für all das, was den Wert sowohl meiner Kompositionen als auch meiner Performance-Arbeit ausmachen mag.

Es ist nicht zu leugnen, dass die Mittel der Elektronik es ermöglicht haben, über eine ganze Palette von Klängen zu verfügen, die man mit Instrumenten (einzeln oder in Kombination) bis dahin nicht erzeugen konnte. Enorm sind auch die Möglichkeiten des körperlichen Zugangs zu diesen Klängen – und die ihrer Manipulation. Was jedoch oft nicht bedacht wird, ist die Notwendigkeit, den Mehrwert dieser beiden Aspekte in einer sinn- und ausdrucksvollen Weise miteinander zu verknüpfen, in einer Weise nämlich, die ihren Sinn durch Übung und Praxis bezieht.

Mein bevorzugtes Instrument ist eine Zusammenstellung von Steuergeräten, Computern und Software. Ich benutze ein »normales« Synthesizer-Keyboard als zentrales Element dieses Systems – nicht etwa, weil ich von Haus aus ein Pianist wäre (was nicht der Fall ist), oder weil ich nicht über Alternativen nachgedacht hätte, sondern gerade weil ich die möglichen Alternativen bedacht habe: das Keyboard bietet erstens ein starkes (wenn auch letztlich imaginäres) Gefühl der körperlichen Verbindung zwischen mir selbst und den Klängen, zweitens die nötige Präzision, damit das System (möglicherweise) an die Flexibilität eines akustischen Instruments heranreichen kann, und drittens ein performatives Element, (das den momentan im Trend liegenden »Laptop-Performern« fehlt) und von dem ich hoffe, dass es die musikalischen Integrationsmöglichkeiten im Rahmen der verschiedenen akustischen und gemischten Kontexte erweitert.

Es versteht sich von selbst, dass ein Kommentar zu der Musik des Ensembles in diesem Konzert hier fehl am Platze wäre, denn wir werden sie zur

gleichen Zeit wie Sie entdecken. Vielleicht sollte ich aber doch ein oder zwei Dinge dazu sagen, wie das Konzert Gestalt annahm.

Das erste Zusammenspiel von Evan Parker und mir als Duo (innerhalb eines größeren Ensemblekontexts) ereignete sich im Frühjahr 1994, auf Initiative von George Lewis. Evans Musik hatte mich schon seit einigen Jahren fasziniert, und seit dieser Zeit hatte ich noch mehrmals die Gelegenheit, mit ihm zusammenzuarbeiten – unabhängig von ihren inhärenten musikalischen Eigenschaften wurden diese Begegnungen zu entscheidenden Momenten in meiner persönlichen Entwicklung als Musiker. Die anderen beteiligten Musiker drücken alle auf ihre jeweils individuelle Art aus, wie lebendig die progressive Musikszene hier in Berlin im Moment ist; sie sind in dieser spezifischen Konstellation zum ersten Mal im Frühjahr dieses Jahres zusammengelassen.

Zuletzt ein paar Worte zu meiner Solo-Performance: Der Titel bezieht sich auf eines der zuerst von Messier im späten 18. Jahrhundert beobachteten und katalogisierten astronomischen Objekte. Wie sich in der Folgezeit herausstellte, ist M87 eine Galaxie in 60 Millionen Lichtjahren Entfernung von der Erde und eines der ersten Objekte, von denen man annimmt, dass sie ein schwarzes Loch enthalten. Als Beleg dafür gilt ein dem Zentrum der Galaxie entspringender enormer Gasauswurf, der bereits im Jahre 1919 durch Teleskope sichtbar war. Für mich ist solistisch aufgeführte Musik ein Gebiet, auf dem ich erst vor kurzem zu arbeiten begonnen habe, genau genommen erst seit Anfang dieses Jahres. In diesem Zusammenhang interessiert mich besonders die Erzeugung einer »kompositorischen« Identität für das Stück und zur gleichen Zeit die Möglichkeit einer improvisatorischen Auslotung dieser Identität, samt der idiomatisch zu einer solchen »zeitunabhängigen« Struktur passenden Klänge/Formen – mit anderen Worten, den Prozess der Komposition auf den der Aufführung auszuweiten, was vielleicht gar keine so seltsame Zielsetzung ist.

Irgendwann kriegen wir Euch alle.



Rainer Föllmann: „MusikNovitäten“, montags bis freitags um 16.35 Uhr.

**DeutschlandRadio Berlin** 89,6

Das Metropolenprogramm.

HörerService: 0 18 03-37 23 46;

## Generatori di rumore

**Francesco Scagliola** **Non D'atro et Tempestoso Notturmo**  
für Flöte, Violoncello und Live-Elektronik  
1998/2002, DE

**Emanuele Casale** **Composizione per cinque strumenti**  
für Flöte, Klarinette,  
Violine, Violoncello und Klavier  
1998, DE

**Agostino Di Scipio** **texture-multiple**  
für Flöte, Klarinette, Violine,  
Violoncello, Klavier, Schlagzeug  
und Live-Elektronik 1993/2000

P a u s e

Das ensemble mosaik wird gefördert von  
der INM Berlin und  
der Ernst von Siemens Musikstiftung.  
Mit freundlicher Unterstützung von  
Cemat, Sonora

**Nicola Sani** **Lo soffia il cielo**  
für zwei Basstuben und 8-Kanal-Tonband  
1998-2001, DE

**Fabien Lévy** **Soliloque pour Francesco, Emanuele,  
Agostino et Nicola**  
**Selbstgespräch eines Computers  
über ein von ihm  
missverstandenes Konzert**  
2002, UA  
Auftragswerk der Inventionen

**ensemble mosaik:**

**Bettina Junge** Flöte

**Christian Vogel** Klarinette

**Chatschatur Kanajan** Violine

**Dirk Beiße** Violoncello

**Ernst Surberg** Klavier

**Roland Neffe** Schlagzeug

**Giancarlo Schiaffini** Tuba

**Michael Vogt** Tuba

Tonmeister: Thomas Seelig (Lévy)

### Francesco Scagliola Non D'atro et Tempestoso Notturmo

Das Projekt *Non D'atro et Tempestoso Notturmo* entstand zeitgleich zu einem anderen, mit dem ich mich schon sehr lange beschäftige, nämlich der Komposition eines Requiems. Ein Requiem schreibt man nicht als Auftragswerk, nicht im eigenen und auch nicht im Auftrag von jemand anderem, denn es zu schreiben hat nichts mit musikalischer Komposition zu tun. Man schreibt ein Requiem, weil man jemanden oder etwas vermisst. Ich denke, jeder hat sein eigenes Requiem zu erzählen. *Non D'atro et Tempestoso Notturmo* ist nicht das Stück, das ich hätte schreiben wollen, aber es entstand in diesem Zusammenhang.

The image shows a handwritten musical score for five instruments. The score is written on five staves, with the first two staves likely representing vocal parts and the remaining three representing instrumental parts. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are several instances of the Italian phrase "Amara più lunga della pirotecnica" written above the notes, along with other lyrics like "Lento", "Moderato", and "Vivace". The score is annotated with various markings, including arrows and circles, indicating specific performance instructions or structural elements.

aus: Emanuele Casale *Composizione per cinque strumenti*

### Agostino di Scipio texture-multiple

Eine Musik der Verdünnung, der Dichte und Klangfarbe, in der jeder einzelne Instrumentalpart ein individuelles Element mit einer eigenen Entwicklung ist, dann aber auch da ist, um Teil eines Ganzen zu werden, durchlässig oder transparent für seine Umgebung. Während der Aufführung kommt es wiederholt zur Formierung und Zerstörung eines »Kollektivs«. Die digitale Echtzeitverarbeitung der Instrumentalklänge hängt in dynamischer Weise vom Spiel der Aufführenden und von den akustischen Resonanzen des Saals oder Aufführungsraums ab. »Raum« (der ma-

terielle, historische Raum, in dem sich die Aufführung abspielt, kein »virtueller« Raum, keine Abstraktion der Realität) fließt in die Musik ein und bestimmt bei jeder neuen Aufführung des Stücks wahrnehmungsrelevante Texturvariationen. Die so hergestellte Rückkopplungsschleife (die trilaterale Interaktion »Aufführende/Maschine/Raum«) reflektiert eine Art »ökologischen« Ansatz für die elektroakustische Aufführungspraxis. Es stellt sich also weniger die Aufgabe, eine »interaktive Musik« zu komponieren, gefordert ist vielmehr die »Komposition der Interaktion selbst«, in der Musik erst entsteht.

Als modulares Stück existiert *texture-multiple* in mehreren Versionen (von Trio bis Sextett mit Elektronik); es wurde während eines kurzen Aufenthalts in Rotterdam im März 1993 entworfen und war zunächst die polyphone Fassung eines früheren Stückes: *Kairos* für Sopransaxophon und Tonband (1992). Bei jeder neuen Aufführung, die seither stattgefunden hat, wurde es erweitert. Alle Versionen verwenden eine sehr begrenzte Anzahl von Grundelementen für alle Instrumentalparts, die größtenteils vollkommen identisch oder quasi-identisch sind. Die Berliner Version für das ensemble mosaik ist die ausgedehnteste, womöglich die »letzten« Fassung dieser Komposition.

Das Stück ist dem ensemble mosaik gewidmet.

#### **Nicola Sani** *Lo soffia il cielo*

*Lo soffia il cielo* wurde zwischen 1998 und 2001 geschrieben. In dieser Produktion des Elektronischen Studios der Technischen Universität Berlin wird das Raumklang-Kompositionssystem »Sigma I« verwendet. In dieser Komposition kommt deutlich der Einfluss zum Ausdruck, den Berlin auf mich in den letzten Jahren ausgeübt hat: die Atmosphäre der Stadt, ihre Stille, ihre Teilungen, die ständigen Baustellen, der Eindruck, in einer aus Fragmenten bestehenden Stadt zu leben, die immer noch zweigeteilt ist und in der jeder Teil der einen Hälfte seinen tatsächlichen, hypothetischen oder antagonistischen Gegenpart in der anderen findet; die Möglichkeit, in dieser Metropole noch Orte der Stille zu finden; die plötzliche Weite und Raum für die Zukunft, den es sonst nirgendwo mehr gibt; die ständige bedrückende Erinnerung an Krieg und Zerstörung; die Vorstellung, unter einem ständig von Erinnerungen und Ungewissheiten verhangenen Himmel zu leben. Dualismus, Kontrast, Gegenüberstellung, Konflikte, Einschnitte und antagonistische Projektionen bilden die Grundlage eines »Dialogs auf Distanz« zwischen den beiden Instrumenten, die von zwei sich gegenüberstehenden Lautsprecherfronten umgeben sind. An den beiden Enden des Saals stehen sich die beiden Interpreten vor der jeweiligen Lautsprecherfront gegenüber, in deren Mitte das Publikum sitzt. Der eine richtet sich an den anderen, der sich ihm entgegensetzt, ihm antwortet oder ihn begleitet. Das Tonband wirkt in diesem Werk als eine Art Raumverstärker mit einem Orchester von Blechblasinstrumenten, Hölzern und Schlagzeug und wurde mit den Digitaltechniken des Berliner

Studios bearbeitet. Besondere Erwähnung verdient die Raumkomposition. Anders als in einem bloßen »Verräumlichungskonzept« hat in diesem Fall jeder Klang eine eigene dynamische Linie durch Zeit und Raum. Die acht Kanäle sind ebenfalls in zwei Gruppen aufgeteilt, die sich in Vierergruppen gegenüberstehen und die Projektionen der gegenüberliegenden Fronten in den Saal senden. Dies geschieht durch ein Netz von extrem detaillierten Bewegungen, das sich seinerseits dem der Instrumentalaufführung »entgegenstellt«.

**Fabien Lévy** Soliloque pour Francesco, Emanuele, Agostino et Nicola  
Selbstgespräch eines Computers über ein von ihm mißverständenes Konzert

Einen Komponisten komponieren... *Soliloque pour Francesco, Emanuele, Agostino et Nicola* ist kein Stück im eigentlichen Sinne, eher eine Meta-Partitur, die der Computer in Echtzeit aus Auszügen der anderen Stücke des Konzerts generiert. Das heißt, dass das erzeugte Stück bei jedem Konzert anders und einmalig ist – nicht nur, weil das Material, aus dem dieses Mosaik gebildet wird, auf Erinnerungen an die Klänge der anderen Stücke beruht, sondern auch, weil bereits die Organisation dieses Mosaiks ihrerseits funktionell bestimmt ist von den Parametern, die sich aus der Analyse der Samples ergeben haben.

Im Rahmen dieses Projekts eines kontextabhängigen Meta-Werks konnte ich die Kompositions-techniken meiner früheren Instrumentalwerke weiterentwickeln und auf eine abstrakte Ebene heben, Techniken, die sich nicht aus einer abstrakten Zeichengrammatologie ableiten, sondern aus der Realität des klanglichen Phänomens. Tatsächlich bearbeiten diese Techniken nicht die klassischen Parameter Rhythmus, Tonhöhe und Klangfarbe, wie sie sich aus der Gestaltungsweise der westlichen Kunstmusik ableiten lassen, sondern vielmehr die akustischen und elektroakustischen Parameter des Klangs: hier geht es darum, Kompositionstechniken zu entwickeln, die sich nicht auf Tonhöhen, sondern auf Klangobjekte beziehen; nicht auf Rhythmen, sondern auf Auslesepositionen und -dauern; nicht auf Intervalle, sondern auf Auslesegeschwindigkeiten, nicht auf Klangfarben, sondern auf Intensitäten, Filterungen und Räume.

Das vorliegende Projekt einer kontextualisierten Meta-Partitur befindet sich noch im Versuchsstadium; es wurde ausschließlich mit der Software *SuperCollider* programmiert – mit allen Möglichkeiten und Beschränkungen, die dieses Instrument bietet; und mit der wertvollen Hilfe von Thomas Seelig als musikalischem Assistenten und Thomas Noll (Mathematiker) für die Berechnung der Vuza-Kanone.

**Emmanuel Witzthum** **Lounge Poetry**  
für Sprache, Tonband und Video 2002, UA  
Auftragskomposition der Inventionen  
Video:  
**Holger Mayer**  
**Marcel Schobel**

**Thierry Blondeau** **Etude au Doppler**  
für 2 Pendel-Lautsprecher 2002, UA  
Auftragskomposition der Inventionen

P a u s e

**Kotoka Suzuki** **Umidi Soni Colores**  
für Tonband und Video 2002, UA  
Auftragskomposition der Inventionen  
Video:  
**Claudia Rohrmoser**  
**Marcel Schobel**

**Luigi Nono** **Post-prae-ludium n. I »per Donau«**  
für Tuba und Live-Elektronik 1997  
mit  
**Giancarlo Schiaffini** Tuba  
**André Bartetzki** Elektronik

Akusmatische Technik:  
**Musiques et Recherches**

## **Emmanuel Witzthum** Lounge poetry

An alle, die es angeht –

*Lounge poetry* setzt sich aus etwa 35 Gedichten zusammen, die zwischen 2001 und 2002 in Paris entstanden sind. Es handelt sich um eine Gedichtauswahl aus dem dritten und letzten Teil eines Buches, an dem ich zu der Zeit schrieb, mit dem Titel *Reflecting poses*.

In *Lounge poetry* habe ich versucht, durch Worte eine visuelle Repräsentation des alltäglichen Erlebens zu erzeugen. Der Weg entlang einer viel oder wenig befahrenen Straße, Gerüche, die wir wahrnehmen, Gespräche am Nachbartisch im Café, Autolärm oder das Geräusch einer Menschenmenge, Bilder aus der Werbung usw. Stile, Akzente und Sprachen, unterschiedliche Kulturen und Musiken, Emotionen, Bilder – in einem bizarren Schnelldurchlauf scheint um uns herum alles aufeinander zu stoßen. Ich habe das Gefühl, dass wir auf dem Weg durch unser tägliches Leben so viele Informationen empfangen, dass die Momente am Abend oder am Morgen, wenn wir allein mit unseren Gedanken sind und träumen oder nachdenken können oder die Dinge in unseren Köpfen einfach wieder zurechtrücken, dass diese Momente vermutlich die wichtigsten Teile unseres Tages sind. In diesem Sinne sind alle Gedichte des Buches eine Mischung aus den Dingen, die man in der Welt draußen erlebt, und der Art, wie man sie später in seinen Gedanken organisiert. In *Lounge poetry* lief das auf die Konstruktion einer neuen Syntax der Wörter hinaus – Wörter, die von Symbolen oder Bildern unserer gegenwärtigen Gesellschaft belegt sind, sollen nicht erläutert oder geklärt werden, sondern dazu dienen, neue Metaphern oder Symbole zu schaffen. Es geht dabei gewissermaßen darum, Symbole zu kombinieren, um über die Dinge des Alltags zu sprechen – allerdings nicht, um ein Beispiel zu nennen, in der Form: »Ich gehe eine Straße entlang, die voller Leute ist, ich bin ganz angespannt und mir ist nach aggressiver Bewegung«, sondern etwa so: »Ich laufe kampfsportmäßig« (*I walk in martial arts*).

Als Musikstück ist *Lounge poetry* eine Art Dichterlesung mit Musik und visuellen Elementen. Ich habe versucht, mit den metaphorischen und bildlichen Eindrücken der Gedichte zu arbeiten; die Gedichte zu verstärken, indem ich ihnen mehr Tiefe oder eine zusätzliche Dimension gebe; mit der »Unterstützung« von klanglichen und visuellen Mitteln ihren Eigenwert zu erhöhen und nicht zu verringern. Auf diese Weise sind Musik und Video Werkzeuge, die zum Eintritt in die in *Lounge poetry* dargestellte soziale/poetische Welt verhelfen.

Diese Idee liegt dem ganzen Stück zugrunde. Auf der Basis einer Neudefinitionen von Dichtung als Form und nicht als Inhalt nach dem Ansatz von John Cage wollte ich dessen Konzept der Kontinuität als Bogenform umsetzen. Sie geht aus von einem, der seine Gedanken einem anderen gegenüber äußert, sich dann nach draußen begibt, um sich dem Einfluss seiner Wahrnehmungen auszusetzen. Der dann zu sich zurückkommt, mit

sich spricht, um das, was er gerade erlebt hat, in den Blick zu bekommen. Wie wir uns durch unsere Erlebnisse verändern und andere durch unsere Präsenz in ihrem Leben verändern. Wie Kontinuität als Form zum Rahmen wird, die die alltäglichen Momente und unser Nachdenken darüber, unsere Wahrnehmung unser selbst und der anderen formt.

*Lounge poetry* dauert etwa 20 Minuten.  
*Lounge poetry* ist Mati gewidmet.

I - »... What I am calling poetry, is often called content. I myself have called it form. It is... continuity. «  
John Cage, *Lecture on nothing*

## 2 - longing

it is a lonely language,  
a carelessness shocked into silence,  
lazily draw away,  
secretly crave,  
dream,  
far from voice,  
a forgetting sound,  
a burned waiting,  
to be noticed,  
unuttered, mispronounced,  
misheard,  
as though attentive for response,  
patiently put away,  
in disbelief,  
parched and dying to cough

## 3- smitten

slowly i broke you down,  
until you were all gone.  
my intensity shattered against you,  
as water breakers bracing.

smothering you gently,  
muffling you ever so slowly,  
until i lifted myself from you,  
spent and exhausted.

i collapsed upon you,  
mouthing you words chewed raw and spitting,  
broken and falling i lay down,  
lifting your hunger from me.

#### 4 - fringe

i walk in martial arts,  
sitting smoking zen postures  
on fences, scorched eyes blood shot high  
as breathing clammers closing in,  
all over me,  
day dreaming me, wake me!  
straddling poses one foot in-front of another  
frisking eyes devour me  
strolling, get me!  
window shopping girls  
skinning perfumes by me,  
hands in pockets standing  
tall, trippin'  
a moment of color in gray  
stepping outside to coffee me,  
slow things down some,  
looking and dragging deeply,  
stretching myself,  
not looking around yet,  
waiting  
for the eye game to start,  
wetting my hunger.

#### 5 - i exist within

i exist within your symbols,  
between your voodoo guru idols  
foot dropping round cement surfaces  
fantasizing cloud eyes, sun picked bodies etching days

follower echoes clutter fluttering around me,  
peeling off names and skins as faded tattoo poetry,  
younging voices draw me away  
farthering touches dawn colder in blindfolded grays

lonlying bodies trip through crowds,  
day dreaming techno beats and lifter sounds,  
lean back distorted stand around gazes,  
looping as car horns in wavelength phases,

down time lounge drum patterns,  
heart breaking words spread over volume me,  
cutting remembrance through my overflowed veins,  
dragging me through pools of dried out lines,

consolation whisperers calling out through ever darkening forgetfulness,  
move me again! cries lost in impotence feeler letting go silences,  
revolving doors to the empty spaces remaining behind,  
graves of things unsaid and dying slowly from inside.

## 6 - Shedding you

My jealousy pangs quiver across my chests,  
An ever thinning tear pathing my face etching itself,  
Furrowing into my dreams, graves scratching cut my hearts,  
Dying every morning I rise from my body salvaging parts,

Calling out to you through thorning despairs,  
Rejection word cramp,  
turning round and round in ever-colder longing airs,  
Let me be! implores crash burning self-rush to set me free,  
As waves of memory clutch and manacle me,

Slow motion spiral hour's slip by me grinding tick seconds,  
Ceiling stare slow meaningless breath claws anguish beckons,  
Wasted out monologues crumpled lying center room forlorn,  
Longness swirl fatigue over thought out pain,  
dead weight suffocating then gone,

Dawn migranes beating down suns,  
Replaying loop modes of the unforgiving shun,  
Music touched weeping sensuous flipping,  
Burying poetry clench tight, teeth grind holding back feeling,

If words ringing me dry flailing as the lean away greeting kisses,  
Shame faces turning back grinning although breaking down in hopeless  
misses,

Understander ears and listener poses join in melancholy evening silences,  
Fingerers touch cool night windows as rehab riding through patiences.

## 7 - Insignificant

Shawls of expander hugging,  
Into your tussled hair I breathe hot stench air mouthing,  
Touch me whimpers cling as tears sway,  
Mutilated love poetry breaking away,

Shredding my burnt out lungs,  
Leaning back mouthing consolation whisper tongues,  
Turning off the cigarette and smiling at me,  
As I lean forward to search in her eyes.

Leaving me behind in tatters,  
Sex voices echoing inside my head offered to others,  
Slipping wetting prose murmurs  
High pitched breathing late evening hours.

Slow dying sensations,  
Mis-dreamt words burst clamped down confrontations,  
Clawing turn on sweated sheets suffocating through suicide flirtations,  
Looking out the window trying to find ways to stop breathing.

## 8 - stall

sex postures by me,  
rectangular shifting morning light  
shed or reclined flicking pages see,  
tussled hair thinking piling blankness,  
covering myself in blankets,  
soft moaning grass or hash voice,  
steals up my spine in a knowing noise,  
stroked signals burst reeking or peeking into a heavy air,  
long ago dance moves to dead forgotten airs,  
grooves through your shampooed hair,  
longing impulse to a sudden lusting pulse,  
all wetting all craving standing from a distance,  
through a looked on awareness,  
checking out expanding pose,

headphones walking light step ricochet off toes,  
disfocusing eyes fracturing as though shuddering petals,  
nodding all positions, why not fetus, all colors,  
walking wicker basket lightness,  
speak your mind, step on mine,  
close your ears, play on tears,  
all day ahead of nothing doing,  
moneys running out and you want to redo the bathroom,  
laundry smells of smoke and greasy fingers,  
cigarettes being lighted crawl my minds,  
in the pregnant click of a thousand lighters,  
honey pots streaming though my thoughts,  
the trough of looked round conversations waiting to be netted,  
foreplay poetry scrawled in longhand flaunt,  
MTV moves in batteries charging  
off beats bouncing words in syllables assorted munchies rhyming,  
rub off that, rub off there,  
scratched vinyl records needle over-presses,  
senile repetitions in down recollections,  
weightlessness lifting tripping down my eyebrows,  
slow hit on tight ass or skin distorted grind mixes,  
flipping ahhh patterning variations,  
falling in and out of rhythm how the fuck do you spell that anyway!,  
from play to inhale, from stop to again, from then to now, HEY!  
unsupportable crush as a cloud less  
or more, unbearable flesh  
cringe away to the corner in a circled room for a little play time, refrain,  
halting motion, commemorating this or that rush or fall,  
head against the wall, ass on a chair, legs on a table, hand on the eyes,  
fingers trembling.

### **Thierry Blondeau Etude au Doppler**

Das Stück besteht hauptsächlich aus gedehnten Glockenklängen, die aus zwei Lautsprechern zu hören sind. Beide Lautsprecher werden hin und her gependelt, um einen Dopplereffekt zu erzeugen. Den Dopplereffekt kann man leicht wahrnehmen, wenn man einen Krankenwagen vorbeifahren hört: der Klang der Sirene scheint sich zu ändern, obwohl er eigentlich der selbe bleibt. Glockenspiele, bei denen die Glocken gependelt werden, erzeugen einen Dopplereffekt. Mich reizt die undeutliche Grenze zwischen echt und falsch, wirklich und simuliert. Die Glocke ist eine Aufnahme, der Effekt entsteht teilweise in der Aufnahme, teilweise in der Wirklichkeit.

**Kotaka Suzuki Umidi Soni Colores**

Der Schwerpunkt dieser Zusammenarbeit liegt auf der Erforschung dreidimensionaler Beziehungen zwischen Klang und Vision unter Verwendung von Bewegung, Form und Farbe. Die Platzierung von Lautsprechern und Bildschirmen um das Publikum herum, betont, gepaart mit kompositorischen Motiven, die gleichwertige Bedeutung beider Medien. Rollen der vorrangigen, untergeordneten und gleichen Bedeutung werden von beiden Medien durch gegensätzliche, ähnliche und unabhängige Ideen miteinander ausgetauscht. Diese Arbeit besteht aus multiplen Bewegungen, die sequentiell ohne Unterbrechung gespielt werden. Jede dieser Bewegungen basiert auf denselben klanglichen und visuellen Elementen, die sich während des Stückes wiederholen und wandeln.

**Luigi Nono Post-prae-ludium n.I »per Donau«**

Im *Post-prae-ludium* vollzieht sich ein Prozess, der von der Entfaltung verschiedener Klangbänder zum Einzelton führt; dieser wird nicht als Einheit, als eine in sich geschlossene, »fensterlose« Monade verstanden; er ist nicht Ton-Punkt, sondern komplexer Klang. Durch Veränderungen von Lautstärke und Artikulationsweise wird er in Bewegung gesetzt, sprengt seine Hülle und bezieht benachbarte (Mikro)-Intervalle mit ein; dadurch – noch ohne Verwendung der elektronischen Klangmanipulation – wird eine Tiefenperspektive des Klanges realisiert, die das Raum-Element in den zeitlichen Verlauf der Musik einführt. Darüber hinaus ist die aleatorische Komponente zu bedenken. Anders als in den offenen Formen der postseriellen Musik ist Aleatorik weder als Mittel zur freien Gestaltung des Formverlaufs noch als Kunstgriff zur Einführung von Unvorhersehbarkeiten gedacht; sie ist vielmehr Hilfsmittel zur aufführungspraktischen Realisation der »Werkidee«, die sich in der dreifachen Dialektik zwischen Partitur, Solist und Live-Elektronik entfaltet. Denn – wie Nono des öfteren betonte – es muss der Interpret alle elektronischen Klangumformungen mithören und in »real time« mitverarbeiten. Dabei könnten periphere, zufällige, unvorhergesehene Klangereignisse hervortreten, die jedoch nie aus dem Rahmen des Werkplans fallen. Der Solist, der ohnehin schon zur Werkentstehung beigetragen hat, avanciert zum produktiven Mit-Vollzieher der Werkintention.

Gianmario Borio

**Musica Infinita**

**Ludger Brümmer** **Inferno der Stille**  
für 8-Kanal-Tonband 23'29"  
2000

**Jean François Estager /**  
**James Giroudon** **Contours avec miroirs**  
für Flöte, Violine und Live-Elektronik 2000

**Tonino Battista** **C'est ça, c'est tout**  
für Sopran und Live-Elektronik 2000

**Daniel Teruggi** **Gira, gira**  
für 8-Kanal-Tonband 18'  
2000

**Laura Bianchini** **Voix d'ailleurs**  
für Stimme, Violine, Flöte, Tonband  
und Live-Elektronik 2000

**Elizabeth Grard** Sopran  
**Fabrice Philippe Jünger** Flöte  
**Jérémie Siot** Violine

Akusmatische Technik:  
Musiques et Recherches

In Zusammenarbeit mit dem Centro Ricerche Musicali, Rom, und SONORA (unterstützt durch das Ministerium für auswärtige Angelegenheiten der Republik Italien, Generaldirektion kulturelle Darstellung und Kooperation, und durch das Ministerium für Kulturgüter und –aktivitäten der Republik Italien, Abteilung Darstellende Künste)

## Musica Infinita

**MUSIC, Communication, Acoustics, INternet Forum, INITiatives on Arts**, das europäische Programm für künstlerisches Schaffen und Forschung, entstand auf Initiative des CRM (Centro Ricerche Musicali) Rom. In diesem Projekt sind verschiedene musikalische Forschungs- und Produktionszentren (Rom, Berlin, Paris, Lyon) verbunden; in jeder dieser Städte werden verschiedene Veranstaltungen angeboten. In diesem Rahmen werden neue Werke vorgestellt, in denen Stimme, Instrumente, elektronische und akusmatische Anlagen zusammenkommen, ausgeführt von Solisten des »Ensemble Orchestral Contemporain« unter Mitwirkung von Elisabeth Gard.

### Ludger Brümmer *Inferno der Stille*

Das Werk *Inferno der Stille* ist aufgrund eines Auftrages von Folkmar Hein am Zentrum für Kunst und Medientechnologie entstanden. Es stellt mit seiner 8-kanaligen Variante (48 kHz Sampling Rate und 24 Bit Auflösung) das technisch aufwändigste Werk meines Schaffens dar. Die Klänge wurden direkt in ein 8-kanaliges Format synthetisiert, so dass sich schon kleinste Klangpartikel in einer differenzierten räumlichen Auflösung präsentieren können.

Bei stark granulierten bzw. zerstückelten Klangstrukturen hat die direkte Synthese in ein 8-Kanal-Format eine Art Raumeffekt zur Folge, der durch die unterschiedliche Lokalisation der Klangpartikel entsteht, die als multiple Reflexionen der fiktiven Raumwand wirken. Die benutzten Klangpartikel entstammen dem Introitus von Mozarts *Requiem* und einigen wenigen, mit physikalischen Modellen entwickelten Metallklängen (benutzte Software: *Genesis* von ACROE-CLIPS, Grenoble), die mit rekursiven Methoden zu komplexeren Strukturen verdichtet wurden. Dabei werden Klangpartikel mit einem bestimmten Algorithmus in Tonhöhe, Dauer und Zeitstruktur angeordnet und in ein Soundfile geschrieben. Das resultierende Soundfile dient im nächsten Arbeitsgang als Quelle für den vorher benutzten Algorithmus, nur dass die Klangquelle dieses Prozesses das Ergebnis des letzten Arbeitsschrittes darstellt. Hieraus entstehen Klangstrukturen mit stark selbstähnlichen Partikeln, aus denen sich eine entweder verdichtende oder ausdünnende Fugenstruktur entwickelt. Die Fugenstruktur wird sehr deutlich, wenn das benutzte Klangpartikel lang genug ist und dadurch vom Hörer identifiziert werden kann. Es entstehen mehr oder weniger dichte harmonische Felder, die in eine Interaktion mit dem Sample treten. Gestalten erklingen, die eindeutig dem *Requiem* entstammen, sich aber in völlig anderem Kontext befinden.

Die erneuernde und verwandelnde Wirkung der benutzten Algorithmen auf die Klanggestalten Mozarts entwickelte sich im Verlauf des Komponierens sehr stark, da die Gestalten vexierend zwischen dem *Requiem* und dem neuen algorithmischen Kontext hin- und hergehört werden könnten.

Das Fragmentieren der Klangpartikel glich dabei einem Ausleuchten oder einer Vergrößerung, was die Wirkung des *Introitus* in Gedanken einerseits verstärkte, andererseits erneuerte. Das Material begann, eine eigene Aura zu entwickeln und aus dem Requiem hinauszuwachsen. Diese Arbeit mit dem *Requiem* würde ich metaphorisch mit der Tätigkeit eines Bildhauers beschreiben. Der Stein selber mit seinen Materialeigenschaften, Einschlüssen und seiner Grundform entspricht dem *Introitus*, während es meine Arbeit war, in einer Art Dialog zwischen dem Material und den eigenen Ideen, eine neue Gestalt zu schaffen.

**Jean François Estager / James Giroudon** *Contours avec miroirs*  
Flûte, violon, de part et part, lieues et lieues, chantent ; puis, quand les eaux ont composé leur temps dans ses ondes : la matière de part en part les touche, les souffle, les expire et les bruit. j'acques estager

**Tonino Battista** *C'est ça, c'est tout*  
*C'est ça, c'est tout* basiert auf drei unterschiedlichen musikalischen und sprachlichen Ebenen. Bei den Texten auf Französisch, Englisch und Brasilianisch handelt es sich um Passagen aus den Tagebüchern von Marguerite Duras, aus einem Gedichtband des amerikanischen Komponisten und Jazzmusikers Henry Threadgill sowie aus einem Lied von Caetano Veloso. Drei verschiedene Texte, drei verschiedene Sprachen, drei verschiedene Umgebungen, drei Arten der Weltwahrnehmung.

Ganz wie im Alltag können wir auf unterschiedlichen Ebenen leben und handeln, und zwar gleichzeitig mit Ereignissen, die mit unserer eigenen Existenz nicht in Verbindung stehen: sie finden gänzlich unabhängig von uns statt. Aber wir wissen nicht, ob wir nicht doch eines Tages mit ihnen zu tun haben werden.

Dieses Werk wurde für die Stimme von Elizabeth Gard komponiert, die ihre ganze Seele in das Stück hineinlegt. Das elektronische Zuspieldband wurde im April 2000 mit Unterstützung von Suzan Erkalp (Toningenieurin bei GRAME) realisiert.

**Daniel Teruggi** *Gira Gira*  
 Klänge drehen sich im Raum, aber oft auch in unseren Köpfen oder um sich selbst. Oder, anders gesagt, bringen die sich drehenden Objekte die Klänge zum Drehen oder sind die sich drehenden Klänge Objekte, weil wir sie im Raum ausmachen können? Kann sich Musik überhaupt drehen, oder muss sie einer frontalen Anordnung folgen, wie im Kino? Ist es gleich, ob die Musik sich um mich oder ob ich mich beim Musik hören um mich selbst drehe?

Ringelreihen, Rundgänge, Spaziergänge und Abwege, die die Musik auf der Zirkularität aufbauen. In einem Kreis ist Bewegung. Jene Bewegung, die von Natur aus einer der am schwersten zu fassenden Parameter der Musik ist, entzieht sich uns. Darin besteht also die Herausforderung: Musik

auf eben diesem Parameter aufzubauen, auf Bewegungen, auf Klängen, die zu Objekten der Wahrnehmung werden, auf der Instabilität der sich drehenden Klänge bis zu dem Augenblick wenn...

Dann können wir "Musik betrachten", sie aus der Nähe ansehen, ihre Formen und Texturen untersuchen, immer in dem uns umgebenden zirkulären Raum.

*Yira, yira* ist der Titel eines bekannten argentinischen Tango, dessen Refrain lautet :

»Que al mundo nada le importa...«

»Yira!... yira...!«

»Die Welt pfeift drauf...«

»Sie dreht sich...! Sie dreht sich...!«

### **Laura Bianchini** Voix d'ailleurs

Die ursprüngliche Idee des Stücks geht aus von einem Gedicht von Paul Eluard, *L'Age de la vie*, von dem es die Struktur und das dramatische Lebensgefühl übernimmt.

Es besteht aus fünf Teilen, von denen der erste und letzte sehr kurz sind, und mag als Vertiefung der jahrelangen Beschäftigung der Autorin mit dem expressiven Gebrauch von »Geräusch« gelten. Das Geräusch bzw. das komplexe Klangereignis wird sowohl von den akustischen Instrumenten und von der Stimme erzeugt als auch durch digitale Mittel, bis in ihre extremsten Ausformungen.

Die »voix d'ailleurs« sind Stimmen, die sich aus dem Geräusch herauslösen, Form annehmen und einen vorübergehenden Zustand des Gleichgewichts erreichen.

Das Stück ist den Kindern gewidmet, besonders denjenigen, die unter Kränkung und Misshandlung zu leiden haben.

Es wurde im CRM (Centro Ricerche Musicali) Rom produziert und realisiert.

**Rolf Julius** **monochrom bewegt**  
für Tonband 2002, UA  
Auftragskomposition der Inventionen

**Allain Gaussin** **Jardin Zen**  
für Klarinette und Tonband 1998

**Fabien Lévy** **Soliloque sur Ludger,  
Jean François, James, Tonino,  
Daniel, Laura, Rolf et Allain  
Selbstgespräch eines Computers  
über ein von ihm  
missverstandenes Konzert** 2002  
Auftragskomposition der Inventionen

**Christian Vogel** Klarinette

Akusmatische Technik  
**Musiques et Recherches**

Tonmeister (Lévy): Thomas Seelig

### **Rolf Julius** monochrom bewegt

Das Geflecht der Klänge in Julius' Musik scheint häufig undurchdringlich dicht. Einzelne Klänge lassen sich kaum isolieren, und wenn gelegentlich einer in den Vordergrund drängt, dann nur, um bald wieder von dem Klangdickicht verschluckt zu werden. Ähnlich auch die rhythmische Struktur: Sie bildet eine fließende Bewegung, in der da und dort einmal ein Strudel entsteht, dann wieder bewegt man sich plötzlich gemächlich wie in stehendem Gewässer.

Fast alles scheint vertraut bei diesem Stück Konzertmusik von Rolf Julius, nur dass es nicht für eine Installation, sondern für die Aufführung im Konzertsaal bestimmt ist. Wer dachte, als Konzertstück müsste Julius seiner Musik mehr Dichte verleihen oder eine klarere zeitliche Gliederung und Entwicklung, sieht sich getäuscht. Wir erhalten jetzt die Gelegenheit, diese Musik, die in Julius' Installationen ein Element unter vielen anderen darstellt, im Konzert gewissermaßen isoliert und wie unter dem Mikroskop zu betrachten. Nichts lenkt uns ab, die Bewegung im Raum, die Beziehungen zu Objekten oder Farben – selbst wenn wir sie im Konzert entdecken oder empfinden sollten – haben keine Bedeutung.

Können wir daraus schließen, dass sich unser Hören verändert hat? Dass die Sensibilisierung fortgeschritten ist, die die Wahrnehmung noch der kleinsten Übergänge erfordert?

Sabine Sanio

### **Allain Gaussin** Jardin Zen

für Gérard Grisey

Abend für Abend ziehen die buddhistischen Mönche mit ihren hölzernen Rechen rätselhaft und immer wieder neue geometrische Linien durch ihren Steingarten. Hier und da liegen, immer schon, die großen Steine (bisweilen nachgerade Felsen), irgendwann ausgewählt, sind sie selbst unbeweglich.

Viele Stunden lang meditieren die Mönche beim Anblick dieser Gärten über die Leere zwischen dem, was besteht, und dem, was sich ändert, auf der Suche nach dem eigentlichen Sinn des Lebens und nach der Erlangung des *Satori* (der göttlichen Erleuchtung).

Das Stück besteht aus fünf Teilen: *L'Oubli de soi* (Selbstvergessenheit) – *Questions sans réponse* (Fragen ohne Antwort) – *Méditation tendue* (gespannte Meditation) – *S'arracher du corps* (Sich des Körpers entledigen) – *L'esprit de lumière* (Geist der Erleuchtung).

Drei Materialtypen strukturieren die Komposition:

- elektroakustische Klänge; sie entstammen Aufnahmen verschiedener Klangobjekte, die nachträglich im Studio mehr oder weniger stark bearbeitet wurden,
- synthetische Klänge, aufgebaut aus einfachen Wellenformen (Sinus-, Dreieck-, Rechteckwellen usw.), aber mithilfe einer hochentwickelten Klangverarbeitungssoftware stark verfremdet,

– eine solistische Klarinette, deren musikalische Rolle sich von Teil zu Teil ändert.

Die eigentliche Gestalt von *Jardin Zen* entsteht aus der Konfrontation der drei Materialien mit den fünf Teilen der Großform. Im Prinzip ist die Partitur symmetrisch um den dritten Teil (mit der solistischen Klarinette) herum aufgebaut, die elektroakustischen Klänge befinden sich im zweiten und im dritten Teil und die synthetischen Klänge im ersten und im fünften. Und so habe ich in jedem der Teile des Stücks meine eigenen geometrischen Linien gezogen... habe versucht, einen winzigen Abschnitt der Ewigkeit zu erhaschen...

Schon bevor die Wechselfälle des Lebens bewirkten, dass Gérard Grisey uns so plötzlich verlassen musste, bewogen mich die Freundschaft, die mich mit ihm verband, und der Respekt, den wir unseren Werken gegenseitig zollten, *Jardin Zen* ihm zu widmen.

Zur Zeit der Komposition von *Jardin Zen* hätte ich ihm am liebsten einen zarten spektralen Duft gewidmet. Unschwer lässt sich dies aus dem ersten Teil heraushören.

**Fabien Lévy** Soliloque sur Ludger, Jean François, James, Tonino, Daniel, Laura, Rolf et Allain  
Selbstgespräch eines Computers über ein von ihm missverstandenes Konzert  
(siehe Konzert »Generatori di rumore«, Samstag, 6. Juli, 20:30 Uhr)



## **Biografien**



**Elizabeth L. Anderson** geb. 1960 in Orange, New Jersey, USA studierte Komposition am Peabody Conservatory of Music. Schloss 1993 bei Joris de Laet das Fach Komposition Elektronischer Musik am Königlichen Konservatorium von Antwerpen mit einem Diplom ab. Bei Danis Smalley Forschungen zur Komposition Elektroakustischer Musik an der City University of London. Derzeit ist sie Professorin für Elektroakustische Musik an der Musikakademie Soignies, Belgien.

**Arditti-Quartett** Für seine technisch und künstlerisch ausgefeilten Interpretationen zeitgenössischer Werke genießt das Arditti-Quartett weltweite Anerkennung. Diese Reputation schlägt sich u.a. in den mehreren hundert Stücken nieder, die seit seiner Gründung im Jahre 1974 für das Ensemble komponiert wurden, darunter Werke von bedeutenden Komponisten wie John Cage, Brian Ferneyhough, Mauricio Kagel, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen und Iannis Xenakis. Das Ensemble hat zahlreiche Auszeichnungen erhalten, u.a. den *Ernst von Siemens Musik-Preis* (1999) und den *Gramophone Award*. Neben seinem Gründer Irvine Arditti (1. Geige) besteht das Quartett aus Graeme Jennings (Geige), Dov Scheindlin (Bratsche) und Rohan de Saram (Violoncello).

**Inger Arvidsson** Ausbildung am College of Arts, Crafts and Design in Stockholm, lebt in Stockholm. Arbeitet mit Malerei, Glas und Bühnenbild für Modern Dance und Bildspiel-Produktionen.

**Sam Auinger** geb. 1956 in Linz, Österreich, lebt und arbeitet in Berlin seit 1987. Seit den frühen 1980er Jahren intensive Beschäftigung mit Komposition, Computermusik, Sound Design und Psychoakustik. Arbeiten für Film, Theater, Radio und Video, zahlreiche Ausstellungen, Teilnahme an diversen Festivals in Europa und den USA. Zusammenarbeit mit Scanner, Attwenger, Laurie Anderson, Ben Neil, Maggie Donlon, Naut Humon, Rachel de Boer, Markus Binder, Paul Miller, Hanno Leichtmann, Richard Dorfmeister, Michael Nyman, Robert Adrian X, Wolfgang Mitterer, Hannes Strobl, Florian Flicker und Thomas Krupa u.a.. Seit 1989 arbeitet er im Bereich der Klangkunst immer wieder mit Bruce Odland zusammen. Gemeinsam gestalteten sie das Sound

Design für Peter Sellars *Die Perser* (1993). Anlässlich seines Berlin-Aufenthalts als Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD 1997 gründete er mit Rupert Huber die Medienband »Berliner Theorie«.

**Jonny Axelsson** erhielt seine Ausbildung in Göteborg (Solo-Schlagzeug und Kammermusik-Interpretation). Schon während seines Studiums Konzentration auf zeitgenössische Kammermusik. Mehr als 300 solistische Aufführungen in 19 Ländern, viele bei internationalen Festivals, zahlreiche Radio- und CD-Produktionen. Integraler Bestandteil seiner Arbeit ist die enge Zusammenarbeit mit den Komponisten und die künstlerische Auseinandersetzung mit anderen Kunstformen wie Tanz und Bildender Kunst. Für Axelsson schrieben Komponisten wie Kevin Volans, Volker Staub, Johannes Fritsch und Fergus Johnston.

**Benton-C Bainbridge** arbeitet seit 1983 mit Film und filmverwandten Medien, die er als performative Kunstform betrachtet und in seinen Performances in Echtzeit einbringt. Seit den späten 1980er Jahren Multimedia-Happenings mit Film, Dias, Kostümen, Aktionen und Klang. Mitglied von Gruppen wie »77 Hz«, »The Pook« und »Nneng«, Tätigkeit als »VJ« bei »unity-gain«, dort Sessions mit den bedeutendsten elektronischen Musikern und Live-Video-Künstlern von New York, Zusammenarbeit mit Improvisatoren und Noise-Musikern. Unter dem Namen »Valued Customer« Mitglied der Medienperformancegruppen »Lord Knows Compost« und »Stackable Thumb«.

**Richard Barrett** geb. 1959 in Swansea (Wales), lebt in Berlin. 1980 schloss er ein Universitätsstudium als Genetiker ab. Unter dem Eindruck von Michael Finnissy Ensemblewerk *alongside* Entschluss, sich dem Komponieren zu widmen. 1984 Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen, 1986 Kranichsteiner Musikpreis. Neben notierter Musik Beschäftigung mit Improvisation, u.a. im Duo »FURT« mit Paul Obermayer (mit elektronischen Instrumenten). Einsatz von Live-Elektronik in Instrumentalkompositionen, Tonbandstücke. Richard Barrett war 2001 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

**Andre Bartetzki** geb. 1962 in Berlin, studierte Tonmeister an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin. Noch während des Studiums begann er dort mit der Einrichtung eines Studios für elektroakustische Musik (STEAM), das er seitdem leitet. Seit einigen Jahren lehrt er außerdem am elektronischen Studio (SeaM) der Weimarer Musikhochschule und an der Bauhaus-Universität Weimar. Er gab darüber hinaus Kurse zur Klangsynthese und algorithmischen Komposition an der TU-Berlin, der Akademie der Künste Berlin, am Podewil Berlin und beim KlangArt Festival in Osnabrück. Neben seiner Lehrtätigkeit arbeitet er als Programmierer, Sounddesigner und Toningenieur mit Ensembles, Solisten und Komponisten der Neuen Musik sowie Klangkünstlern zusammen. Seine eigenen musikalischen und künstlerischen Projekte umfassen Klang- und Videoinstallationen, Tonbandmusik sowie live-elektronische Musik. Als Mitglied im Vorstand der Deutschen Gesellschaft für elektroakustische Musik (DEGEM) gibt er deren vierteljährlich erscheinende Informationszeitschrift heraus.

**Tonino Battista** studierte Klavier, Chorleitung und Elektronische Musik in Perugia bei Eugenio De Rosa, Guido Baggiani, Gabriella Agostini und Luigi Ceccarelli. Sein Interesse gilt der Verbindung von zeitgenössischer Musik und neuen Technologien. Er gründete und leitete das Kammerorchester für zeitgenössische Musik »l'Artisanat Furieux« und dirigierte u.a. das »Logos-Ensemble« und das Ensemble »Venice« (Bratislava).

**Matthias Bauer** geb. 1959, studierte bis 1980 an der Berliner Hochschule für Musik Kontrabass und lebt nach längeren Aufenthalten in Lyon und Köln seit 1992 wieder in Berlin. Neben seiner Ensemblearbeit betritt er immer wieder die Bühne des experimentellen Musik- und Tanztheaters. In Soloauftritten entfaltet er in Stimme, Tanzgesang und Bewegung ein Mikrouniversum des poetischen Spiels und entlockt dem gewaltigen Klangkörper des Kontrabasses seine Seele.

**David Behrman** geb. 1937 in Salzburg, ist seit den 1960er Jahren als Komponist und Klangkünstler tätig. Seit den späten 1970er Jahren verwendet er selbst entworfene elek-

tronische Bauelemente und Musiksoftware zur interaktiven Echtzeit-Klangsteuerung. Nach seiner musikalischen Ausbildung (u.a. bei Wallingford Riegger, Walter Piston, Karlheinz Stockhausen und Henri Pousseur) gründete er 1966 mit Robert Ashley, Alvin Lucier und Gordon Mumma die »Sonic Arts Union«. 1970-76 war er als Composer / Performer für die Merce Cunningham Dance Company tätig. 1975-80 leitete er zusammen mit Robert Ashley das Mills Center for Contemporary Music. Er lehrte u.a. am California Institute of the Arts. Seine Arbeit wurde mit zahlreichen Preisen und Stipendien ausgezeichnet; 1989/90 war er Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. Im Sommersemester 2002 bekleidet David Behrman die Edgar-Varèse-Gastprofessur an der TU Berlin.

**Rafa Bernabeu** studiert Mediengestaltung an der Bauhaus-Universität Weimar.

**Michael Beil** geb. 1963 in Weinheim. Er studierte von 1983 bis 1991 Klavier und Musiktheorie in Stuttgart und begann anschließend ein privates Kompositionsstudium bei Manuel Hidalgo. Seit 1996 lebt Michael Beil in Berlin und unterrichtet an der Kreuzberger Musikschule Musiktheorie und Komposition. Er gründete im Jahr 2000 die Gruppe »Skart« und leitet seit 1999 das Kreuzberger Festival »Klangwerkstatt«.

**Mario Bertoncini** studierte Komposition (bei Goffredo Petrassi) und Klavier (bei Rodolfo Caporali) in Rom und elektroakustische Musik in Utrecht bei Gottfried Michael Koenig. Tätigkeit als Konzertpianist; ab 1962 Experimente mit präparierten Instrumenten (Quodlibet, Cifre, Tune, Scratch-a-matic); von 1965 bis 1972 Mitglied der Gruppe Nuova Consonanza; ab 1968 Musiktheater: theoretische und praktische Arbeit über das funktionelle Zusammenwirken von Ton und Gestik. Anfang der 1970er Jahre entstehen selbstentworfene und selbstgebaute Klangobjekte, die häufig auf dem Prinzip der Äolsharfen beruhen; 1975-76 »Musical Design Course« an der McGill University Montreal, Gründung der unter dem Namen »Sonde« bekannt gewordenen Gruppe. Mario Bertoncini kam 1973 auf Einladung des Berliner Künstlerprogramms des DAAD nach Berlin, von 1980-98 war er Professor an der Hochschule der Künste. Er lebt und arbeitet in Berlin.

**Laura Bianchini** studierte Komposition und elektronische Musik in L'Aquila. Ihr Interesse an der künstlerischen Verwendung elektronischer Technologien führte sie zur elektroakustischen Musik. Ab 1983 in Zusammenarbeit mit Michelangelo Lupone Entwicklung des digitalen Echtzeit-Klangsynthese-Systems »Fly10«, mit Lupone 1988 Gründung des CRM (Centro Ricerche Musicali) in Rom. 1988-92 Leitung der Gesellschaft für zeitgenössische Musik »Musica Verticale«, diverse Veröffentlichungen, radiophone Produktionen.

**Anders Blomqvist** geb. 1956, kam nach seiner musikalischen Sozialisation in der Tradition der Rockmusik schnell in Kontakt mit der experimentellen Musik des 20. Jahrhunderts und mit dem EMS Stockholm. Musikalische Ausbildung in Stockholm und Göteborg, enge Zusammenarbeit mit der Gesellschaft für zeitgenössische Musik »Fylkingen«. Neben Tonbandkompositionen Arbeiten für Rundfunk, Tanz und Fernsehen, außerdem Bildspiel-Produktionen. Zusammenarbeit mit Åke Parmerud (Filmmusik, Performance und Feuerwerk). Anders Blomqvist war 1988 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

**Thierry Blondeau** geb. 1961 in Vincennes, Paris, studierte Komposition in Paris und Berlin. Mehrere Stipendien ermöglichten ihm längere Arbeitsaufenthalte im Ausland, z.B. von 1994-96 in der Villa Medici in Rom und 1998 in Basel. Des Weiteren war er Composer-in-Residence in Brest (1998-1999) und Stipendiat der Akademie Schloss Solitude in Stuttgart (1999-2000). Seit 2001 ist Thierry Blondeau Leiter des elektronischen Studios »Collectif & Compagnie« und der Festspiele für Neue Musik in Annecy (Frankreich). Thierry Blondeau ist 2002 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

**Lars-Gunnar Bodin** geb. 1935 in Stockholm, erlernte das traditionelle Handwerk des Komponisten bei Lennart Wenström, Debutkonzert 1962. Interessierte sich bereits früh für elektronische Musik und spielte, neben seinen eigenen Kompositionen, eine wichtige Rolle bei deren Etablierung in Schweden. Leitete zusammen mit Bengt-Emil Johnson die »Text-Sound-Composition«-Festivals, 1969-72 Leiter der Gesellschaft für zeitgenössische Musik

»Fylkingen«. Von 1979-91 war er Leiter des EMS (Stockholm).

**Beate Brinkmann** lebt als freischaffende Künstlerin in Berlin.

**Earle Brown** ursprünglich als Ingenieur und Mathematiker ausgebildet, schloss er sich dem Kreis jüngerer Musiker und Komponisten um John Cage an (Feldman, Tudor, Wolff). Aus künstlerischen Formen und Disziplinen der Bildenden Kunst und besonders aus dem Werk des Hauptvertreters des Action-Painting, Jackson Pollock, sowie aus den »Mobiles« Alexander Calders, zog Brown nicht nur emotionelle und geistige, sondern auch strukturelle Konsequenzen. In *December 1952* verzichtete Brown erstmals vollständig auf traditionelle musikalische Zeichen in seiner Partitur und nutzte rein graphische Symbole, die in ihrer Zusammensetzung einen Raum repräsentieren, der von einem Spieler in eine musikalische Dimension übertragen werden muss. Earle Brown war 1970 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

**Ludger Brümmer** geb. 1958, studierte Komposition bei Nicolaus A. Huber und Dirk Reith an der Folkwang Hochschule Essen. Seit 1996 Zusammenarbeit mit dem Installationskünstler und Architekten Christian Moeller (Ausstellungen in Tokio, Lissabon und im Science Museum London). Von 1991-1993 war er als DAAD-Stipendiat am »Center for Computer Research in Music and Acoustics« der Stanford-Universität Kalifornien. Er setzt die im CCRMA begonnene Arbeit am Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) Karlsruhe und am Institut für Computermusik und elektronische Medien (ICEM) der Folkwang Hochschule Essen fort. Unter anderem war er Dozent bei den Darmstädter Frühjahrskursen 2000 und 2001. Seit November 2000 arbeitet er als Research Fellow an der Kingston University London und jüngst an der Queens-University in Belfast. Er erhielt zahlreiche bedeutende Auszeichnungen, u.a. die Goldene Nica der »Ars Electronica« und den Grand Prix de Bourges 1997.

**William Brunson** geb. 1953 in Dallas, Texas, lebt seit 1980 in Schweden. Musikalische Ausbildung (elektroakustische Musik und Komposition) am Dartmouth College bei

**Jon Appleton**, 1975-77 in Stockholm bei Lars-Gunnar Bodin und Gunnar Bucht und 1977-79 an der Columbia University (New York) bei Jack Beeson, Mario Davidovsky und George Edwards. Zusammenarbeit mit dem Choreographen Jens Östberg und dem Fotografen und Videokünstler Josef Doukkali. 1982-87 Tätigkeit als künstlerischer Leiter und Produzent bei der Gesellschaft für zeitgenössische Musik »Fylkingen« und als freier Produzent und Tontechniker für Film, Rundfunk und Tonträgerproduktionen. Lehrt seit 1981 elektroakustische Musik an der Musikhochschule Stockholm.

**Tony Buck** geb. 1962 in Sydney, lebt in Berlin. Nach seiner Ausbildung in Australien ging er zunächst für einige Jahre nach Japan und gründete dort mit Otomo Yoshihide und Kato Hideki die Hardcore/Improvisations-Band »Perik«. 1995 folgte ein längerer Aufenthalt in Amsterdam, wo er sich am dortigen STEIM intensiv mit Elektronik beschäftigte. Seither Zusammenarbeit und/oder Aufnahmen u.a. mit Jon Rose, Nicolas Collins, John Zorn, Tom Cora, Phil Minton, Brötzmann, Hans Reichel, Han Bennink, Shelley Hirsch, Wayne Horvitz, Palinckx und »Ground Zero«.

**Emanuele Casale** begann im Alter von dreizehn Jahren zu komponieren, zunächst als Rockmusiker. Elernte dann das Spiel der Bratsche, außerdem, weitgehend autodidaktisch Studium von Gitarre, Kontrabass und Komposition. Zusammenarbeit mit dem Flötisten Antonio Politano und dem Schauspieler Biagio Guerrera, Kompositionskurse bei Aldo Clementi und Salvatore Sciarrino, Beschäftigung mit musikalischer Akustik und elektronischer Musik mit Agostino Di Scipio und Alessandro Cipriani; Studienabschluss 1999. Diverse Auszeichnungen und Kompositionsaufträge, Zusammenarbeit mit zahlreichen namhaften Ensembles und Interpreten.

**Ewa Chamera** geb. 1962 in Polen, studierte an der Musikakademie in Bydgoszcz (Polen) und an der Technischen Universität Berlin (Schwerpunkt elektroakustische Musik und Computermusik). Ist zur Zeit Doktorandin und Lehrbeauftragte an der Universität der Künste Berlin.

**Dimitri Coppe** seit 1993 Studium (Musikwissenschaft und akusmatische Musik) in Brüssel, seit 1995 publizistisch tätig für die mit elektroakustischer Musik befassten *Cahiers de l'A.C.M.E.* Lehrtätigkeit bei verschiedenen Institutionen, u.a. GRM (Paris), akusmatische Kompositionen; momentan Untersuchungen zur Integration eines multiphonischen Systems in den Kompositionsprozess.

**Daniel Augusto D'Adamo** geb. 1966 in Buenos Aires, Ausbildung (Musik und Philosophie) in Argentinien. Ab 1991 Studium (Komposition, elektroakustische und Computermusik) am SONYS (Lyon) bei Philippe Manoury und Denis Lorrain. Komposition von Instrumentalmusik und von gemischten Werken mit Live-Elektronik. 1996/97 Studienaufenthalt am IRCAM (Paris), Zusammenarbeit mit Tristan Murail. Diverse Stipendien und Kompositionsaufträge.

**Lutz Deppe** studierte Agrarwissenschaften, beschäftigte sich aber schon bald intensiv mit Fotografie. 1989-92 war er als Hausfotograf im Haus der Kulturen der Welt tätig, danach als freier Fotograf. Er machte diverse Veröffentlichungen, Ausstellungen und Installationen. 1995 entwickelte er das Lichtkonzept für den Film *Märkische Landschaften* von Susanne Linke. Er assistierte bei Jean Kalman an der *Opéra de Lyon* (Lenz von Wolfgang Rihm). Seitdem arbeitete er mit zahlreichen Choreografen, Regisseuren und zeitgenössischen Komponisten zusammen, u.a. Carola Bauckhold, Helmut Oehring und Aribert Reimann.

**Agostino Di Scipio** geb. 1962 in Neapel, realisiert elektroakustische und instrumentale Musik mit Ensembles und/oder Solisten, oft in Echtzeit-Interaktion mit digitalen Systemen, und situationsbezogene Klanginstallationen. Seine Arbeiten wurden vielfach ausgezeichnet. 1987-92 Zusammenarbeit mit dem »Centro di Sonologia Computazionale« (Padua), seit 1993 Tätigkeit im Laboratorio Musica e Sonologia der Universität L'Aquila, Lehrtätigkeiten in Italien und im Ausland. Zahlreiche Publikationen zur Beziehung von zeitgenössischer Musik und Technologie und ihrer ästhetischen und kognitiven Auswirkungen für italienische und internationale Zeitschriften, außerdem für die Internetpublikation *Switch*.

**Andrew Digby** geboren 1967 in England, studierte am Royal Northern College of Music (RNCM) in Manchester und 1991-95 Komposition bei Mathias Spahlinger an der Musikhochschule Freiburg. Er gewann 1997 den zweiten Preis des »Kompositionspreises der Landeshauptstadt Stuttgart« und erhielt Stipendien der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg 1998 sowie der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR 2001. Er spielt regelmäßig Posaune mit den führenden deutschen Ensembles sowie gelegentlich mit ausländischen Ensembles für zeitgenössische Musik, außerdem als Solist (unter anderen für Radulescu und Stockhausen). Er lebt als freischaffender Posaunist und Komponist in Freiburg.

**Claudia Doderer** geboren 1957 in Wiesbaden, lebt und arbeitet in Berlin. Neben ihren Bühnenbildern für Musiktheaterproduktionen des klassischen und des zeitgenössischen Repertoires, gestaltete sie bildnerische Licht-Raum-Kompositionen u.a. in Zusammenarbeit mit Gérard Grisey, Peter Ablinger und Klaus Lang, welche große Beachtung fanden.

**Josef Doukkali** geb. 1957, arbeitet seit 1979 mit Fotografie, Grafikdesign und Film. Zusammenarbeit mit Komponisten wie William Brunson, Erik Mikael Karlsson und Anders Blomqvist; einige dieser Kollaborationen wurden zu Klassikern der schwedischen Intermedia-Kunst. Lehrt Fotografie und Film.

**Ingrid Drese** geb. 1957 in Amel (Ostbelgien) studierte Klavier an verschiedenen Musikakademien, 1991-94 Studium (Komposition/Elektroakustische Musik) in Brüssel und Mons. Sie ist Mitinitiatorin des Projektes »Elektroakustische Musik« an der Musikakademie Soignies und Mitglied der Belgischen Föderation für Elektroakustische Musik. Ihr kompositorisches Werk besteht bisher ausschließlich aus Elektroakustischer Musik, es wurde bei zahlreichen Veranstaltungen im In- und Ausland aufgeführt. Sie ist Preisträgerin des Kompositionspreises 1996 der »Académie Royale de Belgique«.

**Hugues Dufourt** geb. 1943, studierte Klavier, Komposition und Philosophie in Lyon und Genf (1961-70). Lehr- und Forschungstätigkeit an den Universitäten Lyon II (1968-71) und Lyon III (1971-81). Seit 1982 leitet er das »Informations- und Dokumentationszentrum / Musikalische Forschungen« (CID-RM), seit 1985 ist er Forschungsleiter am »Centre National des Recherches Supérieures« (CNRS). 1975-81 Verbindung mit dem Ensemble »L'Itinéraire« um Grisey, Lévinas und Murail, 1977 Gründung des »Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse sonore« (Cris) zusammen mit Alain Bacquart und Tristan Murail. Dufourts Werke wurden mit bedeutenden Preisen ausgezeichnet, seine wissenschaftliche und publizistische Tätigkeit war und ist von wesentlicher Bedeutung für die Verbreitung der zeitgenössischen französischen Musik.

**Stephan Dunkelmann** geb. 1956 in Brüssel. Studium (akusmatische Musik) in Mons bei Annette Vande Gorne. Akusmatische Kompositionen, nicht nur für das Konzertpodium, sondern auch für Ausstellungen, Tanz oder Modenschauen.

**Gerhard Eckel** hat in Wien Musikwissenschaft an der Universität, Komposition elektronischer Musik bei Dieter Kaufmann und Tontechnik an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst studiert. Sein Interesse gilt künstlerischen und wissenschaftlich/technologischen Fragestellungen im Bereich Musik und Neue Medien. Er ist als Wissenschaftler und Komponist gleichermaßen tätig und war insgesamt 7 Jahre am IRCAM (Paris) beschäftigt. Sein Interesse an immersiven Visualisierungssystemen als Kompositions- und Rezeptionsumgebungen für Musik führte ihn zum Fraunhofer Institut für Medienkommunikation in Sankt Augustin, wo er seit sechs Jahren im Kompetenzzentrum Virtual Environments tätig ist. Sein Arbeitsschwerpunkt liegt derzeit bei der Repräsentation und Synthese auditiver Komponenten im Bereich Augmented Environments, und seine kompositorischen Tätigkeiten konzentrieren sich auf Klang- und Musikinstallationen, sowohl in realen wie in virtuellen Räumen. Seit 2001 leitet er das EU-Projekt LISTEN, das sich mit der auditiven Erweiterung von Alltagssituationen beschäftigt. Eckel war als Komponist Gast am Institut voor Sonologie der Uni-

versität Utrecht, am Banff Centre for the Arts in Canada und am ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe) tätig. Im Wintersemester 2001/2 hatte er die Edgard-Varèse-Gastprofessur am Studio für Elektronische Musik der Technischen Universität Berlin inne.

**ensemble mosaik** Das ensemble mosaik entstand 1997 aus einer Initiative junger Instrumentalisten und Komponisten der Hochschule der Künste Berlin. Sein Interesse gilt der Vielfalt ästhetischer Konzepte und Erscheinungsformen in der zeitgenössischen Musik. Um dabei den einzelnen Werken im Sinn einer zeitgenössischen »Aufführungspraxis« gerecht zu werden, arbeitet das Ensemble in engem Austausch mit den Komponistinnen und Komponisten. Dabei bildet die Zusammenarbeit mit jüngeren, noch unbekannteren Künstlern einen deutlichen Schwerpunkt. Das Ensemble spielte zahlreiche Uraufführungen, darunter viele Kompositionen, die für das Ensemble geschrieben wurden. 2001 erhielt das »ensemble mosaik« den Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung.

**Rolf Enström** geb. 1951, Studium (Musik und Philosophie) in Göteborg und Stockholm, elektroakustische Musik am EMS; unterrichtete Komposition, u.a. am EMS. Kompositionen für Tonband, Instrumente mit Tonband und Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern (besonders mit dem Fotografen Thomas Hellsing). Rolf Enström war 1991 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

**Jean François Estager** 1976-83 Zusammenarbeit mit dem Choreographen Michel Hallet Eghayan; seit 1983 als Komponist am »Gramec« (Lyon), dort Entwicklung von didaktisch/pädagogischen Programmen. Komponiert instrumentale und elektroakustische Musik, Zusammenarbeit mit Solisten wie Barre Phillips, Alain Joule, Daunik Lazro, Michel Doneda, Jean Pierre Robert, Daniel Kientzy und mit zahlreichen Ensembles. Gemeinsame Kompositionsarbeit mit James Giroudon.

**Fast Forward** geb. 1955 in England, seit 1976 in den USA, lebt in New York; beschäftigt sich seit 1975 mit dem Komponieren, Arrangieren, Kreieren, Konstruieren und Demolieren von Musik. Bekannt wurde er durch seine vielfältig instrumentierten

Musiktheaterarbeiten und seine Pionierarbeit als Steel-Drum-Spieler. In den 1970er Jahren studierte er elektronische Musik bei Robert Ashley und David Behrman am Center for Contemporary Music des Mills College (Oakland, Kalifornien). Seine Solo- und Ensemblekompositionen wurden weltweit aufgeführt, er arbeitete mit diversen Ensembles und Choreographen, u.a. als Gastkomponist und Musiker bei der »Merce Cunningham Dance Company«. 1988/89 war Fast Forward Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

**Terry Fox** geboren 1943 in Seattle, USA. 1962 Rom, San Francisco. Amsterdam, Freie Malerei. 1968 Paris, Wechsel von Freier Malerei zu Straßenaktionen. 1969 erste Arbeiten im Bereich Konzeptkunst. 1970 erste Einzelausstellung und Performance in San Francisco, erste Arbeiten mit Klang als skulpturalem Medium. 1971 erste Arbeiten mit Video. Seit 1976 zahlreiche Performances mit Pianosaiten. 1982/83 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. Seit 1984 kontinuierliche Arbeit im Bereich Zeichnung, Skulptur, Klanginstallation, häufig unter Einbeziehung von Sprache und Text. 1995 Jackson Pollock-Stipendium, New York. Lebt und arbeitet seit 1996 in Köln.

**Nico Franzke** geb. 1966 in Essen; 1986-87 Praktikum CAD Design in den USA; 1988 - 2002 Studium (Kommunikationswissenschaften/Akustik/Psychologie) in Berlin. Zusammen mit Robert Kzerminski Klang / Videoinstallationen unter dem Namen »miroon«.

**Benoit Gaudelette** war 1991-96 erster Schlagzeuger im Orchestre de la Suisse Romande, danach Engagements mit vielen bedeutenden Ensembles für zeitgenössische Musik. Seit 1993 als Improvisator und Komponist Zusammenarbeit mit zahlreichen Regisseuren und Choreografen, seit 1997 Zusammenarbeit mit den »Percussions de Strasbourg«.

**Allain Gaussin** geb. 1943 in Sever (Frankreich), musikalische Ausbildung in Paris: Komposition, u.a. bei Olivier Messiaen, Klavier, Chorleitung, Dirigieren, elektroakustische Musik bei der »Groupe de Recherches Musicales«. Lehrte 1981-92 an der Pariser Schola Cantorum, seit 1991 als Professor am Städtischen Konservatorium

Paris. Allain Gaussin war 1984 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

**James Giroudon** geb. in La Tour du Pin (Frankreich). Ausbildung zum Wissenschaftler (Kunstgeschichte, Soziologie, Erziehungswissenschaften) in Lyon und musikalische Ausbildung bei Pierre Schaeffer und Guy Reibel in Paris. 1982-90 Lehrtätigkeit an der Musikhochschule Saint Etienne, Einrichtung einer Klasse für elektroakustische Musik. 1981 Gründung des »Grame« (Lyon) zusammen mit Pierre Alain Jaffrennou, 1992 Gründung des Festivals »Musiques en Scène«. Komponiert elektroakustische Musik mit oder ohne Instrumente, oft für die Bühne. Zusammenarbeit mit bedeutenden Solisten und Ensembles. Gemeinsame Kompositionsarbeit mit zahlreichen Musikern und Komponisten, insbesondere mit Jean François Estager (Stücke für gemischte Besetzungen mit Stimme, Instrumenten und Elektronik).

**Lutz Glandien** geb. 1954 in Oebisfelde. Bis 1983 Studium zeitgenössischer Komposition an der Hochschule für Musik Berlin »Hanns Eisler«, später in der Meisterklasse für Komposition an der Akademie der Künste Berlin bei Georg Katzer; nach 1983 überwiegend Werke für Soloinstrumente und Ensembles und nach 1989 verstärkt Elektroakustische Musik, Werke für Solisten und Elektronik. Seit 1990 Zusammenarbeit mit Chris Cutler. Seit den 90er Jahren Verflechtung der Mittel und Gestein verschiedener Musikgenres; nach 1995 Musik zu Videoprojekten (mit Veit-Lup, Hartmut Jahn, Antal Lux) und Klanginstallationen mit Malte Lüders; Kompositionen für die Bereiche Radiokunst, Film, Theater und Tanztheater, Studiokompositionen.

**Elizabeth Grard** Sopran. Klassische Ausbildung und Studium des zeitgenössischen Repertoires bei Cathy Berberian. Seit 1990 als Solistin Zusammenarbeit mit zahlreichen Ensembles für zeitgenössische Musik, besonders auch im kammermusikalischen Bereich.

**Michael Griener** geb. 1968 in Nürnberg, lebt seit 1994 in Berlin. Autodidakt, begann 1982 Schlagzeug zu spielen. Unter dem Eindruck der von Günter Christmann initiierten HOHE-UFER-Konzerte schon früh intensive Beschäftigung mit den vielfältigen Formen der Jazztradition, der Freien Im-

provisation und Neuer Musik; darauffolgend längere Zusammenarbeit mit Günter Christmann in verschiedenen Vario-Projekten. Sein Duo KIMMO ELOMAA mit dem Live-Elektroniker Jayrope wurde 2001 mit einem Förderpreis des Berliner Senats ausgezeichnet. Zur Zeit spielt er u.a. mit den Formationen: »Uli Gumpert Quartett« mit E.-L. Petrowsky, »Andreas Willers Trio« und im Trio mit Joëlle Léandre und Johannes Bauer.

**Gérard Grisey** geb. 1946 in Belfort. 1963-65 studierte er an der Staatlichen Musikhochschule Trossingen und trat dann ins Pariser »Conservatoire National Supérieur de Musique« ein (1968-72 als Schüler von Olivier Messiaen). Im gleichen Zeitraum besuchte er den Unterricht von Henri Dutilleux in der »Ecole Normale de Musique« (1968) und nahm an den Sommerkursen der »Accademia Chigiana« in Siena (1969) sowie 1972 an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt mit Ligeti, Stockhausen und Xenakis teil. Als Stipendiat der Villa Medici in Rom (1972-74) rief Grisey 1973 zusammen mit Tristan Murail, Roger Tessier und Michaël Levinas die Gruppe »L'itinéraire« ins Leben, zu der später noch Hugues Dufourt stieß. Aus dieser Zeit stammen die Stücke *Dérives*, *Périodes* und *Partiels*, die die Spektralmusik mitbegründeten. 1974-75 studierte er bei Emile Lepp an der Universität Paris VI Akustik, 1980 absolvierte er ein Praktikum am IRCAM. Im gleichen Jahr war er Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD, ehe er in Berkeley einen Lehrstuhl für Musiktheorie und Komposition erhielt (1982-86). Zurück in Europa, unterrichtete Gérard Grisey ab 1987 am Pariser Conservatoire Komposition und leitete zahlreiche andere Kompositionsseminare in Deutschland (Darmstadt, Freiburg) und vielen anderen Ländern. Gérard Grisey verstarb am 11. November 1998 in Paris.

**Guds Söner / Die Söhne Gottes** (Leif Elggren und Kent Tankred), gegründet 1988, nach vielen Jahren der Zusammenarbeit an verschiedenen Projekten. Ihr Tätigkeitsbereich kann beschrieben werden als Untersuchung des mentalen Luftraumes, durchgeführt mit einer Reihe von unkonventionellen Werkzeugen. Der Klangaspekt ist wichtig, aber die gleiche Aufmerksamkeit gilt dem Visuellen. »Guds Söner« treten zuweilen mit weiteren Performern auf. Sie sehen sich im Dienst des zivilen Ungehorsams und

wollen ihr Publikum zu mehr Mut und Zivilcourage anregen.

**Eckehard Güther** geb. 1978. Momentan Studium der Musikwissenschaft, Kommunikationswissenschaft und technischen Akustik an der TU Berlin. Seit langer Zeit Interesse am Innenleben von technischen Geräten und Ideen, geprägt durch Instrumental- und Technikspiel. Faszination an der Schnittmenge von Kunst und Technik, besonders im musikalischen Kontext.

**Georg Friedrich Haas** geb. 1953 in Graz, studierte an der Musikhochschule in Graz u.a. bei Gösta Neuwirth und – postgraduell – in Wien bei Friedrich Cerha. Als wichtige Stationen seiner weiteren Fortbildung betrachtet er Kurse beim IRCAM in Paris sowie mehrmalige Besuche der Ferienkurse in Darmstadt. An der Grazer Musikhochschule unterrichtete er Kontrapunkt, zeitgenössische Kompositionstechniken und Einführung in die mikrotonale Musik; 1997 ließ sich Haas beurlauben und lebt seitdem als freischaffender Komponist. Das Œuvre von Haas umfasst Werke für Soloinstrumente, Ensembles, Stimmen und Orchester sowie Musiktheater und Opern. Sie wurden auf zahlreichen bedeutenden Festivals aufgeführt. 1999 war Georg Friedrich Haas Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

**Sten Hanson** geb. 1936 in Klövsjö. Leitete ab 1968 die »Fylkingen Language Group« und deren »Text-Sound Festivals«, war 1982-84 Vorsitzender der Gesellschaft für zeitgenössische Musik »Fylkingen«, zahlreiche weitere organisatorische Tätigkeiten. Seit Anfang der 1960er Jahre als experimenteller Musiker, Dichter und Künstler profiliert, komponierte er instrumentale, vokale und elektroakustische Musik zur Aufführung in Funk und Fernsehen, im Freien oder auf dem Konzertpodium. Als einer der ersten griff er die Verwendung des Tonbands als Mittel zur Erneuerung der Dichtung auf.

**Jonty Harrison** ist Komponist und unterrichtet seit 1980 an der University of Birmingham und ist dort Leiter des BEAST (»Birmingham ElectroAcoustic Sound Theatre«) sowie der elektroakustischen Musikstudios. Im britischen Musikleben nimmt er durch seine Mitarbeit in verschiedenen Komitees und seine Tätigkeit als Leiter der

»Birmingham Contemporary Music Group« und des »University New Music Ensemble« eine wichtige Position ein.

**Hanna Hartmann** geb. 1961 in Schweden, lebt in Deutschland. Ausbildung: Rundfunkproduktion am Dramatic Institute Stockholm 1989-91, Komposition am EMS (Stockholm) 1992 und 1998.

**Robin Hayward** geb. 1969 in Brighton (England), Tubist und Komponist. In seinem Tubaspiel hat er einen eigenständigen Ansatz entwickelt, der oft der Klangwelt elektronischer Musik ähnelt. Seine Kompositionen zeigen ein Interesse für subtile Geräusche, eine Sensibilität für die musikalische Qualität der Sprache, und in der letzten Zeit eine Erforschung der Reinen Stimmung. Robin Hayward ist sowohl als Solist als auch in zahlreichen Ensembles der zeitgenössischen und experimentellen Musik aktiv, u.a. »Kammerensemble Neue Musik Berlin«, »Plainsound Orchestra«, im Duo »Wireless« und im Oktett »Phosphor«.

**Andreas Hedman** geb. 1970 in Norrköping (Schweden). Kompositionsstudium am EMS bei Rolf Enström, Lars-Gunnar Bodin und Jan W. Morthenson, außerdem 1999 bei Karlheinz Stockhausen. Gegenwärtig arbeitet er mit Lasse Thoressen an dem Sonologie-Projekt zur Entwicklung einer allgemeingültigen deskriptiven Klangnotation.

**Iudger Hennig** geb. 1969. 1992 fotografielehre, 1993-97 verschiedene Tätigkeiten im Bereich film/fernsehen, klangexperimente mit unterschiedlichen Materialien. Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Hespos / ensemble13. 1997/98/99 studium (kamera) an der fh dortmund, kameraarbeit für dagmar gellert, Jill Scott. 2000/01 studium (mediengestaltung) an der Bauhaus-Universität Weimar.

**Catherine Herissé** geb. 1975 in Casablanca (Marokko), musikalische Ausbildung (Schlagzeug) 1981-95 in Mühlhausen/Elsass und Strasbourg, 1995-99 in Lyon, Abschluss 2001; seit 2000 Professorin für Schlagzeug in Mühlhausen. Mitbegründerin des Schlagwerkensembles »Anacrouse«, Tätigkeit in diversen Orchestern und Ensembles.

**Sebastian Hilken** geb. 1963 in Bremen, klassische Ausbildung als Cellist, außerdem

Beschäftigung mit nordindischer Musik, musikethnologische Studien und autodiaktische Schlagzeug- und Kompositionsstudien. Entwicklung von speziellen Klang- und Spieltechniken unter Einbezug von Präparationen und Elektronik, Entwurf eines elektrischen Kupferrohr-Cellos. Hilken lebt als freier Musiker im Bereich New Jazz, Neue Musik, Freie Improvisation und Weltmusik in Berlin.

**Peter Hirsch** geb. 1956 in Köln, studierte an der Musikhochschule seiner Heimatstadt und ging 1984 nach Frankfurt am Main als Assistent von Michael Gielen. 1985 debütierte er an der Mailänder Scala mit Luigi Nonos *Prometeo*. Zahlreiche Opernproduktionen u.a. in Frankfurt, Köln, Vancouver, London, Glasgow, Amsterdam, München und Berlin ergänzen das Bild. Die Leitung zahlreicher Uraufführungen von Nono, Lachenmann, Zender, Knäifel, Delz, Ospald unterstreichen Peter Hirschs Engagement für die gegenwärtige Musik.

**Pär Johansson** geb. 1972 in Södertälje, studierte 1995-97 Komposition am EMS, 1991-2002 Informatik und Akustik an der KTH und 1999-2000 Sonologie an der Universität Stockholm.

**Rolf Julius** geb. 1939 in Wilhelmshaven, lebt in Berlin. 1961-69 Kunststudium in Bremen und Meisterschüler an der HdK Berlin. 1974-79 Arbeiten mit Fotografie, seit 1980 musikalische Aktionen, hauptsächlich Freiluft, Klangobjekte, Arbeiten mit Räumen, Zeichnungen, Tonbandkompositionen unter Verwendung von Intervall-Summern (Buzzers) und anderen elektroakustischen Elementen, Performances. Diverse Stipendien (u.a. P.S.I., New York, Kunstfonds Bonn, Künstlerhaus Bethanien, Senat von Berlin, Japan-Foundation Fellowship in Kyoto).

**Fabrice Philippe Jünger** Flötist, musikalische Ausbildung in Lyon und Genf. Seit 1992 Mitglied des »Ensemble Orchestral Contemporain« (Leitung: D. Kawka) und des Flötenensembles »Ewawek«.

**Elsa Justel** geb. 1944 in Mar del Plata (Argentinien), dort Ausbildung zur Musiklehrerin und Chorleiterin, in Buenos Aires Studium der Komposition und der elektroakustischen Musik. Seit 1980 Lehrtätigkeit (neue Kompositionstechnik) in Mar del

Plata. 1988 Übersiedlung nach Frankreich. Komponiert Tonband- und Computermusik, auch für Multimedia-Projekte, Film und Fernsehen. Gegenwärtig stellt sie, betreut von Horacio Vaggione, ihre Dissertation über »Formstrukturen in der elektroakustischen Musik« fertig.

**Martin Kaltenecker** Musikwissenschaftler. Veröffentlichungen zur Ästhetik des 19. Jahrhunderts und zu Helmut Lachenmann.

**Georg Katzer** geb. 1935 in Habelschwerdt, Schlesien, studierte Komposition bei Rudolf Wagner-Regeny und Ruth Zechlin in Berlin und an der Akademie der Musischen Künste in Prag. Danach war er Meisterschüler von Hanns Eisler an der Akademie der Künste Berlin (Ost), zu deren Mitglied er im Jahre 1978 gewählt wurde. Hier gründete er 1986 das Studio für Experimentelle Musik. Im Jahre 1980 Ernennung zum Professor mit einer Meisterklasse für Komposition an der Akademie der Künste. Seit 1963 lebt Katzer als freischaffender Komponist in und bei Berlin. Kompositionspreise und Auszeichnungen erhielt er in der DDR, in Frankreich, in der Schweiz, in den USA und mehrfach in der Bundesrepublik Deutschland. Er ist Mitglied der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg, der Freien Akademie Leipzig und der Akademie für Elektroakustische Musik in Bourges/Frankreich. Neben seiner kompositorischen Arbeit (Orchesterwerke, Kammermusik, drei Opern, zwei Ballette) beschäftigt sich Katzer mit Multimedia-Projekten und Improvisation.

**Dieter Kemter** lehrt an der Bauhaus-Universität Weimar.

**Alexander König** studiert Mediengestaltung an der Bauhaus-Universität Weimar.

**Aleksander Kolkowski** geb. 1959 in London. Nach dem Studium an der London University und der Royal Academy of Music arbeitete er als Studiomusiker für Rock- und Punkbands, in Neue-Musik-Ensembles, als Komponist, Schauspieler und Bühnenautor. Er gründete das »Ubiquity Orchestra« (1983-89), »The Scoop Music Theatre Co.« (1986-89) und »Harbin's Bed« (1987-91), das in einer Synthese von Komposition und Improvisation arbeitete. Internationale Auftritte und Veröffentlichungen führten ihn mit zahlreichen improvisierenden

Musikern zusammen. Er komponiert für Film, Tanz und Theater und arbeitete als Interpret mit den Komponisten John Cage, Christian Wolff, Hermann Keller, Klaus Lang, Peter Ablinger u.a. Seit 1996 lebt er in Berlin und spielt mit diversen Gruppen einschließlich seines eigenen Ensembles »Media Luz«. Seine Solo Performances sind eine Verbindung von Film, Live-Musik, Text und Bewegung.

**Joachim Krebs** geb. 1952 in Karlsruhe, 1968-78 Mitglied (Keyboards, Komposition) der Rockmusiktheatergruppe »Checkpoint Charlie«, 1972-83 Klavier- und Kompositionsstudium, 1972-95 Einsatz des Synthesizers in Konzert und Produktion, seit 1978 intensive Beschäftigung mit außereuropäischen Musiktraditionen, seit 1980 Aufführungen von Instrumentalmusik unterschiedlichster Besetzungen bei internationalen Festivals für zeitgenössische Musik, seit 1985 Einsatz des Samplers in Konzert und Produktion, seit 1986 Lehrauftrag für Freie Improvisation an der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe, seit 1995 Produktion elektroakustischer Klangkunst. Entwicklung des Projekts »Artificial Soundscapes« und seit 1998 Produktionen des Künstlerpaars <Sabine Schäfer // Joachim Krebs> auf dem Gebiet der Raumklangkunst und der radio-phonen Klangkunst; Raumklangkompositionen für begehbare Raumklangkörper, umgebare Raumklangobjekte und konzertante Raumklanginstallationen.

**Ron Kuivila** geb. 1955 in Boston, lebt in New York. Er studierte Komposition bei Alvin Lucier und Mathematik an der Wesleyan University und am Mills College. Desweiteren besuchte er Meisterklassen u.a. von John Cage, Christian Wolff, Morton Feldman, Earle Brown. Kuivila erhielt Stipendien und Kompositionsaufträge u.a. von Ars Electronica Linz 1988, New York State Council on the Arts (1989), Steirischer Herbst (1993), Arizona State University (1999) und ZKM Karlsruhe 2000. Eine ständige Klanginstallation befindet sich seit 1994 in der New York Hall of Science. Er gehörte zu den ersten, die in Live-Performances mit Ultraschall und Sampling arbeiteten. Eigene Entwicklung oder Modifikation elektronischer Geräte, die er in seinen Klanginstallationen verwendet, und die Anwendung von Kompositionsalgorithmen und Sprachsynthese-Software kennzeichnen

seine kompositorische Arbeit. Ron Kuivila war 1999/2000 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

**Thomas Kusitzky** geb. 1975, lebt seit fünf Jahren in Berlin. Seit 1998 Studium an der Hochschule für Musik Hanns Eisler (Jazz-Bass). In den letzten zwei Jahren Hinwendung zu den Themen Elektroakustische Musik und Computermusik.

**Klaus Lang** geb. 1971 in Graz, Komponist und Organist, lebt in Berlin.

**Bernhard Leitner** geb. 1938 in Österreich, 1956-63 Architekturstudium in Wien. 1968 Übersiedlung nach New York, Beginn der Arbeit mit dem Konzept *Ton-Raum*. Lehrte 1972-81 an der New York University als Leiter des Programms »Urban Design Studies: Humanistic Perspectives«, seit 1987 Professor an der Hochschule für angewandte Kunst Wien. Seit 1978 zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen, 1982 Teilnahme an der »documenta 7«. Bernhard Leitner war 1982/83 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

**Antoine Léchevin** studiert Mediengestaltung an der Bauhaus-Universität Weimar.

**Fabien Lévy** geb. 1968 in Paris. Seiner Instrumentalausbildung (klassisches und Jazzpiano sowie Orgel) und seinem wissenschaftlichen Studium folgte ein Studium der Analyse, Instrumentation, Musikgeschichte, Musikethnologie, Harmonielehre und der elektroakustischen und instrumentalen Komposition bei Duha, Gaussin und Louvier, anschließend, am Pariser Conservatoire, bei Grisey, Stroppa, Leothaud, Levinas und Dalbavie. Am IRCAM war Fabien Lévy als künstlerischer Leiter des Projektes *Studio OnLine* und als pädagogischer Berater tätig; er lehrte an der Universität Paris IV. Gegenwärtig vollendet er seine Doktorarbeit, deren Gegenstand die Diskrepanz zwischen analytischer und perzeptiver musikalischer Komplexität ist. Er ist Autor zahlreicher Publikationen, Preisträger der Fondation Singer-Polignac. Fabien Lévy war 2001 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

**Jan Liljekvist** geb. 1962 in Stockholm. Begann schon in jungen Jahren mit dem Spiel von Flöte, Klarinette und Saxophon,

später auch Schlagzeug, Gitarre, Geige und Bratsche. Spielte in Bigbands, Kammer- und Sinfonieorchestern, komponierte Film- und Bühnenmusik; Europatourneen als Rocksänger und -gitarrist. Zusammenarbeit mit dem Künstler Sten Backman in den Gruppen »Planlos Irr« und »Bugman«, Studiomusiker (Geige) für Deathmetal-Produktionen (»Månegarm«, »Mortifer«). Gegenwärtig musikalischer Leiter der Theatergruppe »TVÅ FISK OCH EN FLÅSK« (mit mittelalterlicher schwedischer Volksmusik). Studium der elektroakustischen Musik bei Lars-Gunnar Bodin, Rolf Enström, Anders Blomqvist und Erik-Mikael Karlsson am EMS (Stockholm).

**Matilda Lindström** geb. 1992, ist ein recht normales Kind. Im Rahmen ihrer Schulbildung wurde ihr beigebracht, eine Geige zu bedienen. Mit einem chinesischen Wunderkind ist sie nicht zu vergleichen, sie hat eine ziemlich entspannte Haltung zum Gebrauch der Geige als Klangerzeuger. Mit der elektronischen Noise-Gruppe »Girl Power« trat sie in mehreren Stücken von Mats Lindström auf, sie spielt in Schwedens erstem Avantgarde-Jugendorchester »The Children of Paradise«.

**Mats Lindström** geb. 1960, arbeitet als Komponist und Musiker, häufig mit Live-Elektronik. Als gelernter Elektrotechniker entwarf er zahlreiche einzigartige elektronische Musikinstrumente. Häufig arbeitet er mit intermedialen und szenischen Elementen und Bildender Kunst als Ergänzung zur Musik. Er komponierte Musik für Tanz und Theater und ist am EMS Stockholm aktiv. In den 1990er Jahren war er für »Fylkingen« als Produzent und später als Vorsitzender tätig.

**Martin Losert** geb. 1971 in Berlin. Saxophonist. 1991-98 Studium bei Johannes Ernst in Berlin, 1994/95 Studium am Conservatoire de Bordeaux bei Jean-Marie Londeix und Marie-Bernadette Charrier, Gründungsmitglied des »ensemble mosaik«. Orchestertätigkeit u.a. bei den Berliner Philharmonikern, dem Deutschen Symphonie Orchester Berlin und den Berliner Symphonikern.

**Theodore Lotis** studierte Querflöte, musikalische Analyse und Komposition in Griechenland, Belgien und England. Seine Kompositionen wurden auf verschiedenen

Festivals in Europa, Australien und Amerika aufgeführt. Er erhielt zahlreiche internationale Preise und Auszeichnungen, Kompositionsaufträge von »Musiques et Recherches« in Belgien (1997, 2000) und der »Sculpted Sound Composers Competition« in England. Momentan stellt er an der City University of London seine Doktorarbeit fertig und unterrichtet am Goldsmiths College, London.

**Anton Lukoszevize** Der Cellist Anton Lukoszevize erfährt für seine Aufführungen von avantgardistischer, experimenteller und improvisierter Musik weltweit Anerkennung. Zusammenarbeit mit Komponisten wie Gerhard Stäbler, David Behrman, Michael Parsons, Amnon Wolman, Helmut Oehring, Kunsu Shim, Christopher Fox, Richard Ayres, Philip Corner, Phill Niblock, Malcolm Goldstein und Laurence Crane und Musikern wie Linda Hirst, John Tilbury, Karlheinz Essl, John Lely and Eddie Prévost. Als einziger britischer Cellist setzt er den Bach-Bogen ein. Er ist der Gründer und Leiter des Ensembles »Apartment House«.

**Lars Mai** studiert Mediengestaltung an der Bauhaus-Universität Weimar.

**Holger Mayer** geb. 1971 in Berlin. 1997/98 Kommunikationsdesign-Studium an der FHTW Berlin, Ausbildung in CAD, Drucktechnik und Grafikdesign. 1999 Gründung des »filesharing media\_lab«, seit 2000 diverse Ausstellungen, Konferenzen und Workshops, seit März 2000 monatlich stattfindende Diskussionsreihen zum Thema Breitbandtechnologie, seit September 2000 »bubble.beat.sunday«, monatliche Konzerte mit motion graphics.

**Robin Minard** geb. 1953 in Montréal, studierte Komposition und elektroakustische Musik in Kanada und Paris. Seit den frühen 1980er Jahren bilden Klanginstallationen im öffentlichen Raum den Schwerpunkt seiner Arbeit. 1990 war Minard Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD und lebt seitdem in Berlin. Von 1992-96 war er Lehrbeauftragter für Klanginstallationen im Elektronischen Studio der TU Berlin, 1995 Gastkomponist und Lehrbeauftragter in Graz. Seit 1997 ist Robin Minard Professor für elektroakustische Komposition und Klanggestaltung an der Bauhausuniversität und der Hochschule

für Musik in Weimar, wo er auch das Studio für elektroakustische Musik – SeaM– leitet. Zahlreiche Veröffentlichungen zum Themenkreis Klanginstallation.

**Gordon Monahan** geb. 1956, kanadischer Musiker und Klangkünstler. 1974-76 Studium an der University of Ottawa, 1976-80 an der Mount Allison University. Begann seine musikalische Karriere (seit 1978) als Rockmusiker und verlegte sich dann auf das Klavierspiel, komponierte für akustisches und für verstärktes präpariertes Klavier. Seit Ende der 1970er Jahre Klangkunstarbeiten unter Einbezug von Naturkräften und Umwelteinflüssen wie Wind oder Wasserströmung, Lautsprecher-Performances und -Installationen, Konstruktion von MIDI-gesteuerten Musikmaschinen-Environments. Gordon Monahan war 1991 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD, gegenwärtig arbeitet er als artist in residence im Podewil.

**Inge Morgenroth** Komponistin, lebt in Berlin. Studium der Literaturwissenschaft, Saxophonistin im Ensemble für Neue Musik »Zwischentöne« (von 1994-2000), seit 1994 Komposition elektroakustischer Musik. Produktionen für WDR, DeutschlandRadio, SFB, Musik für Performance und Film.

**Matthias Neumann** studiert Freie Kunst an der Bauhaus-Universität Weimar.

**Ivo Nilsson** geb. 1966 in Schweden. Musikalische Ausbildung an der Musikhochschule Stockholm und am IRCAM (Paris). Seit 1989 als Komponist und Posaunist tätig, spielt in den Ensembles »KammarensembleN«, »ensemble Son« und im Duo mit dem Schlagzeuger Jonny Axelsson.

**Luigi Nono** geb 1924, gest. 1990 in Venedig. Ab 1941 Kompositionsunterricht bei Gian Francesco Malipiero. 1946 Abschluss eines Jurastudiums an der Universität Padua; gemeinsame Musikstudien mit Bruno Maderna. 1948 Bekanntschaft mit Hermann Scherchen, der Nonos Werk als erster 1950 in Darmstadt vorstellte. Zusammenarbeit mit Maurizio Pollini und Claudio Abbado. Seit 1960 intensive Beschäftigung mit elektroakustischer Klangumwandlung im Mailänder »Studio di Fonologia« des italienischen Rundfunks, von 1983 bis 1986 künstlerischer Leiter des Experimentalstudios

der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF. 1986 war Nono Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD, 1987 Fellow am Wissenschaftskolleg Berlin.

**Felix Obée** studiert Mediengestaltung an der Bauhaus-Universität Weimar.

**Franz Martin Olbrisch** geb. 1952 in Mülheim/Ruhr. 1979-85 Kompositionsstudium an der HdK Berlin. Seit 1988 Lehrauftrag für Komposition und Studiotechnik an der UdK Berlin, 1994 Leiter des Studios für »Musik und Raum« bei den Internationalen Darmstädter Ferienkursen, seit 1999 Lehrauftrag für Komposition im Elektronischen Studio der TU-Berlin. Aufführungen u.a. bei den »Donauesschinger Musiktagen«, den »Wittener Tagen für neue Kammermusik«, dem »Festival international des musiques experimentales« in Bourges, bei der Expo 2000, der ICMC, den Weltmusiktagen usw.

**José Antonio Orts** geb. 1955 in Meliana (Spanien), studierte Komposition am Valencia Conservatorio bei Amando Blanquer (1974-85) und an der L'École Normale de Musique in Paris bei Yoshihisa Taira (1986-88). Orts nahm an Kompositionskursen bei Luciano Berio und Iannis Xenakis teil und studierte elektroakustische Musik. Desweiteren arbeitete er an der Phonos School in Barcelona (1984), am CeMAMu (»Centre des Mathématiques et Automatiques Musicales«) in Paris (1987) sowie 1988 und 1992 im Studio der »Groupe de Recherches Musicales«. 1986-88 weiteres Studium an der L'École Normale de Musique in Paris; 1988-90 wohnhaft in Rom. 1985-86 unterrichtete Orts Komposition am Konservatorium von Zaragoza und war Leiter des Seminars für Harmonie-/ Formenlehre und Komposition. Seine Klanginstallationen und Klangskulpturen wurden u.a. im Centre National des Arts Plastiques Villa Arson (Nizza), in der Fondation Maeght (Saint Paul de Vence), im IVAM-Centre del Carme (Valencia), in der Yokohama Partside Gallery (Yokohama) und im Marugame Hirai Museum (Kagawa) ausgestellt. José Antonio Orts ist 2001 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

**Yaeko Osono** aufgewachsen in Tokyo, lebt und arbeitet seit 1993 in Berlin. Seit 1984 frei schaffende Künstlerin.

**Hilda Paredes** geb. in Mexico, dort Beginn ihrer Ausbildung als Pianistin und Flötistin. 1979 Übersiedlung nach London, Kompositionsausbildung u.a. bei Peter Maxwell Davies und Richard Rodney Bennett. Lebt als freie Komponistin (Instrumentalmusik und Musiktheater) in London.

**Evan Parker** Der Saxophonist Evan Parker ist mit der improvisierten Musik seit ihrem Aufkommen Mitte der 1960er Jahre verbunden. Sein Einfluss auf diese Musikrichtung insgesamt und auf das Saxophonspiel im besonderen kann schwerlich überschätzt werden. Spielte u.a. in Derek Baileys »Music Improvisation Co« und John Stevens »Spontaneous Music Ensemble« und im Trio mit Barry Guy und Paul Lytton, außerdem Auftritte als Solist.

**Åke Parmerud** geb. 1953 in Lidköping (Schweden). 1970-72 Ausbildung als Fotograf, 1972-75 Musikstudium in Göteborg und am EMS Stockholm. Initiierte Forschungsprojekte zur Entwicklung von Computermusik-Software, lehrte Musiktheorie, Gehörbildung und Musikgeschichte an der Universität Göteborg. Erste Kompositionen als Rockmusiker, später elektroakustische Musik und Bildspiel-Produktionen, die weltweit starke Beachtung fanden.

**Ensemble Les Percussions de Strasbourg**  
Das Ensemble Les Percussions de Strasbourg wurde 1962 in Straßburg unter der Schirmherrschaft von Pierre Boulez von sechs Schlagzeugern gegründet, die zum ersten Mal weltweit ein Konzert ausschließlich mit Musik für Schlagzeug durchführen wollten. Anfangs verfügte es über kein nennenswertes Repertoire, doch nach und nach begannen Komponisten wie u.a. Aperghis, Cage, Dufourt, Grisey, Xenakis, Stockhausen, Messiaen und Serocki, neue Werke für diese einzigartige Gruppe zu schreiben. Seit ihrem aufsehenerregenden Konzert im Jahre 1965 erhält die Gruppe Einladungen und Auftritte bei internationalen Festivals. 1967 wurden »Les Percussions de Strasbourg« offiziell vom französischen Kultusministerium akkreditiert, das ihre musikalischen Aktivitäten fördert.

**Hannah Leonie Prinzler** geb. 1980 in Berlin, seit 2000 Studium der Mediengestaltung an der Bauhaus-Universität Weimar bei Jill Scott und Robin Minard.

**Anton Rabe** geb. 1967 in Rütikon (Schweiz). 1985 Lehre (Bankkaufmann) in Zürich und Genf. Seit 1993 diverse Einzel- und Gruppenausstellungen, Aktionen, Performances, Installationen.

**Claudia Rohrmoser** geb. 1977 in Salzburg, lebt in Berlin. 1996–2000 MultimediaArt Studium in Salzburg, anschließend in Potsdam/Babelsberg. Sie ist als Bewegtbildgrafikerin und Compositing Operator selbstständig tätig, u.a. für diverse Fernsehsender (ZDF, Pro 7, ORB) und Festivals.

**Bo Rydberg** geb. 1960 in Göteborg. Anregung zur Komposition durch musikwissenschaftliche Studien in Lund, Stockholm und Uppsala, weitere Musikstudien (Kontrapunkt und elektroakustische Musik) am EMS (Stockholm). Computergestützte Komposition von instrumentalen, elektroakustischen und gemischten Werken.

**Sabine Schäfer** freischaffende Komponistin und Klangkünstlerin, lebt und arbeitet in Karlsruhe. Klavier- und Kompositionsstudium an der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe (Komposition bei Mathias Spahlinger und Wolfgang Rihm); 1982-91 künstlerische Arbeit als Composer-Performer im Bereich der Performance-Kunst; 1990-92 künstlerische Entwicklung des Raumklangkunst-Projekts *TopoPhonien* (ausgezeichnet 1993 mit dem Siemens-Medienkunstpreis) sowie die technische Entwicklung eines eigenen Raumklangsteuerungssystems (Systemdesign: Sukandar Kartadinata); seit 1994 radiophone Klangkunst, seit 1998 Produktionen des Künstlerpaars <sabine schäfer // joachim krebs> auf dem Gebiet der Raumklangkunst und der radiophonen Klangkunst; Raumklangkompositionen für begehbare Raumklangkörper, umgehbare RaumklangObjekte und konzertante RaumklangInstallationen.

**Sten Sandell** lebt als Komponist (auch elektronischer Musik), Pianist und Sänger in Stockholm. Zusammenarbeit mit Musikern wie Sven Åke Johansson, Gush, Michael Zerang und Fred Lonberg Holm. Seit 25 Jahren tätig als improvisierender Musiker und Komponist elektroakustischer Musik, auch im Tanz- und Theater-Bereich, Auftritte bei den bedeutendsten Festivals in Europa und Nordamerika.

**Nicola Sani** geb. 1961 in Ferrara. Er verwirklichte instrumentale und elektroakustische Kompositionen, Musiktheaterwerke, Werke für Tanz und Intermedia-Installationen. Im Bereich der visuellen Kunst, Film und des Schauspiels arbeitete er unter anderem mit Michelangelo Antonioni, Daniele Abbado, Mario Sasso, Roberto Andò und Nam June Paik zusammen. 1990 gewann er den »Prix Ars Electronica«, 1997 den Erato-Preis, mit dem er für sechs Monate in Berlin arbeitete. Er ist künstlerischer Berater der IUC (»Istituzione Universitaria dei Concerti di Roma«), der »Musica-per-Roma«-Gesellschaft und des Projekts »Sonora« zur Verbreitung der Neuen Italienischen Musik im Ausland.

**James Saunders** geb. 1972 in Kingston-upon-Thames. Studium an der University of Huddersfield und bei Anthony Gilbert am Royal Northern College of Music. Seit 1997 Dozent an der University of Huddersfield. Zusammenarbeit mit »Apartment House«, dem »Duo Contour«, »Suono Mobile«, »Sinfonia 21«, dem »Goldberg Ensemble« und den »Cambridge New Music Players«. Arbeitet momentan an dem Kompositionsprojekt #[unassigned], einer Serie kurzer Stücke in wechselnden Besetzungen, die für jede Aufführung individuell auszuarbeiten sind.

**Francesco Scagliola** geb. 1971 in Bari, studierte elektronische Musik bei Agostino Di Scipio, Klavier und Komposition; Computermusik am »Centro Tempo Reale« (Florenz) u.a. bei Arfib, Cospito, Doati, Rocchesso, Sapor, Vidolin. Seit 1999 Kompositionsstudium bei Azio Corgi. Beschäftigung mit algorithmischer Komposition. Lehrte 1999/2000 Sound Design im Rahmen des MAHLER-Projekts der Europäischen Gemeinschaft, unterrichtet elektronische Musik am Konservatorium »Niccolò Piccinini« in Bari.

**Gerhard Scherer** erhielt ersten Akkordeonunterricht ab dem achten Lebensjahr u.a. von Eugen Tschanun. Er studierte Akkordeon bei Prof. Hugo Noth und Kammermusik bei Prof. Wolfgang Wagenhäuser an der Musikhochschule Trossingen. Seit 1987 unterrichtet er an der Musikschule Kreuzberg Akkordeon und ist Fachbereichsleiter für Tasteninstrumente. Seine Arbeit mit Kindern findet internationale Beachtung. Als

Lektor und Herausgeber einer renommierten Akkordeonreihe arbeitet er für den Verlag Neue Musik Berlin. Er ist Mitbegründer und Herausgeber der Fachzeitschrift *forum akkordeon*. Gerhard Scherer konzertiert international als Solist und mit verschiedenen Ensembles (»Kammerensemble Neue Musik Berlin«, »United Berlin«, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Orchester der Komischen Oper, »musica viva« Dresden, »ARTett« u.v.a.). Er arbeitet seit Jahren mit führenden Komponistinnen und Komponisten zusammen und brachte zahlreiche Werke zur Uraufführung.

**Giancarlo Schiaffini** Der Komponist, Posaunist und Tubist Giancarlo Schiaffini gehört zu den europäischen Musikerpersönlichkeiten, die in den letzten 30 Jahren die improvisierte Musik, als Grenzbereich zwischen Jazzavantgarde und Neuer Musik, entwickelt und vorangetrieben haben. Geboren 1942 in Rom, graduierte Schiaffini 1965 in Physik an der Universität Rom. Als Autodidakt trat er als Solist in den ersten Freejazz-Konzerten in Italien auf und präsentierte ab Mitte der 60er Jahre seine eigenen Kompositionen. 1970 studierte er in Darmstadt bei Globokar, Stockhausen und Ligeti und gründete das zeitgenössische Kammerorchester »Nuove Forme Sonore«. 1972 arbeitete er mit Franco Evangelisti und kooperierte bis 1983 mit dem Ensemble »Gruppo di Improvvisazione di Nuova Consonanza«. 1975 gründete Schiaffini die »Gruppo Romano di Ottonix« für zeitgenössische Musik und Musik der Renaissance. Schiaffini arbeitete mit John Cage, Karole Armitage, Luigi Nono und Giacinto Scelsi zusammen. Gegenwärtig unterrichtet er am Alfredo-Casello-Konservatorium in l'Aquila und bei den Sommerkursen in Siena. Er lehrt zeitgenössische Musik, Jazz und Improvisation an unterschiedlichen Institutionen weltweit, so an der New York University, der Monash University Melbourne, der Hochschule Freiburg im Breisgau, Acanthes Villeneuve d'Avignon, UNEAC-Cuba. Schiaffini ist Mitglied des »Italian Instabile Orchestra«, das alle führenden Bandleader Italiens in einem Orchester vereint.

**Marcel Schobel** studierte Architektur an der TU Wien, von 1997-2001 MultimediaArt in Salzburg und an der FHTW in Berlin Kommunikationsdesign. 1998 gründete er das Videokollektiv »renegadez« und 2001 das DJ- und Produzentenkollektiv »minute-men soundssystem«. Marcel Schobel ist als Designer (u.a. auch für Kruder und Dorfmeister), Videokünstler und Bildender Künstler tätig. Er erhielt verschiedene Designerpreise und nahm an Festivals, wie 1999 bei der »Ars Electronica« in Linz und 2000 beim Steirischen Herbst in Graz teil.

**Robyn Schulkowsky** geb. in South Dakota (USA), Solo-Schlagzeugin, begann mit 5 Jahren, Snare Drum zu spielen. Sie studierte zunächst Schlagzeug an der University of Iowa (BM Degree) und anschließend bis 1977 Schlagzeug und Jazz in New York City. Im gleichen Jahr wurde Robyn Schulkowsky Director of Percussion Activities an der University of New Mexico, Albuquerque, und Solo Percussionistin und Paukerin beim New Mexico Symphony Orchestra of Santa Fe. 1980 ging sie nach Deutschland, um bei Christoph Caskel in Köln zu studieren. Sehr schnell etablierte sie sich als eine der führenden Schlagzeuginnen Europas. Seit 1980 ist Robyn Schulkowsky zu Gast bei den bedeutendsten Festivals für zeitgenössische Musik in ganz Europa. Konzertreisen führten sie außerdem in den Fernen Osten, in die USA, in die frühere Sowjetunion und nach Westafrika.

**Salvatore Sciarrino** geb. 1947 in Palermo (Sizilien). Künstlerische Betätigung seit frühester Kindheit, später autodidaktisches Kompositionsstudium, mit 12 Jahren musikalische Ausbildung bei Antonio Titone und Turi Belfiore. Erste öffentliche Aufführung 1962. Seine Kompositionen erhielten zahlreiche Auszeichnungen und werden weltweit aufgeführt. Er war für drei Jahre künstlerischer Leiter des städtischen Theaters Bologna und lehrte an den Musikhochschulen von Mailand, Perugia und Florenz. Sciarrino lebt in Città del Castello.

**Thomas Seelig** geb. 1959, lebt als freischaffender Tonmeister und Komponist in Berlin. Produktionen und Lehrtätigkeit im Elektronischen Studio der TU Berlin, im WDR-Studio, Zusammenarbeit u.a. mit »Ensemble InterContemporain«, »Kronos-Quartett«, Biennale München.

**Soo-Jung Shin** geb. 1975 in Cheong-Ju (Südkorea), ab 1989 Theorie- und Kompositionsunterricht bei D.S. Choi, ab 1992 Studium am »Mozarteum« Salzburg (Komposition) bei Boguslaw Schaeffer, Abschluss 2000. Diverse Stipendien und Auszeichnungen. Soo-Jung Shin ist für 2003 als Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD nach Berlin eingeladen.

**Johannes Sienknecht** geb. 1971 in Braunschweig, 1990 Abitur in Braunschweig mit den Schwerpunkten Musik und Biologie, 1992-94 Studium der Philosophie in Frankfurt und Braunschweig, 1995-98 Studium der Architektur an der Bauhaus-Universität Weimar, 1997-2002 Studium der Mediengestaltung an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar, seit 1987 diverse Performances auf der Bühne und im Radio in Zusammenarbeit mit Künstlerinnen aus Malerei, Video, Schauspiel und Musik, seit 1997 Arbeit an Klang- und Videoinstallationen.

**Jérémie Siot** Violine, studierte bei Maryvonne Le Dises, Lilianne Rossi und Jean Estournet in Lyon, Abschluss 1997; außerdem Studien in elektroakustischer Musik im Studio SONVS. Spielt u.a. erste Violine im »Ensemble Orchestral Contemporain« unter Daniel Kawka.

**Kotoka Suzuki** geb. 1971 in Japan, lebt in Kanada und in den USA. Kompositionsausbildung an der Indiana University und an der Stanford University bei Jonathan Harvey und David Soley, Besuch der Darmstädter Ferienkurse, dort Kompositionskurse bei Brian Ferneyhough, Walter Zimmermann, York Höller und Franco Donatoni. Suzuki komponiert Instrumental- und elektronische Musik, für Tanz, Film und Multimedia-Events. In ihren Werken treffen westliche Elemente auf traditionelle japanische Musik. Momentan arbeitet sie an einem interaktiven Stück für 6 Videos, computergenerierte CD und 5 Tänzer. Kotoka Suzuki ist 2001/2 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

**Chiyoiko Szlavnic** Komponistin und Saxophonistin aus Toronto, arbeitet international mit Ensembles zeitgenössischer Musik, Improvisationskünstlern und Choreographen zusammen. Nach ihrem Abschluss an der University of Toronto 1989 war sie Mitglied

des »Hemispheres Music Project« (1992-1997) und des »40 fingers saxophone quartet« (1994-1998) in Toronto. Ihre eigenen Kompositionen wurden in Europa und Nordamerika aufgeführt. In Berlin spielt Szlavnicz u.a. mit dem neu gegründeten »Plainsound Orchestra«, in dessen Musik reine Intonation, Mikrotonalität und Geräuschklänge im Mittelpunkt stehen.

**Maximilian Szczepanski** geb. 1981 in Berlin (Ost). Er erhielt 2000 das Abitur und studiert seit Oktober 2001 Wissenschafts- und Technikgeschichte sowie Kommunikationswissenschaft an der TU Berlin.

**Daniel Teige** studiert in Berlin Musikwissenschaft und Kommunikationswissenschaft. Im Alter von 9 Jahren erster Kontakt mit der Musik, durch Instrumentalunterricht. Seit 1998 Beschäftigung mit Sounddesign und rechnergestützter Komposition elektronischer- und elektroakustischer Musik. War 2001 im Elektronischen Studio der TU Berlin als Tutor beschäftigt. Sein Interesse gilt sowohl der künstlerischen als auch der technischen Seite der Musik und der Neuen Medien. Performances und Installationen in London, New York und Berlin.

**James Tenney** geb. 1934 in Silver City, New Mexico, musikalische Ausbildung (Klavier, Komposition) u.a. an der University of Denver, der Juilliard School of Music, am Bennington College und an der University of Illinois (Abschluß 1961) u.a. bei Eduard Steuermann, Chou Wen-Chung, Lionel Nowak, Carl Ruggles, Lejaren Hiller, Kenneth Gaburo und Edgard Varèse. Mitbegründer und Leiter des Tone Roads Chamber Ensemble in New York City (1963-70). Lehrtätigkeiten am Polytechnic Institute of Brooklyn, am California Institute of Arts und an der York University, Toronto. James Tenney sieht sich als Komponist der amerikanischen experimentellen Musik in der Tradition von Ives, Ruggles, Varèse und Cage; sein besonderes Interesse gilt Problemen des Klangs und der Klangwahrnehmung. Sein Schaffen umfasst instrumentale und elektronische Kompositionen, u.a. unter Einsatz verschiedener alternativer Stimmungssysteme. Vor allem während der 1960er Jahre wirkte er als Pionier der Computermusik (u.a. Zusammenarbeit mit Max Mathews). Als Autor zahlreicher Artikel und Bücher über musikalische Akustik, Com-

putermusik, musikalische Form und Wahrnehmung tat er sich außerdem als bedeutender Musiktheoretiker hervor. James Tenney war 1994 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

**Daniel Teruggi** geb. 1952 in La Plata (Argentinien); musikalische Ausbildung (Komposition, Klavier) in Argentinien, danach am C.N.S.M. (Paris) in der Klasse für Elektroakustische Komposition und musikalische Grundlagenforschung, dort 1981-84 Assistent. Seit 1983 Mitglied der GRM, seit 1997 als deren Direktor. Teruggi hatte wesentlichen Anteil an der Entwicklung des »Syter«-Systems zur digitalen Echtzeit-Klangsynthese.

**Todor Todoroff** geb. 1963, Elektrotechniker (spez. Telekommunikation). Musikalische Ausbildung (elektroakustische Komposition) in Brüssel und Mons bei Annette Vande Gorne. Forschungen im Bereich der Sprachverarbeitung. Als Leiter der Computermusikabteilung am Polytechnikum Mons entwickelte er Software zur Echtzeit-Klangverarbeitung und -spazialisierung. Mitbegründer und Vorsitzender von ARTeM (»Art, Research, Technology & Music«) FeBeME (Belgische Föderation für Elektroakustische Musik). Komponiert Konzertstücke und Musik für Film, Video, Tanz, Theater und Klanginstallationen.

**Hans Tutschku** geb. 1966 in Weimar. Seit 1982 Mitglied des »Ensembles für Intuitive Musik Weimar«, einem Kammerensemble, das sich der Aufführung moderner Musik in Verbindung mit Live-Elektronik widmet. Studium (Komposition elektronischer Musik) an der Musikhochschule Dresden, seit 1989 Teilnahme an mehreren Konzertzyklen von Karlheinz Stockhausen. 1991/92 weitere Studien der elektronischen Musik am Institut für Sonologie des Königlichen Konservatoriums Den Haag (Holland). Zahlreiche multimediale Projekte in Zusammenarbeit mit dem »Ensemble für Intuitive Musik Weimar«, außerdem Film-, Schauspiel- und Ballettmusiken sowie zahlreiche instrumentale und elektroakustische Kompositionen. 1989 zusammen mit Michael von Hintzenstern Gründung der Vereinigung für moderne Musik »Klang Projekte Weimar«. 1994 Studienaufenthalt am IRCAM (Paris). 1995-96 lehrte er als Gastprofessor elektroakustische Komposition an der Weimarer

Hochschule für Musik. 1997-2001 unterrichtete er am IRCAM in Paris und gab Kompositionsworkshops an den Universitäten von São Paulo, Buenos Aires und Singapur, an der Musikakademie in Budapest sowie in Darmstadt, Stuttgart, Florenz, Mailand und Porto. Nachdem er an der Sorbonne ein DEA in Musikwissenschaft des XX. Jahrhunderts abgelegt hat, führt er sein Doktorat (PhD) an der Universität von Birmingham in England fort. Seit 2001 unterrichtet er elektroakustische Komposition am Konservatorium von Montbéliard. Tutschkus Kompositionen wurden vielfach ausgezeichnet.

**Annette Vande Gorne** geb. 1946 in Charleroi (Belgien). Musikalische Ausbildung an den Konservatorien von Mons und Brüssel, Studium der elektroakustischen Musik in Paris bei Guy Reibel und Pierre Schaeffer. Sie organisiert das Internationale Akusmatische Festival »L'Espace du Son« (Brüssel), ist die Gründerin und Leiterin der nichtkommerziellen Vereinigung »Musiques et Recherches« mit dem elektronischen Studio »Métamorphose d'Orphée« und gibt die Zeitschrift *Lien* und die CD-Reihe »Electro-CD« heraus. Lehrtätigkeit (elektroakustische Komposition) in Liège, Brüssel und Mons.

**Peter Veale** geb. in Dunedin (Neuseeland), seit 1980 in Deutschland ansässig. Er studierte Oboe bei Heinz Holliger und Dirigieren bei Francis Travis an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg. Veröffentlichungen: *The Techniques of Oboe Playing* und die von ihm herausgegebene Reihe *Contemporary Music for Oboe*. Seit 1994 ist er Dozent für Oboe bei den Internationalen Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik. Veale ist Mitglied der »musikFabrik NRW« (Düsseldorf) und Gründungsmitglied des »Ensemble SurPlus« (Freiburg).

**Veit-Lup** geboren 1960. Studium: Politikwissenschaft/Literatur/Philosophie und Bildende Kunst. Seit 1991 Videokunstproduktionen: Konzertvideos, Videobühnen, Installationen, Videos für Tanz- und Neue Musikstücke, Dokumentationen.

**Martin Völkel** geboren 1976 in Berlin. Von klein auf besonderes Interesse für alles, was Tasten oder Knöpfe hat (Gasherd, Klavier, Schreibmaschine). 1987 erster SYNTAX ERROR auf einem Commodore 64, zeitgleich Brandblasen vom Lötkolben. Seit 1998 Studium der Musikwissenschaft und Philosophie, seit 2001 der Informatik an der Humboldt-Universität zu Berlin. Endgültige Erweckung zur elektronischen Musik durch Stephen Travis Pope im Studio der TU Berlin und durch einen Job bei der ICMC 2000. Allgemeines Interesse für Kunst und Technik, besonderes für die Schnittstelle Musik/Elektronik, Programmier- und Klangsynthesesprachen und deren Auswirkungen auf die Arbeitsweise. Herbst 2001: Workshop zum Nachbau eines MIDI-Controllers an der TU-Berlin. Frühjahr 2002: angeregt durch Ralf Schreiber Begegnung mit den »NIL« (Neuen Insektoiden Lebensformen), kleinen elektronischen Quälgeistern mit Solarzelle und Piezo-Lautsprecher, die einen nach ein paar Lötstellen für den Rest des Lebens nicht mehr in Ruhe lassen.

**Michael Vogt** Der die Tuba bedienende Musiker ist seit 1986 der Solo-Tubaist des Berliner Sinfonie-Orchesters im Konzerthaus Berlin am Gendarmenmarkt. Seine musikalische Ausbildung begann er beim Pionierblasorchester der POS (Polytechnischen Oberschule) »Hermann Danz« in Schmalkalden und beendete diese an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin. Sein beruflicher Werdegang führte über das Berliner Zentrale (Polizeiblas-)Orchester, das Deutsche Theater Berlin (dort erste Komposition: für das Pantominensemble), schließlich zu seinem Orchester; und dabei immer auch über die Höhen und durch die Ebenen der neuen Musik (Uraufführungen von Ager über Lutz Glandiens Tubakonzert- bis Zimmerlin). Auf Tourneen seines Orchesters und mit Aufführungen zeitgenössischer und improvisierter Musik bereist er Orte und Festivals in Europa, den USA und Asien. Gastrollen führten ihn von der Neubrandenburger Philharmonie (lange her) bis zum Ensemble Modern (noch nicht lange). Feste Adressen außerhalb des Orchesterlebens waren für ihn das »Tuba Wa Duo« und das Berliner Tubenquartett und sind mittlerweile das »Kammerensemble Neue Musik Berlin« (als ständiger Gast), Konzerte mit der electric Tuba (ein Soloprogramm mit im Hard-

diskrecording erstellten Bändern und Live-Elektronik), die Szene der improvisierten Musik und die Arbeit als Komponist für konkrete Anlässe.

**Yueyang Wang** geb. 1973 in Peking (VR China). Kompositionsstudium an der Staatlichen Musikhochschule Peking. Von 1995-99 Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart. Seit 2001 lebt sie in Berlin. Multimediaproduktionen, Klanginstallationen und Theater/Filmmusiken in Deutschland, Österreich, Frankreich, Schweden und VR China.

**Knut Wiggen** geb. 1927 in Norwegen, leitete 1959-64 die schwedische Gesellschaft für zeitgenössische Musik »Fylkingen«. Er war die treibende Kraft bei der Etablierung und dann langjähriger Leiter des Elektronmusikstudion Stockholm (EMS). Seine Software *Music Box* (1968-75) nahm viele bedeutende Entwicklungen der Computermusik voraus.

**Stefan Wilke** studiert Freie Kunst an der Bauhaus-Universität Weimar.

**Emmanuel Witzthum** geb. 1975 in Oxford (England), lebt in Israel. Diente 1993-96 in einem Musikkorps der israelischen Armee, 1996-99 Musikstudium (Viola und Komposition) an der Manhattan School of Music in New York bei Michael Tree und Nils Vigeland, 1999-2000 Aufenthalt am IRCAM (Paris). Emmanuel Witzthum ist 2002 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

**Min Xiao-Fen** Die Chinesin Min Xiao-Fen spielte Solo-Pipa im Nanjing National Music Orchestra und wurde für ihr Pipa-Spiel vielfach ausgezeichnet. Sie arbeitet im klassischen, zeitgenössischen und im Jazz-Bereich und konzertiert weltweit mit zahlreichen bedeutenden Orchestern und Ensembles.

**Christian Zanési** geb. 1952 in Lourdes (Frankreich), musikalische Ausbildung in Paris bei Pierre Schaeffer und Guy Reibel. Seit 1977 Mitglied der »Groupe de Recherches Musicales« (GRM), komponiert ausschließlich elektroakustische Musik.

**Helmut Zapf** geb. 1956 in Rauschengesees (Thüringen), 1974-79 Kirchenmusikstudium an den Kirchenmusikschulen in Eisenach und Halle, 1979-82 Kantor in Eisenberg (Thüringen), 1982-86 Meisterschüler bei Georg Katzer an der Akademie der Künste der DDR. Wohnt seit 1987 in Zepernick bei Berlin. Zahlreiche Stipendien und Auszeichnungen, Arbeitsaufenthalte u.a. im Schweizer Zentrum für Computermusic (Zürich) und in der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF. 1992 Gründung der RANDSPIELE in der Zepernick Sankt-Annen-Kirche.

**Tommy Zwedberg** geb. 1946, musikalische Ausbildung in Stockholm (1969-74 Trompete, 1975-78 Komposition bei Gunnar Bucht und im EMS bei Lars Gunnar Bodin), komponiert instrumentale und elektroakustische Musik. Zahlreiche Kollaborationen mit bildenden Künstlern, Regisseuren und Autoren, vor allem mit Efva Lilja und ihrer Tanzgruppe. 1983-86 leitete er die schwedische Gesellschaft für zeitgenössische Musik »Fylkingen«.

UKW 92,4

# RADIOkultur

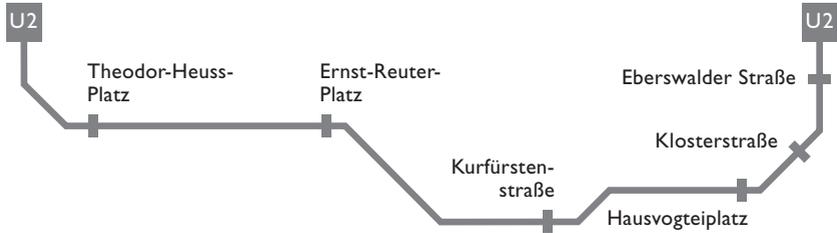
Das Kulturradio von SFB und ORB

RADIOkultur



92.4





## Veranstaltungsorte

- Akademie der Künste** **Hanseatenweg 10** Berlin-Tiergarten  
U-Bhf. Hansaplatz U9
- daadgalerie** **Kurfürstenstraße 58** Berlin-Tiergarten  
U-Bhf. Kurfürstenstraße U2
- Parochialkirche** **Klosterstraße 67** Berlin-Mitte  
U-Bhf. Klosterstraße U2
- SFB**
- Haus des Rundfunks** **Masurenallee 8-14** Berlin-Charlottenburg  
U-Bhf. Theodor-Heuss-Platz U2
- singuhr-høergalerie  
in parochial** **Klosterstraße 67** Berlin-Mitte  
U-Bhf. Klosterstraße U2
- staatsbankberlin** **Französische Straße 35** Berlin-Mitte  
U-Bhf. Hausvogteiplatz, Stadtmitte U2
- Stadtbad**
- Oderberger Strasse** **Oderberger Straße 57/59** Berlin-Prenzlauer Berg  
U-Bhf.-Eberswalder Straße U2
- TU Berlin** **Hauptgebäude**  
**Strasse des 17. Juni 135** Berlin-Charlottenburg  
U-Bhf. Ernst-Reuter-Platz U2
- Wissenschaftsforum** **Markgrafenstraße 37** Berlin-Mitte  
U-Bhf. Hausvogteiplatz, Stadtmitte U2

Medienpartner:

**DeutschlandRadio Berlin**  
Das Metropolenprogramm.

**RADIOkultur**  
92.41

**Freitag**

**die tageszeitung**

**Inventionen 2002 Berliner Festival Neuer Musik**  
**26. Juni – 7. Juli 2002**

**Veranstalter** Berliner Künstlerprogramm  
des **DAAD**  
**Technische Universität Berlin**  
In Zusammenarbeit mit  
**singuhr-høergalerie in parochial**

**Information** [www.inventionen.de](http://www.inventionen.de)  
[www.kgw.tu-berlin.de/inventionen](http://www.kgw.tu-berlin.de/inventionen)

**Künstlerische Leitung**  
**und Organisation** **Ingrid Beirer**  
**Folkmar Hein**  
**Carsten Seiffarth**

**Mitarbeit** **Silke Borgstedt**  
**Sebastian Brehmer**  
**Melanie Uehrlings**

**Technische Realisation** **Thomas Schneider**  
**Hanns-Holger Rutz**  
**Daniel Teige**

**Licht** **Andreas Greiner** (Parochialkirche)  
**Bühne und Licht** **Rainer Grönhagen** (staatsbank)



**Mit freundlicher Unterstützung**

durch den Hauptstadtkulturfonds, die Botschaften von Belgien, Frankreich, Italien, Kanada, Schweden und Spanien, EMS / Rikskonserten (Schweden), ev. georgen-parochialgemeinde, staatsbankberlin, Genossenschaft Stadtbad Oderberger Strasse, DeutschlandRadio Berlin, Sender Freies Berlin, sowie Bauhaus-Universität Weimar, b.i.s AG, Canadian Council for the Arts, CEMAT-SONORA, Das Werk Berlin, ensemble mosaik (INM, Siemens Kulturprogramm), First Glas GmbH, Fraunhofer-Institut für Medienkommunikation (Sankt Augustin bei Bonn), Galerie o zwei, Hebbel-Theater, Hochschule für Musik »Franz Liszt« Weimar, Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin, Hörspielredaktion SFB/ORB, IRCAM (Paris), Künstlerhaus Bethanien, Podewil, UNIWELL Wellrohr GmbH, u.a.

Herausgeber **Ingrid Beirer** für  
**Berliner Künstlerprogramm des  
Deutschen Akademischen Austauschdienstes**  
Leiter: **Ulrich Podewils**

Redaktion **Frank Gertich**

Übersetzungen **Philipp Antony, Andreas Bernnat** (Französisch)  
**Katja Klier** (Englisch)  
**Jutta Landwehr** (Italienisch)  
**Frank Gertich**  
Dank an Susanne Rupp und Ulrike Schneider

Layout **Christine Berkenhoff**  
Umschlag **Ott + Stein**  
Herstellung **Reiter-Druck**

© **2002 DAAD, PFAU-Verlag** und **Autoren**

Programm- und Besetzungsänderungen vorbehalten

Nach Ablauf des Festivals ist das Programmbuch im Buchhandel und beim  
PFAU-Verlag, Postfach 102314, 66023 Saarbrücken,  
zu beziehen: [www.pfau-verlag.de](http://www.pfau-verlag.de)

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme  
Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei  
Der Deutschen Bibliothek erhältlich.

**ISBN 3-89727-189-3**

DA  
AD



ISBN 3-89727-189-3