

27. FEBRUAR - 9.

**ELEKTROAKUSTISCHE-
AUDIOTHEK FILM PERFORMANCE
UND INSTRUMENTALMUSIK**

MÄRZ 1986
AUSSTELLUNG

VORKONZERT AM 15. FEBRUAR 1986

MUSIK

INVENTIONEN '86

UND SPRACHE

SPRACHEN DER KÜNSTE III

INVENTIONEN '86

SPRACHEN DER KÜNSTE III

SPRACHE UND MUSIK

Elektroakustische und instrumentale Musik
Film und Performance

27.2. bis 10.3.1986

Ackerstraße (TU-Gebäude) - Akademie der Künste - daadgalerie

Akademie der Künste

Berliner Künstlerprogramm des DAAD

Technische Universität Berlin

in Zusammenarbeit mit

Amerika Haus Berlin
Freunde der deutschen Kinemathek
Hessischer Rundfunk
Hochschule der Künste Berlin
Japan Foundation Tokio
RIAS Berlin
Westdeutscher Rundfunk Köln

Programmgestaltung und Organisation

Sprachen der Künste:

Eberhard Blum
Nele Hertling
Gerald Humel
Marion Ziemann

Inventionen:

Ingrid Beirer
René Block
Klaus Ebbeke
Folkmar Hein
Christian Melzer

Programmheft

Redaktion:	Klaus Ebbeke
Programmsatz:	Angelika Zierer
Umschlag:	Ott + Stein
Druck:	TU Berlin

Technik Inventionen

Folkmar Hein
Matthias Kirschke
Christian Melzer
Bernd Schönhaar
Thomas Seelig
Thorsten Selinger
Stefan Tiedje

Die Veranstalter danken allen, die zum Gelingen dieses Festivals beigetragen haben, insbesondere Herrn Frank Barth vom Künstlerhaus Bethanien, dem ICC und den Kirchengemeinden St. Sebastian und Maria Regina Martyrum.

INHALTSVERZEICHNIS

Inhaltsverzeichnis elektronische Version siehe Seite 1 !!

Seite (**Papierversion!**)

Gerhard Rühm		Musik als Sprache und Bildschrift	3
Friedhelm Döhl		Musik - Radiokunst - Hörspiel	10
Manfred Krause		Sprache in den Kompositionen experimenteller Musik des Studios - für elektronische Musik der TU Berlin 1953 - 1975	37
Claus-Henning Bachmann		Medien und Musik - Eine Schwarzmalerei	43
Pierre Schaeffer		Ausschnitt aus einem Interview	67
Klaus Schöning		Anmerkungen zur "1. ACUSTICA INTERNATIONAL"	71
Eberhard Blum		Sprachen der Künste III	83
Audiothek		"Komponisten als Hörspielmacher"	85
15.2.	20.00:	Messiaen/Stockhausen/Zimmermann	93
27.2.	19.00:	Festivaleröffnung/v. Huene	99
	20.00:	Driscoll/Lerman	109
	22.30:	Galas	113
28.2.	18.00:	AfEM/Rüfer/Furukawa/Dubrovay	119
	20.00:	Kagel/Berio/Globokar/Beyer/de Pablo/Blacher	123
1.3.	12.00:	Walkman Berlin 1986	131
	16.00:	Driscoll/Lerman	135
	17.00:	Goebel/Kosugi	137
	18.15:	Dupuy	139
	19.00:	Lucier	155
	20.00:	Williams	159
	20.45:	de-Ridder/Battistelli	163
	22.00:	Christiansen	167
	23.00:	Galas	173
2.3.	23.00:	Morrow	175
	16.00:	Schnebel	177
	17.00:	Barlow/D. Johnson/B.E. Johnson/Hanson/Bodin	179
	18.00:	Rühm	183
	19.00:	T. Johnson	189
	20.00:	Santos	197
3.3.	21.00:	Penthesilea-Aubade	199
	18.00:	Vortrag Krause	207

4.3.	18.00:	Truax/Westerkamp/Oswald/Grambo/Katzer	209
	20.00:	Sho-Myo	213
5.3.	18.00:	Stockhausen	231
	20.00:	Nono/Cage/Brown/Stockhausen/Humel	237
	23.15:	Film "Ein Sechstel der Erde"	242
6.3.	18.00:	Chorzempa/Mucillo/Mandolini/Ore/Hoenderdos/Jochems	249
	20.00:	Vortrag Allende-Blin/Film "Donbass-Sinfonie"	253
	22.15:	Film "Der Mann mit der Kamera"	
7.3.	18.00:	Workshop "Musikalische Anwendung der Sprachsynthese mit Computern"	254
	20.00:	Messiaen/Otte/Nono/Berio/Cage	255
8.3.	18.00:	Finnendahl/Mundry/Brech	267
	19.30:	Henry/Schaeffer	269
	21.00:	Curran	275
9.3.	17.00:	Vortrag Chion	280
	20.00:	Riedl/Sala/Kessler/Nono	281
10.3.	20.00:	Film "Intolerance"	292
	22.30:	Film "Little Stabs at Happiness"/"So is this"	
Biographien			293

INVENTIONEN '86 SPRACHEN DER KÜNSTE III

Inhaltsverzeichnis der elektronischen Version

	Seite		Seite
Aufsätze:	2	P. Schnebel	116
Rühm	3	EM-Konzert Barlow e.a.	118
Döhl	6	P. Rühm	122
Krause	20	P. T. Johnson	126
Bachmann	23	P. Santos	133
P. Schaeffer	34	Quartucci Penthesilea	135
Schöning	36	Vortrag Krause	140
Blum	42	EM Konzert Truax e.a.	142
WDR-HörSpielStudio	43	SHO-MYO	145
		Stockhausen Hymnen	155
Programm:	46	2. AdK-Konzert	159
Sonderkonzert 15.2.	47	Film Wertow 1	163
Festivaleröffnung	52	EM Konzert Chorzempa e.a.	168
Driscoll-Installation	59	Film Wertow 2	172
Galas	62	Workshop van Manen / Buhler	173
TU-Konzert 1	66	3. AdK-Konzert	174
1. AdK-Konzert	69	TU-Konzert 2	183
daadgalerie Walkman	76	EM Konzert Schaeffer	185
Driscoll-Konzert	80	P. Curran	188
Konzert Goebel/Kosugi	82	Vortrag Chion	191
Performance Dupuy	83	EM Konzert Riedl e.a.	192
A. Lucier	99	Filme 3	201
P. Williams	102		
P. Ridder/Battistelli	105	Biographien	203
P. Christiansen	109		
P. Morrow	114	Impressum	I und 222

A = Ausstellung
P = Performance

AUFSÄTZE

Rühm GERHARD RÜHM: musik als sprache und bildschrift grenzbereiche meiner künstlerischen arbeit

haben komponisten oft zum wort gegriffen, wenn ihnen die musik für das, was sie "sagen" wollten, nicht mehr reichte (man denke an die neunte symphonie von beethoven, die zweite und achte von mahler oder die erste von skrjabin), so gerate ich von der sprache zur musik, wenn mir das wort für das, was ich zum ausdruck bringen möchte, zu eng, zu begrenzt erscheint - parallel dazu vom schreiben zum gestischen zeichnen. so sind auch meine textmusiken oder "tondichtungen", wie ich sie im buchstäblichen sinne verstanden nenne, auch - nicht nur - auseinandersetzungen mit grenzbereichen der sprache und allgemein des ausdrucks, versuche, etwas über die wortsprache hinaus zum ausdruck zu bringen, was ja in gewissem grade schon die reine lautdichtung angestrebt hat und mit immer differenzierteren mitteln (zum beispiel den technischen möglichkeiten des modernen tonstudios) weiter anstrebt. scheerbart, krutschjonych, hugo ball und andere mehr sind aus bedenken gegen die durch alltäglichen gebrauch entwertete sprache schon früh zu einer "reinen" lautdichtung gekommen, ja schon novalis hat von ihr geträumt. hier vollzieht sich letztlich eine sublimierung der sprache in musik, vielleicht auch eine des rational begrenzten, des definierten oder definitiven ins vieldeutige und zugleich feiner differenzierte, ins prozessuale, die verwandlung des bloss repräsentierenden in präsentation: die entdeckung des körpers, die versinnlichung des zeichens - das ist der poetische und ganz allgemein ästhetische akt par excellence.

starke emotionale beteiligung am sprechen verwischt die grenze zwischen zeichen und bedeutung - das wort wird klingender ausdruck des gemeinten. das phonetische material reizt zur ausdrucksgebung bis hier zur emotionalen identifikation mit dem "wortlaut", emotionale beteiligung färbt die bedeutung und das klangbild eines wortes beziehungsweise satzes in entsprechender weise. das wort "trauer" wird im tonfall anders ausgesprochen als das wort "freude". sprechweisen, die solchermaßen den bedeutungsinhalt der worte vermitteln wollen (ob bewusst oder unbewusst), kann man lautgesten nennen. lautgesten und sogenannte "malende charakteristik" bilden die physiognomischen momente der stimmgebung phylogenetisch und ontogenetisch älter als die zeichensprache. musik und sprache scheinen demnach hier eine gemeinsame wurzel zu haben. ich spreche übrigens auch bei der handschrift und der zeichnung von physiognomie, nämlich der des strichs, wobei zwischen gegenständlicher und ungegenständlicher zeichnung nicht mehr prinzipiell, sondern nur graduell unterschieden wird. der übergang zwischen gegenständlicher und ungegenständlicher kunst ist ebenso fließend geworden wie der zwischen sprache - wenn man darunter auch lautsprachliche äusserungen versteht - und musik. das sprachliche äquivalent zur musik ist ja eigentlich nicht die pragmatische, also zweckgerichtete erscheinungsform der sprache, sondern die künstlerische, die poesie, die sich keineswegs den logischen regeln der sprache, die einer möglichst reibungslosen nutzanwendung dienen, unterwerfen muss. die bedeutungsebene und das gemeinte konkreter und phonetischer poesie ist aber noch immer zu wenig untersucht worden, was am literarischen konservatismus der meisten sprach- und besonders literaturwissenschaftler liegt. jedenfalls würden solche untersuchungen das verhältnis sprache-musik von einer neuen seite beleuchten.

bei der verschmelzung von sprache und musik kommt etwas zustande, was weder sprache noch musik für sich allein zu leisten vermöchten - vielleicht könnte man es, in einem neuen sinn, von der einen seite her als "metasprachliches", von der anderen seite her als "metamusikalisches" bezeichnen.

nur ist überraschender weise der sprachcharakter von musik wieder durchaus umstritten; ernstzunehmende autoren haben ihn in neuesten publikationeen prinzipiell geleugnet. wenn für diese generalisierende meinung auch kluge argumente vorgebracht werden, so vermisst man die auseinandersetzung mit einigen gewichtigen punkten, die dafür sprechen. zuerst einmal sind zeichensysteme übertragbar. die bedeutung der sechszwanzig buchstaben, die ja mit der form dieser einzelnen grapheme unmittelbar kaum etwas zu tun haben, kann beliebig anderen zeichen, farben, dingen, gesten und schallereignissen zugewiesen werden, also auch musikalischen tönen. meine musikttexte oder "tondichtungen" nützen die möglichkeit der

transformation von zeichen, indem sie buchstaben bestimmten tönen zuordnen, wobei silben zusammenklänge bilden können, und so texte rein instrumental zu gehör bringen (auch in meinen melodramen verwende ich meist diese "transformationsmethode"). wenn es sich dabei in solcher konsequenz um musikalische ausnahmeerscheinungen handelt und die zugrundeliegenden worte vom hörer im einzelnen gar nicht verstanden werden wollen, wäre dies - zumindest in einigen durchschaubaren fällen bei kenntnis und beherrschung des zuordnungsschlüssels grundsätzlich durchaus möglich. unter solcher voraussetzung kann also auch musik im engen sprachlichen sinn "verstanden" werden.

ein zweiter punkt, dem keinerlei beigeschmack des womöglich kuriosen anhaftet, betrifft den mitteilungscharakter von lautgesten, den musikalischen parametern gesprochener sprache überhaupt, wie sie sich in sprechmelodie, phrasierung, rhythmus, tempo, dynamik und klangfarbe manifestieren. sie sind bekanntlich unmittelbar ausdrucksstark und sagen etwas über person und gestimmtheit des sprechers aus. damit ist die sprechstimme der handschrift verwandt, die - wie die sprechstimme der musik - der zeichnung ein ganzes arsenal differenzierter ausdrucksmerkmale bietet, die zugleich schlüssel zu ihrem verständnis sind, wenn man sie annimmt und zu gebrauchen weiß. ich habe in allen mir bisher bekannt gewordenen musikpsychologischen publikationen ein erstaunliches defizit an auseinandersetzung mit sprechpsychologischen erkenntnissen festgestellt. erstaunlich, weil man sich doch bei der interessanten fragestellung, was eigentlich an musik verstanden wird, zuerst einmal ihrem ursprung, also der menschlichen stimme, zuwenden müsste, sollte man meinen.

tatsächlich finden sich viele ausdruckscharakteristika und typische sprechgesten der menschlichen stimme in musik - wenn auch nicht in jeder - getreulich wieder. man könnte musik geradezu als oft bis zum extrem übersteigerte rede definieren. hält man die sprechstimme meist im rahmen einer oktave, so breitet sich die musik über mehrere oktaven aus, zerdehnt oder beschleunigt das sprechtempo bis zum äußersten, differenziert oder vereinfacht den rhythmus, repetiert partikel und dehnt die lautstärkeskala bis zu hörphysiologischen (und -psychologischen) grenzwerten aus, steigert die sinnlich oder ängstlich zitternde stimme zum tremolo. erinnert sei noch an die anhebung der tonhöhe bei der frage, die bei allen völkern der erde nachzuweisen ist. der frageton scheint eine sprachliche "urgeste" der menschheit zu sein. die gliedernde bedeutung des fragemotivs in der musik, und nicht nur der tonalen, bedarf keiner weiteren erläuterung. behauptende sätze hingegen senken sich stimmlich am ende, schließen ab. auch hierzu ist die entsprechende musikalische geste nur allzu bekannt. musik hat (oder gewinnt hörpsychologisch) im allgemeinen einen mehr oder weniger ausgeprägten gestischen duktus; je ausdrucksstärker musik ist, umso deutlicher artikuliert er sich, auch wenn die gestik - verglichen mit der der sprechstimme - auffallend gesteigert erscheint. wenn ich musik von schönberg höre (ich denke beispielsweise an sein violinkonzert), habe ich immer wieder den eindruck, die musik nähere sich so sehr der sprachgrenze, dass sie jeden augenblick in worte ausbrechen, in sprechen umschlagen müsse - für mich ein teil des faszinosums dieser musik. es wäre gewiss interessant und lohnend, den lautgestischen entsprechungen zwischen rede und musik in einer speziellen untersuchung ausführlich nachzuspüren.

noch eine dritte, wenn auch unauffällige beziehung zwischen musik und sprache möchte ich wenigstens andeutungsweise erwähnen, nämlich die botschaft, die eine bestimmte form vermitteln kann. ich beziehe mich damit auf meine "klangmodelle", bei denen es, allgemein gesagt, um akustische versinnbildlichungen gewisser vorstellungen und prozesse geht. der terminus "modell" steht dabei für die reduktion des musikalischen geschehens auf die denkbar schlüssigste form. die "klangmodelle" sind nicht komponierte musik im traditionellen sinn, sondern eher "minimalistisch" formulierte ideen; man könnte sie auch als "konzeptionelle musik" bezeichnen. vielleicht gilt überhaupt für musik, dass ein stück umso deutlicher modellhafte züge gewinnt, je konstruktiver und dabei knapper seine form ist. in der tonalen musik wären dafür treffende beispiele die etüden von carl czerny, wenn man sie nicht als bloße fingerübungen hört, sondern als "absolute" musik, als reine "tonale funktionsspiele" - in ähnlichem sinn wie josef matthias hauers "zwölf tonspiele". jene meiner klavierstücke, die ich programmatisch "klangmodelle" nenne, lassen sich etwa mit streng geometrischen bildern vergleichen und sind so geradezu ein musikalischer gegenentwurf zu den eher sprechgestischen textmusiken oder "tondichtungen"; ihr sprachmoment - von mehr sollte man hier wohl nicht sprechen - liegt in der lapidaren sinnbildlichkeit der musikalischen konzeption, bezogen auf den jeweiligen titel. dieser hat hier eine ähnlich richtungweisende funktion wie gelegentlich in einer nicht gegenstandsfixierten kunst, die gleichwohl vage gegenständliche assoziationen zulässt oder sogar provoziert

- zahlreiche beispiele dafür wären nicht zuletzt in meinen eigenen zeichnungen zu finden.

bei meinen poetischen arbeiten unterscheide ich zwischen lese- und hör texten. warum sollte man nicht auch zwischen lese- und hörmusik unterscheiden? carl dahlhaus bestätigt in seinem aufsatz "Musik als Text": "Jedenfalls ist eine musikalische Lesekultur prinzipiell vorstellbar; Tendenzen, die in die Richtung zielen, zeichnen sich ab."

meines wissens hat dieter schnebel mit seinem buch "MO-NO" als erster konsequente lese-musik produziert. die inzwischen allgemein bekannt gewordene sogenannte "grafische musik" wendet sich ja noch durchaus an interpreten, wenn sie ihnen auch maximale entscheidungsfreiheiten einräumt; sie spekuliert jedenfalls darauf, aufgeführt zu werden. meine "visuelle musik" hat dagegen einen ganz anderen ansatz. sie ist primär zeichnung und vertraut damit auf die spezifischen ausdrucksqualitäten des strichs beziehungsweise punkts und deren musikalischer assoziierbarkeit - also auf die emotionale allgemeinverbindlichkeit und damit nacherlebbarkeit der geste. das phänomen der immer noch überwiegend benutzten traditionellen notenschrift als umsteigeplatz vom komponisten zum interpreten, zwischen komposition und klingendem werk, wird in seiner merkwürdigkeit deutlicher, wenn wir uns einen maler ungegenständlicher bilder in der rolle des komponisten vorstellen. er entwirft ein bild, führt es aber nicht selbst aus, sondern verfasst möglichst genaue fertigungsangaben für einen "interpreten", der dann feinere nuancen, die kaum noch beschreibbar sind, selbst bestimmt. für die meisten maler wohl eine höchst frustrierende vorstellung. das faszinierende an der improvisation besteht für den musiker sicher zum großteil in der unmittelbaren wechselwirkung von impuls und klang. in meiner "visuellen musik" ist das problem aufgehoben durch den fortfall der dritten instanz. das instrument ist hier sozusagen die notation selbst: der bleistift (griffel) auf dem papier. ohne erhebliche verzögerung registriert er wie ein seismograph jede kleinste regung. ähnlich also wie "visuelle poesie" ausschließlich zum sehen bestimmt ist, soll auch "visuelle musik" mit den augen wahrgenommen werden und nur im "inneren" ohr - synoptisch - akustische vorstellung wecken. die vorgegebenen notenlinien suggerieren dabei, dem zeichenvorgang konform, einen zeitlichen verlauf, eine "lese"-richtung - was nicht ausschließen soll, dass man das blatt auch als ganzes auf sich wirken lassen kann - und lenken die assoziationen beim betrachten der zeichnung in musikalische bereiche.

schließlich möchte ich noch eine besondere art "visueller musik" erwähnen, die das klangbild nicht der imagination überlässt, sondern auf ungewöhnliche weise wieder konkret ins spiel bringt: meine "bleistiftmusik" (ein demonstrationsobjekt ist als schachtel mit tonbandkassette und dias in einer kleinen auflage erschienen). 1976, als ich meist nachts bei fast völliger stille zeichnete, wurde ich zum erstenmal auf die differenzierten geräusche aufmerksam, die der bleistift auf dem papier und der resonierenden tischplatte verursachte. ein vielfältiges, zum teil von der handschrift abgeleitetes repertoire von weich gezogenen bis hart geschlagenen strich- und punktformen erzeugte eine karge, wiewohl erregende "musik". die geste hinterließ zugleich mit der strich- auch eine schallspur. ich begann, die neuentdeckten akustischen "abfälle" des zeichenprozesses auf tonband festzuhalten und mir später als selbständige produkte gesondert oder beim mitlesenden betrachten der dabei entstandenen zeichnungen anzuhören. der partiturhafte aspekt dieser (und vielleicht aller ungegenständlichen) zeichnungen, die ich tendenziell als seismogramme innerer und entsprechend äußerer bewegung sehe, wurde mir so erst richtig bewusst. die posthume ablesbarkeit des akustischen ereignisses vom grafischen objekt überraschte mich, und eine partielle unsicherheit bei der zuordnung von zeichen und schallphänomen (etwa durch die offenheit der leserichtung) scheint mir den reiz der zusammenschau noch zu erhöhen. das bleistiftgeräuschstück blieb nicht immer nur das nebenprodukt eines dominierenden zeichenprozesses; oft wirkte die eigendynamik des schallverlaufs auf den fortgang der zeichnung zurück und bestimmte ihn entscheidend mit. die bezeichnung "bleistiftmusik" kann in einem übertragenen sinn für eine größere gruppe meiner zeichnungen verstanden werden; er mag dazu anregen, bewusster auch auf das allgemein musikalische an ihnen zu achten und so den sinn für das synästhetische der erscheinungswelt zu sensibilisieren.

REINHARD DÖHL

Musik - Radiokunst - Hörspiel

Die folgende historische Skizze geht von der Hypothese aus, dass bei der Genese des Hörspiels in Deutschland die Musik eine wesentlich größere Rolle gespielt hat, als seine vom Standpunkt des literarischen als des eigentlichen Hörspiels geschriebene Geschichte wahrhaben will. Und dass sich zugleich außerhalb der Funkhäuser eine akustische Literatur entwickelte, die sich zum ersten Mal im Club d'Essai der O. R. T. F. mit der Musik zu Rundfunkeigenkunstwerken fruchtbar zusammenschloss.

Die hörspielgenetische Rolle der Musik kann eigentlich nur den überraschen, der sich noch keine Gedanken über die Bedingungen des Rundfunkprogramms, die ja auch die Bedingungen des dort platzierten Hörspiels sind, gemacht hat. Von ihnen ist also als einer durchaus nichtliterarischen Bedingung des Hörspiels¹ zunächst auszugehen.

Musik - Nachricht - Literatur

Hörspielgeschichte und -theorie zitieren gerne aus Alfred Döblins berühmter Kasseler Rede von 1929². Und sie zitieren missverständlich, da verkürzt, als Definition: "Es ist mir sicher, dass nur auf ganz freie Weise, unter Benutzung lyrischer und epischer Elemente, auch essayistischer, in Zukunft wirkliche Hörspiele möglich werden, die sich zugleich die anderen Möglichkeiten des Rundfunks, Musik und Geräusche, für ihre Zwecke nutzbar machen"³.

Dieses Zitat nimmt als Definition, was Döblin als Prospekt meinte: "in Zukunft wirkliche Hörspiele möglich werden". Wobei gerne überlesen wird, dass Döblin in seinem Prospekt eine Verbindung mit den "anderen Möglichkeiten des Rundfunks, Musik und Geräuschen" herstellt. Drittens bleibt unberücksichtigt, was Döblin über diese Möglichkeiten, genauer: über die Möglichkeiten des Rundfunks und ihre Rangfolge zu Beginn seiner Rede festgehalten hatte.

Das "akustische Instrument" Rundfunk vermittele, hieß es dort, "seiner Natur nach Töne und Geräusche, da ist ungleich wichtiger als die Literaturvermittlung für ihn die Verbreitung von Musik. Warum die Musik? Das folgt einmal aus dem riesigen Umfang der Hörermasse. Die Musik ist einfach universeller als die Literatur, allgemein leichter verständlich, und darum ist sie die gegebene Kunst des Rundfunks (!, R.D.). Neben die Musik tritt dann als wichtiges Gebiet des Rundfunks die Nachrichtenverbreitung, die Journalistik, die gesprochene Tageszeitung. Dass der Rundfunk am schnellsten Nachrichten übermittelt und sie auch rasch ausmünzen kann, sichert diesem Instrument einen ganz besonderen Platz unter den Verbreitungs- und Wirkungsmitteln. Ich möchte glauben, wir tun nicht unrecht, wenn wir sagen: erst an dritter Stelle kommt das Gebiet (...) der geformten Sprache, der Literatur"⁴.

Eine solche Rangfolge, an der sich bis heute im wesentlichen nichts geändert hat, erklärt leicht, warum sich erstens ein literarisches Hörspiel, das Hörspiel als Literatur zunächst nicht recht entwickeln wollte. Dass sich dagegen zweitens ein mit Sensation und Aktualität spielendes Hörspiel relativ schnell entwickeln und bis heute eine Vielzahl von Möglichkeiten erproben konnte. Und dass drittens speziell in den frühen Überlegungen zu einer rundfunkeigenen Kunst Musik und Geräusch eine so dominante Rolle gespielt haben, dass sich von Anfang an und vor den Literaten Musiker entwerfend und kritisch zu Wort meldeten. So

¹ Die vorliegende historische Skizze versteht sich derart auch als Fortsetzung meiner Darstellung der "Nichtliterarischen Bedingungen des Hörspiels" (Wirkendes Wort, Jg. 32, 1982, H. 3, S. 154 ff.) und ergänzt zugleich in wesentlichen Punkten meine Skizze "Von der Klangdichtung zum Schallspiel" (in: Klaus Schöning (Hrsg.): Hörspielmacher. Königstein/Ts.: Athenäum 1983, S. 37 ff.).

² "Literatur im Rundfunk." Im folgenden zit. nach Hans Bredow (Hrsg.): "Aus meinem Archiv." Heidelberg: Vowinckel 1950, S. 311.

³ Ebd., S. 317.

⁴ Ebd., S. 312.

aufregend Helmut Heißenbüttels "Horoskop des Hörspiels" auf der "Internationalen Hörspieltagung" 1968 in Frankfurt wirkte, bezogen auf die Rangfolge Döblins war es nur konsequent, wenn Heißenbüttel damals der "Hörsensation" zwei Grenzpole zuwies, "die pure Nachricht auf der einen und die musikalische Sublimation· des Sprachlichen auf der anderen Seite"⁵.

Rundfunk ohne Hörspiel

Die Geschichte des Hörspiels beginnt ohne Hörspiel. Eine Hörerbefragung im ersten Rundfunkjahr kannte das Hörspiel weder als Wunsch noch als Gattung. Sie ermittelte vielmehr für die Operette 83,3 %, für die Oper 48,2 % und für das Schauspiel 15 % der Hörerwünsche. Ihre Adaption als "Sendeoper"⁶ und Sendespiel, ihre Aufführung zu den technischen Bedingungen des neuen Mediums sind unter anderem als Konsequenzen aus dieser Umfrage zu verstehen. Gleichzeitig werden sie in der theoretischen Auseinandersetzung zunehmend in Abgrenzung zum Hörspiel diskutiert, so wenn Hellmuth Falkenfeld in einem Essay "Hörspiel und Oper" feststellt: "Der schönste Text macht noch nicht die Oper wertvoll. Es ist eben hier wirklich die Musik, 'qui fait la musique'. Im Hörspiel dagegen macht das Wort 'die Musik'. Hier ist das Wort das Element der Partitur und die Musik ist die Kulisse". Und an späterer Stelle: "In der Oper (...) dient das Wort dem Ton; im Hörspiel (...) der Ton dem Wort"⁷.

Begrifflichkeit

Falkenfelds Wortgebrauch des "Tons", der "Partitur", an anderer Stelle der "Wortpartitur" oder des "Konzerts der Stimmen" leitet über zu einem weiteren, nicht uninteressanten Aspekt: der Begrifflichkeit der frühen Hörspieldiskussion, die sich, kaum überraschend, aus dem Spannungsfeld zwischen Musik und technischem Instrumentarium rekrutiert. Vom Rundfunk als "akustischem Instrument" zur Übertragung von Tönen, Geräuschen und Worten hatte Döblin 1929 in Kassel gesprochen. Doch schon 1925 wies Aloys Wilsmann einen Versuch zur "Dramaturgie des Hörspiels" ausdrücklich als "Studie über Klangprobleme im Rundfunk" aus, forderte er vom Hörspielautor, den "dramatischen Spiel-Erlebnissen die adäquate akustische Gestalt zu geben, sie völlig in Klang und Schall aufzulösen und auszudrücken"⁸, stellte er der "Hörspieltechnik" als Aufgabe, "akustische Kulissen" aufzubauen, worunter er "klangfähige Körper und Systeme" verstand, "die im Senderaum entsprechend aufgebaut werden und infolge ihrer schallbrechenden und überlagernden Wirkung 'akustische Perspektiven'" eröffnen. Es handele sich bei ihnen "um beabsichtigte, wandelbare, der künstlerischen Gestaltung zugängliche räumliche 'Klangbauten'"⁹.

Diese von Wilsmann geforderte "akustische Kulisse" war zwar schnell in aller Munde, führte aber auch zu folgen reichen Missverständnissen, wenn sie die "rhythmische Symbolisierung durch Musik und Geräusche" bezeichnete, "akustische Stimmungsmomente, die Wesenheit des Hörspiels, also engeres Material des Hörspieldichters und -komponisten" seien¹⁰. Wilsmann griff deshalb 1927 in einer Erörterung der "Probleme des künstlerischen Rundfunks"¹¹ seine Forderung einer "akustischen Kulisse" noch einmal auf und stellte klar, dass es nicht um das Wort vor einer akustischen Kulisse, durch die es bedeutsam aufgeladen werde, gehe, sondern um "Sprache und Musik" im "akustischen Raum", in dem "Klang und Ton (...) eingespannt" würden "in die klanglichen Beziehungen des betreffenden Raumes", den Wilsmann deshalb auch als "Klang-Raum" bezeichnet, während er Sprache und Musik die "wichtigsten Faktoren" des Hörspiels nennt. Wilsmann zielt dabei mit seiner Verbindung rundfunktechnischer und musikalischer Überlegungen auf

⁵ Zit. nach H. Heißenbüttel: "Zur Tradition der Moderne." Neuwied und Berlin: Luchterhand 1972, S. 222.

⁶ Vgl. Cornelis Bronsgeest: "Die Sende-Oper" und Joseph Christean: "Von der Sendeoper ." In: Rundfunk-Jahrbuch 1929. Berlin: Union Deutsche Verlagsgesellschaft o.J., S. 177 ff. und S. 183 ff.

⁷ Der deutsche Rundfunk, Jg. 5, 1927, H. 48, S. 3298.

⁸ Ebd., Jg. 1925, H. 16, S. 994. Hervorhebungen im Original.

⁹ Ebd., S. 996.

¹⁰ Ebd., Jg. 5, 1927, H. 21, S. 1434. - Wilsmann zitiert und setzt sich hier vor allem auseinander mit Hans S. von Heister: "Das Hörspiel. Klangraum - Akustische Kulisse." Ebd., Jg. 3, 1925, H. 16, S. 993 f.

¹¹ Ebd., Jg., 5, 1927, H. 20, S. 1365 f. und H. 21, S. 1434 f.

nichts anderes als die uns heute so selbstverständliche Stereophonie, überzeugt, "dass sich die Wirkungen meiner 'akustischen Kulissen' und der Stereophonie aufs beste ergänzen" ¹².

Solche, in ihrer Konsequenz in diesem Rahmen gar nicht auszudiskutierenden Belege lassen sich bis in die 30er Jahre beliebig vermehren, zum Beispiel um das Wort "Klangfarbe"¹³, das ja auch in Überlegungen Arnold Schönbergs und Wassily Kandinskys eine Rolle spielte. Schließlich gar um die Vorstellung des Hörspiels als eines "Klangkörpers" ¹⁴.

Mehr Theorie als Praxis

Wenn Edmund Wachten Überlegungen zum "Hörspiel mit Musik" einleitet: "Die Auseinandersetzungen über das Hörspiel haben unverhältnismäßig mehr Literatur über theoretische Grundlagen hervorgerufen als diese neue heranwachsende Kunstgattung durch praktische wegweisende Beispiele gefördert", und diesen Tatbestand in der "Problematik der Gattung selbst" begründet sieht¹⁵, legt dies auch für eine historische Skizze eine Trennung von Hörspieltheorie und -praxis nahe.

Bei den Wechselbeziehungen zwischen Musik und Hörspiel ist dabei festzuhalten, dass die Diskussion um die Möglichkeiten einer eigenen Kunstform des neuen Mediums bereits 1924 und 1925 forderte, was zum ersten Mal das Programm des Club d'Essai, in großer Breite erst das Neue Hörspiel Ende der 60er Jahre unter technisch verbesserten Bedingungen einlösen konnten. So war zum Beispiel lange vor Friedrich Knillis scheinbar so avantgardistischen Überlegungen über "Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels"¹⁶ - und zwar schon im ersten Rundfunkjahr - von einem "Schallspiel" die Rede, "dessen Zustandekommen wesentlich auf der Wirkung eines akustisch-elektrischen Vorgangs" beruhe ¹⁷. Da forderte Lothar Band, der einige Jahre später den Begriff der "Klangfarben" in die Diskussion einbrachte, 1924 in einem Aufsatz "Die Musik im Rundfunk", "das ganze, weite, rein akustische Gebiet nach Hilfsmitteln und Quellen zu durchforschen - heißen sie Musik oder Geräusch - um sich hieraus seine eigene Kunst erst zu formen"¹⁸. Da sollen ein Jahr später die akustischen Ausdrucksmittel "durch die Rundfunktelephonie ungeahnt" vermehrt, gar eine "akustische Zeitlupe" erfunden werden, was in Konsequenz "zu einer absoluten Radiokunst führen" könne ¹⁹.

Nachzulesen ist letzteres in einem Artikel über "Möglichkeiten absoluter Radiokunst", dessen Verfasser kein geringerer als Kurt Weill war. Weill gehörte wie Paul Hindemith zu den Musikern, die sehr viel spontaner als die Schriftsteller die Entwicklung des Rundfunks von Anfang an begleitet haben. "Es wird wohl mit der Behauptung nichts Neues gesagt", resümieren 1929 Hans Flesch und Ernst Schoen, "dass der Frankfurter Sender seine stärksten Impulse auf musikalischem Gebiet empfängt und entsendet, und dass es besonders die zeitgenössische Musik ist, deren Pflege aus einer ganzen Reihe von Gründen zu den Hauptgebieten seiner

¹² Ebd., S. 1435. - Vgl. auch Hans Bodenstedts Hinweis auf die Stereophonie, zwei Jahre später: "Spiel im Studio." In: Bredow, S. 147.

¹³ Lothar Band: "Raum, Klang und akustische Regie." In: Funk. H. 46,11. Nov. 1927, S. 377.

¹⁴ Edmund Wachten: "Hörspiel mit Musik." In: Rufer und Hörer, Jg. 3, 1934, H. 12, S. 550 ff. - S. 544 schreibt Wachten, der auch auf den Begriff "Klangfarbe" (S. 551) eingeht: "Man muss sich darüber im klaren sein, dass der Klangkörper, der die plastischste Wirkung eines Hörspiels erreicht und diesem als Formidee eingegliedert ist, sich auf Geräusch-Rede-Musik in gleichem Maße (Hervorhebung im Original R. D.) erstreckt, dass die Rede zum Geräusch und daraus zum Ton übergehen kann und umgekehrt oder in vielen anderen Arten von Verbindungen."

¹⁵ Ebd., S. 550 f.

¹⁶ "Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels." Stuttgart: Kohlhammer 1961.

¹⁷ -es- (Hans Flesch?, R. D.): "Zur Problematik des Rundfunks." In: Der deutsche Rundfunk, Jg. 1, 1924, H. 38, S. 2153.

¹⁸ Funk, Jg. 1, 1924, H. 33, S. 509.

¹⁹ Der deutsche Rundfunk, Jg. 2, 1925, H. 26, S. 1627.

Tätigkeit zählt"²⁰. Und Flesch/Schoen nennen in diesem Zusammenhang Erst- und Uraufführungen von Hindemith, Béla Bartok und Philipp Jarnach, die Beziehungen des Frankfurter Senders zum Baden-Badener Musikfest sowie Kompositionsaufträge an Ernst Toch und Weill in Frankfurt, Frank Schreker in Breslau und Hindemith in Berlin.

Für die meisten von ihnen war der Rundfunk auch ein Instrument, das eine Erweiterung der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten bot: "Nun können wir uns sehr gut vorstellen, dass zu den Tönen und Rhythmen der Musik neue Klänge hinzutreten (...): Rufe menschlicher und tierischer Stimmen, Naturstimmen, Rauschen von Winden, Wasser, Bäumen und dann ein Heer neuer unerhörter Geräusche, die das Mikrophon auf künstlichem Wege erzeugen könnte, wenn Klangwellen übereinandergeschichtet oder ineinander verwoben, verweht und neugeboren werden würden"²¹.

Was Weill "absolute Radiokunst" nannte und Band als "Klangphänomen", als das "nur Akustische" forderten, war - so muss man aus Gründen der historischen Korrektheit hinzufügen - nicht Hörspiel, war auch nicht an den eher spärlichen zeitgenössischen Hörspielansätzen orientiert. Eher am Rande erwähnte Weill, dass man davon spreche, "das Hörspiel gänzlich vom herkömmlichen Theater (!, R.D.) loszutrennen, es als eine nach den eigenen Gesetzen und mit den eigenen Zielen des Senderraumes orientierte Kunstgattung auszubauen"²². Und als sich Weill 1929 wieder einmal zu Wort meldete, setzte er einem "literarischen Hörspiel", an dem "immerhin große Kreise des Unternehmertums und des Publikums interessiert" seien, setzte er den immer noch gesendeten Opern und Operetten das "musikalische Hörspiel" entgegen, das in Zukunft leicht zu entwickeln sei angesichts der völlig anderen Rolle, die die Musik inzwischen im Operntheater spiele²³.

Weills Trennung von "literarischem" und "musikalischem Hörspiel" signalisiert, dass beides jetzt nebeneinander herläuft, dass eine dem Medium entsprechende und gemäße, aus dem Medium entwickelte Radiokunst vorerst Utopie blieb. Entsprechend wird auch, was sich theoretisch zunächst durchaus aufeinander zu bewegen schien, in den Prognosen und Prospekten immer deutlicher getrennt, erscheint in ihnen als künftiges musikalisches Eigenkunstwerk und als ein künftiges Hörspiel, das sich Hans Flesch "aus dem Mikrophon heraus" komponiert wünschte²⁴. Bezogen auf ein künftiges musikalisches Eigenkunstwerk des Rundfunks referierte er 1928 auf der ersten Programmrats-Tagung der deutschen Rundfunkgesellschaften in Wiesbaden:

"Wir können uns heute noch keinen Begriff machen, wie diese noch ungeborene Schöpfung aussehen kann. Vielleicht ist der Ausdruck 'Musik' dafür gar nicht richtig. Vielleicht wird einmal aus der Eigenart der elektrischen Schwingungen, aus ihrem Umwandlungsprozess in akustische Wellen etwas Neues geschaffen, das wohl mit Tönen, aber nichts mit Musik zu tun hat"²⁵.

Es ist keine Frage, diese Überlegungen Fleschs lassen sich ebenso auf Weills Vorstellung von "Geräuschen, die das Mikrophon auf künstlichem Wege erzeugen könnte", zurückbeziehen wie sie auf eine spätere elektronische Musik vorausweisen, die allerdings in ihrer hörspielgeschichtlichen Bedeutung in den größeren Zusammenhang von Sprache und Elektronik²⁶ zu stellen ist.

Akustische Literatur und Rundfunk

Die Geschichte einer akustischen Literatur als einer Alternative zur visuellen Poesie ist bisher, soweit

²⁰ Rundfunk-Jahrbuch 1929, S. 48.

²¹ Der deutsche Rundfunk, Jg. 2, 1925, H. 26, S. 1627.

²² Ebd.

²³ Zum Thema "Musikalisches Hörspiel". Ebd., Jg. 7, 1929, H. 7, S. 196

²⁴ "Hörspiel, Film, Schallplatte." In: Rundfunk-Jahrbuch 1931, S. 35.

²⁵ "Rundfunkmusik". In: Rundfunk-Jahrbuch 1929, S. 146 ff. - Zit. S. 150.

²⁶ Vgl. dazu: "Sprache und Elektronik. Über neue technische Möglichkeiten, Literatur zu erstellen und rezipieren." WDR III, 17.2.1970.

überhaupt, ohne Berücksichtigung ihrer Medien geschrieben worden, ohne Beachtung der Rolle, die bei ihrer Entwicklung der Schallplatte, dem Tonband und - in Grenzen - dem Rundfunk zukommen. Andererseits ließ der Rundfunk an der Entwicklung dieser Literatur wenig praktisches Interesse erkennen ²⁷,

entzog er sich lange seiner Aufgabe der Aufbereitung im Studio, der Bereitstellung zur öffentlichen Diskussion ²⁸. Sein Interesse war, falls überhaupt vorhanden, eher zufällig, zumeist kurzfristig, oft sogar abwehrend, so dass die Emanzipation der konkreten, der elektronischen Musik mit ihren fließenden Grenzen zu einer akustischen Literatur weitgehend außerhalb der Funkhäuser stattfand, an die sie in ihren Ansätzen gebunden war. Denn die elektronische Musik wurde 1953 in einem eigens dafür vom Westdeutschen Rundfunk in Zusammenarbeit mit dem Bonner Universitätsinstitut für Phonetik und Kommunikationsforschung eingerichteten Studio erprobt, allerdings ohne zunächst daran zu denken, "eine neuartige, rundfunkeigene kompositorische Kunst ins Leben zu rufen. Man gab sich nur mit der Erzeugung und Montage besonderer Effekte für Wortsendungen ab, die außerhalb des Bereiches der traditionellen Instrumente und Aufnahmetechniken lagen" ²⁹.

Dass dies dennoch hörspielgeschichtlich von Bedeutung war, deutet ein Vergleich an. Bertolt Brechts 1929 erstaufgeführter "Lindberghflug", von dem später noch einmal zu reden sein wird, bemühte sich in einem Wechselspiel von Text und Musik (Hindemith/Weill) auch um eine Lösung dessen, was man seinerzeit "Hörspiel mit Musik" nannte. Blieben in seinem Fall die Stimmen noch bei starkem Musikeinsatz als Stimme z.B. des Nebels, des Schneesturms, des Schlafs verständlich, kommen jetzt bei einer das gleiche Thema behandelnden Hörfolge "Gegen den Dezembersturm" elektronische Klänge ins Spiel, werden "menschliche Stimmen mit Hilfe eines elektronischen 'Verzerrers'" in einer Weise verändert, "dass sie aus dem Telefonhörer zu kommen schienen", um "sie dann mit Sinustönen zu modulieren". Dass dabei "der Sinn der Worte (...) zwangsweise verloren" ging, wurde in Kauf genommen, da der Hörer noch hinreichend erkannte, "dass es sich um ein sprechendes Organ handelte, um das Organ hinter dem Rücken des Fliegers auftauchender und wieder verschwindender Phantome" ³⁰.

Schon kurze Zeit später konnte das 1954 im Mailänder "Studio di Fonologia Musicale" produzierte radiophone Bild der Stadt Mailand, "Ritratto di Città", belegen, in welchem Maß konkrete und elektronische Geräusche und Klänge mit Worten eine fruchtbare Verbindung einzugehen vermögen, was in einem speziellen Vergleich mit Luigi Russolos "Risveglio di una città" noch deutlicher wird: "Elektronische Komplexe, aus dem Leben kopierte Alltagsgeräusche in denaturierter Form, Filterklänge und der Text des Sprechers mischen sich zu einer eigenartigen und immer noch eindrucksvollen Reportage, die oftmals die lyrische Qualität wirklicher Dichtung erreicht" ³¹.

Heute im Deutschen Rundfunkarchiv (dafür künftig DRA) 53.602.

²⁷ Eine der wenigen Ausnahmen ist die Aufzeichnung von Teilen der Ursonate von Kurt Schwitters durch den Stuttgarter Sender 1932.

²⁸ Wie dies aussehen könnte, belegt beispielhaft das "Stockholm Festival 1968", das gemeinsam von der Fylkingen-Gruppe und dem Schwedischen Rundfunk im Stockholmer Museum of Modern Art veranstaltet wurde. Vgl. auch die Platten "Text-sound-compositions 1, 2" im Sveriges Radio förlag 1968, denen 1969 noch drei weitere Platten folgten.

²⁹ Fred K. Prieberg: "Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik." Berlin, Frankfurt, Wien: Ullstein 1960, S. 156. - Zu den Experimenten mit elektronischer Musik im Kölner Funkhaus spez. Herbert Eimert: "Elektronische Musik"; Fritz Enkel: "Die technischen Einrichtungen der 'Studios für elektronische Musik'"; Enkel/Heinz Schütz: "Die Herstellung von Hörspielgeräuschen" - in: Technische Hausmitteilungen des NWDR, Jg. 5, 1953, Jg. 6, 1954. - Ferner Rudolf Frisius: "Das elektronische Studio des Westdeutschen Rundfunks Köln". WDR III, 10.12.1979.

³⁰ Prieberg, S. 157.

³¹ Ebd., S. 143.

Das hörbare Buch der Zukunft

Die Vorgeschichte einer solchen "Radiophonie"³² lässt sich bis in eine noch radiolose Zeit zurückverfolgen und unter anderem 1918 mit einem kleinen Essay Guillaume Apollinaires, "L' Esprit nouveau et les Poètes", besetzen, den man auch als "Testament" Apollinaires bezeichnet hat. Dieses Testament Apollinaires ist bedeutsam einmal wegen seines Prospekts einer ästhetischen Entwicklung zur Synthese der Künste³³, im augenblicklichen Zusammenhang vor allem wegen der Einsicht, dass künstlerische Produktion in einem zunehmenden Maße in Konkurrenz zu den Medien "cinéma" und "phonographe" treten werde:

"Es wäre sonderbar gewesen, wenn die Dichter in einer Zeit, da die Volkskunst schlechthin, das Kino, ein Bilderbuch ist, nicht versucht hätten, für die nachdenklicheren und feineren Geister, die sich keineswegs mit den groben Vorstellungen der Filmproduzenten zufriedengeben, Bilder zu komponieren. Jene Vorstellungen werden sich verfeinern' und schon kann man den Tag voraussehen, an dem die Dichter, da Phonograph und Kino die einzigen gebräuchlichen Ausdrucksformen geworden sind, eine bislang unbekannte Freiheit genießen werden. Man wundere sich daher nicht, wenn sie sich, mit den einzigen Mitteln, über die sie noch verfügen, auf diese neue Kunst vorzubereiten suchen, die viel umfassender ist als die einfache Kunst der Worte und bei der sie als Dirigenten eines Orchesters von unerhörter Spannweite die ganze Welt, ihre Geräusch- und Erscheinungsformen, das Denken und die Sprache des Menschen, den Gesang, den Tanz, alle Künste und alle Künstlichkeiten und mehr Spiegelungen, als die Fee Morgana auf dem Berge Dschebel hervorzuzaubern wusste, zu ihrer Verfügung haben werden, um das sichtbare und hörbare Buch der Zukunft zu erschaffen"³⁴.

Eine weitere Spur, die sich vor diesem Hintergrund vom italienischen Futurismus ausgehend über die Züricher Dadaisten aufnehmen lässt und mit Kurt Schwitters' "Sonate in Urlauten" ihren ersten Höhepunkt erfährt³⁵, wäre die Geschichte des Lautgedichtes, das sich in Opposition zu Form und Inhalt traditioneller Lyrik, in radikaler Reduktion auf das Alphabet als eines Ensembles von Lautzeichen und akustischen Bausteinen entwickelte. Dichtung sei, formulierte es Raoul Hausmann, "gewollte Auflösung geworden" und bediene sich nurmehr "der Buchstaben des Alphabets, dem letzten Phänomen rein menschlicher Klangform", was nicht als destruktiv, als "haltloses Gestammel anarchistischer Ungehemmtheit" zu bewerten sei. Vielmehr handele es sich bei den Lautgedichten "sehr oft um Wortballungen, die aus der Epimneme verschiedener Sprachen ins Bewusstsein steigen. Wenn wir die vielfachen Möglichkeiten, die uns unsere Stimme bietet, aufzeichnen, die Unterschiede der Klänge, die wir unter Anwendung der zahlreichen Techniken der Atmung hervorbringen, der Stellung der Zunge im Gaumen, der Öffnung des Kehlkopfes oder der Spannung der Stimmbänder, kommen wir zu neuen Anschauungen dessen, was man Wille zur schöpferischen Klangform nennen kann"³⁶.

Als in Frankreich der den Dadaismus ablösende Surrealismus zunächst andere Tendenzen der Kunst- und Literaturrevolution aufgriff und weiterentwickelte, schien die akustische Poesie zeitweilig zu stagnieren, glaubte man schon ihr Ende gekommen. Da griff Isidor Isou 1945 noch einmal den Gedanken einer "évolution du matériel poétique" auf und radikalisierte zugleich den dadaistischen Ansatz, indem er erklärte, "die Zentralidee des Lettrismus" gehe "davon aus, dass es im Geiste nichts" gebe, "was nicht Buchstabe ist oder Buchstabe werden" könne³⁷, und entsprechend das traditionelle Alphabet um neunzehn neue Buchstaben wie Einatmen, Ausatmen, Lispeln, Röcheln, Gurren, Seufzen, Schnarchen, Rülpsen, Husten, Niesen, Küssen, Pfeifen usw. vermehrte³⁸.

³² Prieberg verwendet den Begriff ohne Nachweis.

³³ "Les artifices typographiques poussés très loin une grande audace ont l' avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature" (Mercure de France, Nr. 491, 1.Dez.1918, S. 386).

³⁴ Zit. nach André Billy: "Guillaume Apollinaire." Neuwied und Berlin: Luchterhand 1968, S. 38 f.

³⁵ Vgl. Anm. 27.

³⁶ Zit. nach Döhl: Fußnote und chronologischer Exkurs zur akustischen Poesie (1). In: Die Sonde, Jg. 4, 1964, H. 2, S. 35.

³⁷ Zit. nach Gustav René Hocke: "Manierismus in der Literatur." Hamburg: Rowohlt 1959, S. 29.

³⁸ Vgl. Alain Bosquet: "Surrealismus 1924-49." Berlin 1950, S. 42.

In der Nachfolge Apollinaires trifft man schließlich auf den 1928 etablierten, zu Unrecht in Vergessenheit geratenen, zahlreiche Tendenzen bündelnden "Poetismus" Karel Teiges, und dort, innerhalb des Versuchs einer auf die Sinne bezogenen Neuklassifizierung der Dichtung, auf den Entwurf einer "Poesie fürs Hören". Diese "Poesie fürs Hören" umfasst nach Teige als Untergattungen die "Lärmmusik", den "Jazz" und die "Radiogenie", die er auch als "Radiotelephonie", "radiogene Poesie" oder "Radiopoesie" bezeichnet:

"Das Gehör, dieser zweite de facto und de jure ästhetisch anerkannte Sinn weist in der zeitgenössischen Psyche ein viel schwächeres Potential auf als die übrigen sogenannten außerästhetischen Sinne wie der Tastsinn, Geruchssinn u.a. Man kann jedoch erwarten, dass er unter dem Einfluss der Radiotelephonie rehabilitiert wird. Der heutige Rundfunk ist allerdings in dem Stadium, in dem bis unlängst der Film war: er ist reproduktiv, dolmetschend. Aber uns geht es darum, uns der Radiotelephonie als eines produktiven Elements zu bemächtigen. Wie man mit dem Film Gedichte realisieren kann, die aus Licht und Bewegungsgeschehen komponiert sind, so schafft man eine radiogene Poesie als neue Kunst von Tönen und Geräuschen, die gleichermaßen von der Literatur, Rezitation entfernt ist wie von der Musik. (...) Der Poetismus erfindet eine neue radiogene Poesie (...), deren Auditorium der Weltraum und deren Publikum die internationalen Massen sind. Die Radiopoesie, auditiv, raumfrei, hat breite lebendige Möglichkeiten. Die bisher realisierten radiophonischen Dramen sind auditives Theater ungefähr so, wie viele Filme optisch verdolmetschtes Theater sind. So wie die reine Kinographie und photogene Poesie, so müssen auch die radiophonischen und radiogenen Gedichte nur mit elementaren Mitteln arbeiten (dort mit Licht und Bewegung, hier mit Ton und Lärm) und sich von der literarischen und theatralischen Eigenschaft lösen. Die radiogene Poesie als Komposition von Klang und Geräusch, in der Wirklichkeit aufgezeichnet, aber zu einer dichterischen Synthese verwoben, hat nichts gemeinsam mit der Musik oder der Rezitation, oder mit der Literatur oder auch mit der Verlainschen Wortklangmalerei. Es ist ebenfalls eine Poesie ohne Worte und keine literarische Kunst. Zur Musik steht sie dann im selben Verhältnis wie der Film zur Malerei"³⁹.

Wie richtig Teige in seinem Manifest vorausüberlegt hatte, wird leicht einsichtig, wenn man seine Definition der "Radiopoesie" als "Komposition von Klang und Geräusch, in der Wirklichkeit aufgezeichnet, aber zu einer dichterischen Synthese verwoben" mit Fred K. Priebergs Beschreibung des Mailänder Experiments "Ritratto di Città" vergleicht: "Elektronische Komplexe, aus dem Leben kopierte Alltagsgeräusche in denaturierter Form, Filterklänge und der Text des Sprechers mischen sich zu einer eigenartigen (...) Reportage, die oftmals die lyrische Qualität wirklicher Dichtung erreichte".

Theorie und Praxis

Die von Karel Teige noch nicht voraussehbaren "elektronischen Komplexe" und "Filterklänge" führen den Exkurs zurück zur Wiesbadener Programmrats-Tagung von 1928, auf der sich der Frankfurter Intendant Hans Flesch auf ein Gedankenspiel über künftige Rundfunkkunst eingelassen hatte, die als Hörspiel "weder Theaterstück, noch Novelle, noch Epos, noch Lyrik sein" werde und als musikalisches Eigenkunstwerk "etwas Neues (...), das wohl mit Tönen, aber nichts mit Musik zu tun hat".

Auf weitergehende Spekulationen mochte sich Flesch damals nicht einlassen. Statt ihrer forderte er vielmehr, die "schöpferischen Kräfte" enger an den Rundfunk zu binden, "ihnen einen Anreiz" zu bieten, "sich mit unserem Instrument zu befassen und zu versuchen, ihre Produktivität mit den seltsamen Möglichkeiten elektrischer Wellenumwandlung künstlerisch in Einklang zu bringen"⁴⁰. Flesches Forderungen, die in ihrer Konsequenz auf die Entwicklung einer elektronischen Musik zielten, ließen sich damals noch nicht einlösen. Sie sind aber Bestandteil eines gedanklichen Umfeldes, in dem schon 1926 auf dem Kammermusikfest in Donaueschingen vorgeschlagen wurde, Schallplatten nicht ausschließlich zu Wiedergabe, sondern auch als Mittel zur Produktion von Musik zu benutzen, was spätestens seit 1928 in der Rundfunkversuchsstelle der Berliner Musikhochschule auch erprobt wurde.

Um 1930 jedenfalls experimentierten Paul Hindemith und Ernst Toch mit instrumental verwendeten

³⁹ "Liquidierung der 'Kunst' ". Frankfurt/Main: Suhrkamp 1968, S. 103 f.

⁴⁰ Vgl. Anm. 25, S. 150.

Grammophonen, indem sie durch veränderte Geschwindigkeiten mit Tonhöhe und Klangbild spielten und aus solchen mechanischen Manipulationen und Überblendungen Kompositionen entwickelten, so Toch eine vierstimmige "Fuge aus der Geographie", für die er "vier Stimmen verschiedene Städtenamen in wechselndem Rhythmus sprechen ließ und auf Platte schnitt, dann die Drehgeschwindigkeit variierte, so dass sich die Sprache in einen seltsamen orchestralen Singsang verwandelte" ⁴¹.

Weist die Veränderung der Geschwindigkeiten einerseits auf Weills Forderung einer "akustischen Zeitlupe" zurück, antizipiert die instrumentale Verwendung von Grammophonen andererseits Pierre Schaeffers "Etude aux Tourniquets", löst eine konkrete Musik manches von den Vorstellungen Weills und Fleschs ein.

Allerdings boten Schaeffer eine verbesserte Technik in Verbindung mit den Verarbeitungsmöglichkeiten des Tonbands (Schnitt und Montage) bald ganz andere Möglichkeiten, vorgefundene Geräusche zu isolieren, zu kombinieren und zu denaturieren. Dabei ist neben der "Etüde über Plattenteller" (wegen ihres Rückverweises) vor allem die "Etüde über Eisenbahn" (Etude aux chemin de fer) von einiger Bedeutung, weil sich die konkreten Autoren des akustischen Lagers wiederholt auf sie berufen haben. Dieser "Etude aux chemin de fer" gingen Aufnahmen von Eisenbahngeräuschen auf dem Bahnhof von Batignolles voraus, deren Komposition ein Tagebucheintrag vom 5. Mai 1948 folgendermaßen skizziert:

"Acht Takte Anfahren. Accelerando für Solo-Lokomotive, dann Tutti der Waggons. Rhythmen. Es sind sehr schöne dabei. Ich habe eine bestimmte Zahl Leitmotive ausgewählt, die kettengleich montiert werden müssen, im Kontrapunkt. Dann Langsamerwerden und Stoppen. Kadenz der Kolbenstöße. Da capo und Reprise der vorangegangenen Elemente, sehr heftig. Crescendo" ⁴².

Ein halbes Jahr später sendete der französische Rundfunk ein erstes kurzes, aus drei Etüden zusammengesetztes "Concert de bruits", hörspielgeschichtlich bedeutend wegen seiner Platzierung innerhalb des Club d'Essai, einer Fortsetzung des Studio d'Essai der Radiodiffusion Française, das Schaeffer 1942 gegründet hatte. Chef des Club d'Essai war damals Jean Tardieu, der in einem Interview 1965 folgende Skizze des Club d'Essai gab:

"Der Club d'Essai wurde nach dem Kriege gegründet und setzte die Arbeiten Schaeffers fort. Ich glaube, man muss Schaeffer dafür danken, dass er als erster in Frankreich neue radiophonische Formen zu erarbeiten suchte. (...) Der erste Club d'Essai (= Studio d'Essai, R.D.) war nur experimentell, während der zweite ein richtiges Radioprogramm wurde. Ich glaube, das wichtigste war, in allen möglichen Richtungen zu suchen und sich vor allem an junge Leute zu wenden und ihnen dabei alle möglichen Freiheiten zu lassen" ⁴³.

Mit der Aufführung des "Concert de bruits" am 5. Oktober 1948 innerhalb des Programms des Club d'Essai erreichte die konkrete Musik eine größere Öffentlichkeit, hatte in Frankreich auch hörspielgeschichtliche Folgen. Nicht so in Deutschland, wo der Hörer erst mit beachtlicher Verspätung ein Hörspiel aus dem Umkreis des Club d'Essai zur Kenntnis nehmen durfte: André Almueros "Nadja Etoilée" (1949) nach André Breton. Für seine Adaption hatte Almuro zusammen mit dem Regisseur Jean-Jacques Vierne ein auf "Schock" und "klangliche Bezauberung" angelegtes "akustisches Ballett" (Friedhelm Kemp), ein "Klanggebilde" erarbeitet, "das die 'konvulsivische Schönheit', auf die Breton zielte, in der schizoiden Welt Nadjas nicht einfach illustrierte, sondern, in die Geräusch-Montage übersetzt, klanglich überhaupt erst schuf" ⁴⁴. Neben diesem Hörspiel, von dem unter Verwendung der originalen Musik- und Geräuschbänder 1959 auch eine deutsche Version erstellt wurde, ist erst Jahre später ein zweites Hörspiel aus dem Club d'Essai, Robert Arnauts "Balcon sur le rêve: le western", für das Pierre Schaeffer Sprache, Musik und Geräusche

⁴¹ Prieberg, S. 82.

⁴² Ebd.

⁴³ Gespräch Jean Tardieu - Klaus Schöning. WDR III, 1.4.1965. - Vgl. ferner Bernhard Rübenach : "Auf der Suche nach der unsichtbaren Bühne. Bericht über das Versuchsstudio des französischen Rundfunks." SWF 1.10.1959.

⁴⁴ Rübenach : "Erfahrungen mit der Adaption fremdsprachiger Hörspielproduktionen ." Referat auf der Internationalen Hörspieltagung in Frankfurt, 1968. Als Manuskript vervielfältigt, S. 90.

arrangierte, wenigstens den Hörern des Saarländischen⁴⁵ und des Norddeutschen Rundfunks⁴⁶ in der Originalfassung vorgestellt worden. Wirkungsgeschichtlich in Saarbrücken noch zu früh, in Hamburg - auf dem Höhepunkt des Neuen Hörspiels - bereits zu spät, so dass weder diese beiden Hörspiele noch andere Leistungen des Club d'Essai, über die der Rundfunk immerhin informierte⁴⁷, in der westdeutschen Hörspiellandschaft direkte Spuren hinterlassen haben. Was von einigem Gewicht ist, wenn man in Anschlag bringt, dass in Studio und Club d'Essai experimentelle Traditionen fruchtbar wurden, dass in ihnen, wenn oft auch noch unbeholfen, zum ersten Mal bis dahin getrennte Tendenzen einer akustischen Literatur, der Geräusch- und Klangkomposition, technisch erzeugter Musik zu komplexen Rundfunkeigenkunstwerken zusammentraten.

Ein Meisterwerk des schöpferischen Tons

Erfuhren die Experimente der Rundfunkversuchsstelle der Berliner Musikhochschule durch Schaeffers "Etude aux Tourniquets" auch eine verspätete Rehabilitation, hörspielgenetisch blieben sie zunächst ohne Folgen. Dagegen kann eine Montage aus Geräuschen, Musikfetzen und Sprachpartikeln, Walther Ruttmanns "Weekend", am 13. Juni 1930 zusammen mit Fritz Walter Bischoffs "Hörsymphonie" "Hallo! Hier Welle Erdball" sogar zur Aufführung. Sie ist, auf Tonfilmstreifen aufgezeichnet, erhalten geblieben und, nach ihrer Wiederentdeckung vor einigen Jahren, inzwischen als hörspielgeschichtlich zentrales Dokument erkannt und mehrfach neu gesendet worden.

Ihre bis zur Wiederentdeckung einzig zugängliche Charakterisierung durch Hans Richter rückt Ruttmanns Montage in eine vergleichbare Nähe zu Kurt Weills Prospekt einer "absoluten Radiokunst". In "Weekend", zitiert Richter zunächst das Lob Wsewolod Illarionowitsch Pudowkins, habe Ruttmann "das Problem des Tones durch assoziative Montage auf die freieste Weise und grundsätzlich gelöst". Und Richter fügt hinzu: "Dadurch, dass Ruttmann den Ton nicht wie im Sprechfilm naturalistisch behandelte (...), sondern schöpferisch-musikalisch"⁴⁸, habe er "tatsächlich die künstlerische Domäne des Tonfilms bestimmt. Aus isolierten Tonimpressionen bildete er neue Einheiten: vom Drängeln und Pusten der Sonntagsausflügler auf dem Bahnhof, dem Rattern des Zuges, dem Trampeln, Singen und Schimpfen, dem Schnarchen, Spielen und Zanken der Ausflügler bis zur Stille der Landschaft, nur unterbrochen von Flüstern der Liebenden, bis zum Heimschleppen der weinenden Kinder - alles im Ton wie eine Perlenkette gereiht"⁴⁹.

Trotz seiner viel beachteten Aufführung durch die Funk-Stunde Berlin, seiner Einschätzung als eines "Meisterwerks (...), das auch heute noch dem Studenten des schöpferischen Tons Anregungen und Einsicht geben sollte"⁵⁰, blieb aber auch Ruttmanns "Weekend" hörspielgeschichtlich folgenlos, wird es bis heute in den einschlägigen Hörspielgeschichten nicht einmal dem Titel nach erwähnt. Dabei müsste sich die Hörspielforschung noch aus einem zweiten Grunde seiner annehmen, nämlich wegen seiner Affinität zum Film. Denn "Weekend" wurde nicht nur auf Filmtoneisen aufgezeichnet, geschnitten und montiert, in seine Komposition sind auch sonst, wie die Erinnerung Richters belegt, Erfahrungen des Filmemachers Ruttmann eingegangen. Damit aber wird in einem weiteren Punkt der Vergleich mit Kurt Weill interessant, der seine Vorstellungen von einer "absoluten Radiokunst" gleichfalls auf eine "wirklich eigene Filmkunst (ohne) Handlung, Thema oder auch nur inneren Zusammenhang" bezogen hatte. Der absolute Film sei eine "'melodische' Kunst", die "nach (...) musikalischen Gesetzen" erarbeitet sei. Die "absolute Radiokunst" sei

⁴⁵ SR 1.6.1966.

⁴⁶ NDR III, 28.12.1971.

⁴⁷ Vgl. Anm. 43. Ferner Hansjörg Schmitthenner: "Der Club d'Essai, Paris." Co-Produktion HR/WDR (III, 3.4.1978).

⁴⁸ Vgl. dazu Weill: "Ein solches Opus dürfte kein Stimmungsbild ergeben, keine Natursymphonie mit möglichst realistischer Ausnutzung aller vorhandenen Mittel, sondern ein absolutes, über der Erde schwebendes, seelenhaftes Kunstwerk mit keinem anderen Ziel als dem jeder wahren Kunst: Schönheit zu geben und durch Schönheit den Menschen gut zu machen und gleichgültig gegen die Kleinigkeiten des Lebens" ("Möglichkeiten absoluter Radiokunst", vgl. Anm. 19, S. 1627).

⁴⁹ Hans Richter: "Köpfe und Hinterköpfe." Zürich: Arche 1967, S. 156.

⁵⁰ Ebd.

eine Erweiterung der Musik ⁵¹. Aber nicht nur Weill, auch Bischoff, Flesch, Alfred Braun und andere haben sich in ihren Überlegungen zu einer rundfunkeigenen Kunst immer wieder auf den Film bezogen. Und ein weiterer "Geniestreich" (Richter) Ruttmanns, die 'Wochenschau' "Melodie der Welt" berührt die Hörspielgeschichte wenigstens am Rande:

"Zu Beginn des Film ertönen im nebligen Hafen von Hamburg (man sieht nur vage Umrisse) die Nebelsirenen der Schiffe. Einige haben hohe, andere haben tiefe Töne, manche sind kurz, manche lang, manche haben mehrere Sirenen oder benutzen die eine stoßweise, andere hingegen in langen klagenden Seufzern. Ruttmann machte daraus eine regelrechte Symphonie von Tönen, die eine neue musikalische Dimension erleben lassen, wie sie heute in der musique concrète 'wiederentdeckt' wurde" ⁵².

Diese sich hier andeutende Bedeutung des Films und seiner Ästhetik für die Entwicklung des Hörspiels ist von den Sachverwaltern des Hörspiels als Literatur, als Wort- und Sprachkunstwerk ebenso gründlich vergessen und verdrängt worden, wie die konstitutive Rolle der Musik. Wobei ihnen entgegenkam, dass die Experimente der Musiker, der Wurf Ruttmanns hörspielgeschichtlich zunächst folgenlos blieben, bis sie in der konkreten Musik "wiederentdeckt", über die Programme des Club d 'Essai und die Entwicklung einer elektronischen Musik gleichsam vermittelt der Hörspielgeschichte wieder zuflossen, ja jetzt erst eigentlich in ihrer Bedeutung erkannt wurden. Was sich statt ihrer im Spektrum Musik und Hörspiel gattungsgenetisch niederschlug, war 1. ein sogenanntes "Hörspiel mit Musik", das man, Kurt Weill folgend, besser "musikalisches Hörspiel" nennen sollte, war 2. Musik als Hörspiel, in einer allerdings wesentlich anspruchsloseren Form, als Mauricio Kagel sie meinte, als er 1970 die 7. Kölner Kurse für Neue Musik unter dieses Motto stellte. Und das war 3. eine Hörspielmusik, deren Stellenwert sich leicht einer auf weit über 50 Titel angeschwollenen Liste an Sekundärliteratur ablesen lässt ⁵³.

Das musikalische Hörspiel

Dass bei der gründlichen Austreibung der Musik aus dem literarischen Hörspiel auch das musikalische Hörspiel diskreditiert wurde, belegt "Reclams Hörspielführer" ⁵⁴. Doch ändert sein Kurzschluss nichts an der Tatsache, dass 1929/30 Bertolt Brechts "Lindberghflug" mit den Musiken von Paul Hindemith und Kurt Weill als Paradigma einer sinnvollen Synthese von Literatur und Musik galt. Brecht/Hindemith/ Weills "Lindberghflug" wurde unter der Regie Ernst Hardts 1929 auf dem Baden-Badener Musikfest zusammen mit Weber/Eislers "Tempo der Zeit", Toller/Groß' "Kammerkantate" und Feuchtwanger /Goers "Funkkabarett" uraufgeführt. 1931 benennt das "Rundfunk-Jahrbuch" als "besondere Marksteine in der Entwicklung des Hörspielwillens der Schlesischen Funkstunde" Erich Kästners/Edmund Nicks "Leben in dieser Zeit", Franz Joseph Engels/Karl Sczukas "Rummelplatz" und Alexander Runge/Karl Sczukas "Musikke". Ernst Schoen, der sich das Hörspiel "möglichst von der Musik" ausgehend wünscht, erwähnt im "Rundfunk-Jahrbuch 1930" eine Jazzoper "Die Eingeladenen" von Tibor Harsany, während Hand Flesch den Text des Hörspiels "Ein Cello singt in Daventry" publiziert, mit dem 1929 das Studio der Berliner Funk-Stunde eröffnet wurde. Dieses musikalische Hörspiel von Robert Seitz und Werner Egk führte zwei rundfunkgeschichtlich nicht Unbekannte zusammen. Denn Egk hat sich bald darauf mit zwei Singspielen auch in die Geschichte des Kinderhörspiels eingetragen. Und Robert Seitz, der formaler und anders als Brecht das "Lehrstück" vor allem als "kleine Form einer semiszenischen Vereinbarung von Musik und Wort" verstand, ist als Autor musikalischer Lehrstücke und Hörspiele damals mehrfach hervorgetreten. So wenig der Historiker unterschlagen darf, dass die literarische Qualität der Texte Seitz' umstritten war, was übrigens auch für die Texte anderer musikalischer Hörspiele gilt, so bemerkenswert ist andererseits der Anlass, aus dem und um den herum sie entstanden. Und der waren, nach dem Erfolg der Baden-Badener Kammermusiktage von 1929,

⁵¹ Vgl. Anm. 19, S. 1626 f.

⁵² Richter, S. 157.

⁵³ Uwe Rosenbaum : "Das Hörspiel." Eine Bibliographie. Hamburg: Verlag Hans-Bredow-Institut 1974, S. 327 ff.

⁵⁴ Stuttgart: Reclam 1969, S. 111: "Brechts theoretische Darlegungen beweisen ebenso wie die weithin zum Singen bestimmten Texte, dass das Werk nicht als Hörspiel, sondern als Scholoratorium gedacht ist. So beruhen Rundfunksendungen als Hörspiel eigentlich auf einem Missverständnis.

1930 die Tage für neue Musik in Berlin, für die neben Robert Seitz/Hermann Reuters "Der neue Hiob" als weitere Auftragsarbeit "Das Wasser" von Alfred Döblin und Ernst Toch entstand. Schließlich lässt sich ins Umfeld dieser Berliner Tage für neue Musik noch eine Neuinszenierung des Brecht/Hindemith/Weillschen "Lindberghfluges" rechnen, der jetzt als "radiophonische Kantate" ausgewiesen ist. Seine Aufführung unter Leitung von Hermann Scherchen ist als Tondokument erhalten, wird immer wieder einmal gesendet und kann also als bekannt vorausgesetzt werden⁵⁵. Weill hat sich damals mit dieser Pasticcio-Fassung wegen der Unvereinbarkeit der beiden Kompositionsstile jedoch nicht zufrieden gegeben und, unter Verwendung der schon komponierten Teile, auch die restlichen Texte noch komponiert. Da auch diese Fassung als Schallplattenaufzeichnung neueren Datums zugänglich ist⁵⁶, bleibt der Interessierte bei der hörspielgeschichtlichen Bewertung dieses exemplarisch musikalischen Hörspiels nicht auf Spekulationen angewiesen.

Musik als Hörspiel

Unter Ausklammerung der Grenzfälle des Hörspiels nach Volksliedern⁵⁷, der spielerischen Präsentation von (vorgegebenen) Schallplatten⁵⁸ und der traditionsträchtigen "Singfabel" Gerhard Hermann Mostars⁵⁹ sind beim Typus Musik als Hörspiel interpretatorisch am ergiebigsten jene Stücke, bei denen Musik und Text in ein korrespondierendes Verhältnis treten.

Mit nur einem Musikstück kommt ein bisher unbekannt gebliebenes Hörspiel von Rolf Gunold und Leon Richter, "Ballade", aus: die fabel-hafte Exegese bzw. fiktionale Paraphrase der Chopinschen Ballade g-moll, op. 23. In Sequenzen zerlegt, strukturiert sie akustisch die Lebensläufe dreier Freunde, um schließlich einen dieser Lebensläufe "formvollendet" zu beschließen:

"Kurt: Wir legen ihn aufs Bett. Er wird die Krisis schon überwinden. / Georges: Er hat sie überwunden. / Kurt: Mach keine schlechten Witze - Witzbold! - Wahrhaftig, Du hast recht. Herzschlag. -Wie ich Dich beneide, lieber Freund. Die Ballade Deines Lebens schloss formvollendet. / Georges: Und traurig - wie Opus 23 - g-Moll. / (Die Ballade spielt solo Takt 251 zweite Hälfte bis Takt 256 erste Hälfte und verklingt überirdisch fein)"⁶⁰.

In welchem Maße derartige Spiele mit dem gattungsgenetischen Aspekt Musik und Hörspiel verbunden und sinnvoll zunächst in seinem Zusammenhang zu diskutieren sind, illustriert eine Situationsanalyse Rudolf Leonhards aus dem Jahre 1928. Leonhard, als Hörspielautor dem Westdeutschen Rundfunk verbunden, wird bei der Inszenierung seiner "Sprechoper" "Wettlauf" durch Rudolf Rieth auch mit dem Problem des

⁵⁵ DRA 30.500.

⁵⁶ Thorofon MTH 118.

⁵⁷ Vgl. W. Grunicke: "Dennoch: Hörspiele! Das Volkslied als Hörspiel - Eine Anregung in Theorie und Praxis." In: Der deutsche Rundfunk, Jg. 3, 1925, H. 47, S. 3041 ff. - Ferner die Hörspiele "Traumlinde" von Wilhelm Fladt (1927) und "Ich träumt' in seinem Schatten. Szenen nach deutschen Volksliedern" von Günter Eich, Sigmund Graff und August Hinrichs (1934).

⁵⁸ Günter Eichs Hörspiel "Leben und Sterben des Sängers Caruso", das nach Angaben der Zeitschrift "Die Sendung" eine Auftragsarbeit war, "die Lebensstadien des großen Sängers der Neuzeit mit sehr schönen Schallplatten zu verbinden", ist verloren gegangen. Erhalten hat sich dagegen ein zusammen mit A. Arthur Kuhnert verfasstes Manuskript: "Das Spiel vom Teufel und dem Geiger. Eine Ballade von Nicolo Paganinis Leben", das einleitend und im Text genau mit Firmenname und Bestellnummer angibt, welche Platten in diese "Ballade" einzuspielen sind.

⁵⁹ Zu den der mittelalterlichen chantefable verpflichteten Hörspielen Mostars vgl. Horst-Günter Funke: "Die literarische Form des deutschen Hörspiels in historischer Entwicklung." Diss. Erlangen-Nürnberg 1962, S. 39 ff. und Döhl: "Mittelalterrezeption im Rundfunk." In: Mittelalter-Rezeption II. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposiums "Die Rezeption des Mittelalters in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts". Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 358. Göppingen: Kümmerle 1982, S. 264 f.

⁶⁰ Zit. nach dem Manuskript, S. 31.

"akustischen Raums", seiner Bedeutung für das Hörspiel vertraut, erkennt, dass er "anders erfüllt (ist) von Geräuschen als der reale Raum(...), da er von ihnen ja nicht erfüllt, sondern nur mit ihnen geschaffen, von ihnen konstruiert wird". Ein Jahr nach Wilsmann bestätigt Leonhard, dass die "akustische Kulisse" "eben nicht Kulisse sein, (...) sondern mit im Zentrum des Spiels" stehen müsse:

"Das 'Geräusch', von dem die Musik der höchst organisierte und höchste Fall ist, kann begleiten und erklären; es kann Stimmung geben und untermalen (...), und sie (= Musik, R. D.) kann Teil der Handlung sein. Im Idealfall wird sie alles auf einmal sein: Ausdeutung der angenommenen realen Gelegenheit, suggestierende Übertragung der inneren Situation und Faktor des Geschehens. Orpheus' Gesang vor Hades, in einem Hörspiel 'Orpheus', ist der Gipfel des Stücks. Die Aufführung von Mozarts 'Kleiner Nachtmusik' ist in einem Hörspiel, das denselben Namen hat, der Kern der Handlung⁶¹.

Ein drittes in diesem Zusammenhang besonders interessantes Beispiel ist weder als Tondokument noch als Manuskript erhalten. Es stammt vom Hamburger Schriftsteller und Schauspieler Erik Brädt, war so etwas wie ein akustischen Portrait E. T. A. Hoffmanns und verband, ja montierte Musiken aus Hoffmanns "Undine" und Mozarts "Don Giovanni" auf dem Texthintergrund der Hoffmannschen "Don Juan"-Novelle:

"Wir fanden im II. Akt der Undine (Allegro agitato) eine Musik, die Mozartschen Don Juan-Klänge stimmungsartig, ja sagen wir: romantisch verbreitert und das Hoch und Nieder eines musikalischen Erlebnisablaufs deutlich zeigt. Diese sogenannte Introdution geht in eine Arie über ('Abendlüftchen schweben ...'), die in der Stimmlage, in der Tonart und in allen anderen Stilmerkmalen der Arie der Mozartschen Donna Anna (Don Juan: Zweiter Aufzug: Über alles bleibst Du teuer) so gleicht, dass sogar die einzelnen Musikabschnitte wechselseitig vertauscht werden können"⁶².

Hörspielmusik

Der Aufsatz, dem diese Angaben entnommen sind, ist "Stilgesetze der Hörspielmusik" überschrieben und signalisiert bereits mit dieser Überschrift die fließenden Grenzen zwischen einer Musik als Hörspiel und einer sinnvoll gehandhabten Hörspielmusik, die weniger als stimmungsvolle akustische Zutat, vielmehr als konstruktives Bauelement des Hörspiels verstanden und in ihren technischen und ästhetischen Bedingungen diskutiert wurde. Immer wieder war sie Gegenstand von Vortrag und Aussprache auf den Programmausschuss-Sitzungen und fand, wie das erste einschlägige Referat 1928 des Berliner Intendanten Carl Hagemann, durch zusätzliche Publikation in den Rundfunk und Programmzeitschriften weitere Verbreitung⁶³.

Zusätzlich bieten die erhaltenen Tondokumente, vor allem aber zahlreiche Funkmanuskripte eine bisher nicht ausgeschöpfte Fundgrube, speziell zur Frage der akustischen Vorstellungen der Hörspielautoren. Zwei Belege müssen ausreichen, anzudeuten, in welcher Breite Hörspielmusik eigentlich zu diskutieren wäre.

Der erste Beleg steht für die Seite der Hörspielverantwortlichen. In ihm erklärt Fritz Walter Bischoff, dass mit "Wort" und "szenischem Aufbau" die "Hörspielpartitur" noch nicht abgeschlossen sei. Vielmehr habe sich erwiesen, "dass das Wort, der Dialog im Hörspiel einer vielfältigen, klanglichen Unterstreichung bedarf, die auf bestimmte Spannungen hinweist, Konflikte vorbereitet, thematisch auf das Aufeinanderwirken gleichgerichteter und widerstrebender Kräfte untergründig aufmerksam macht. Es handelt sich gewissermaßen um eine psychologische Instrumentierung der Sprachhandlung. (...) Zwei Beispiele: In der Szene am Weiher 'Wozzeck' dumpfe, schwüle Abendstimmung, verwandten wir einen motivisch wiederkehrenden Flötenlaut, mit Flatterzunge hervorgebracht. Die in 'Kalkutta, 4. Mai' von Brecht-

⁶¹ Zit. nach Irmela Schneider (Hrsg.): "Radio-Kultur in der Weimarer Republik." Tübingen: Narr 1984, S. 161 f.

⁶² Kurt Herbst: "Stilgesetze der Hörspielmusik." In: Rufer und Hörer, Jg. 4, 1934, H. 1, S. 17 ff. - Zit. S. 22.

⁶³ Hagemanns Referat wurde in "Die Sendung" (Jg. 5, 1928, S. 251 f.), "Funk" (H. 22, 25. Mai 1928, S. 169 ff.) und – nach Angaben Bischoffs (in: Rundfunk-Jahrbuch 1929, S. 204) – in "Der deutsche Rundfunk" (Jg. 6, H. 21) publiziert.

Feuchtwanger eingefügte Sprecherrolle, die unpersönlich wie ein Spruchband zwischen den einzelnen Szenen laufen sollte, lockerten und steigerten wir durch bestimmte Klangmittel, die Trommel, Pauke, Horn, das Becken, tremolierend geschlagen, hergeben mussten" ⁶⁴.

Eine derart "psychologische Instrumentierung der Sprachhandlung", ein ihr verwandter Einsatz von Geräuschen oder akustischen Versatzstücken konnte zum Wasserzeichen einzelner Regisseure werden. So sind zum Beispiel die Regien von Ernst Hardt, gleichgültig, ob es sich um Hör- oder Sendespiele handelte, un schwer am symbolischen Einsatz signifikanter Geräusche, am Hackenschlag in "Der Narr mit der Hacke" ⁶⁵, am Glockenschlag im "Don Carlos" ⁶⁶, am tanzrhythmischen Streichereinsatz im "Wozzeck" ⁶⁷, am das Lied begleitenden rhythmischen Spatenstich im "Hamlet" ⁶⁸ zu erkennen.

Haben in diesen Fällen Hörspielgeräusch und -musik eine psychologisch instrumentierende, symbolisch überhöhende Funktion, können auf der anderen Seite Hörspielmusiken fast zu eigenständigen, eigengewichtigen Sequenzen werden. Dazu ein zweiter Beleg, diesmal von Seiten eines Hörspielautors. Hermann Kesser sieht gleichlautend in zwei zu "Straßenmann" erhaltenen Manuskripten folgende musikalische Einleitung vor, die auch in ihrer Realisierung erhalten ist ⁶⁹:

"Musik leitet den Prolog ein: fugiert zwei Motive:

- 1) Trio des Herzog-Siegfried-Marsches: bayerische Militärmarsch-Komposition aus den neunziger Jahren mit dem Wagnerschen Siegfried-Ruf im Marschtakt.
- 2) Die ersten Takte der Internationale: "Wacht auf, Verdammte dieser Erde". - Das Marschtrio (Siegfried-Ruf) geht in Moll über. Der Prolog setzt auf das letzte Motiv aus der Internationale wie auf ein Stichwort ein."

Der Ouvertüren-Charakter dieser und vieler anderer Hörspieleinleitungen ist unverkennbar und zeigt, wie selbst hier musikalische Traditionen versteckt weit in die Hörspielgeschichte hineinwirken. Darüber hinaus machen die beiden Stichproben von Hörspielmusik ansatzweise deutlich, in welchem Maße selbst Hörspielmusik und -geräusch für Analyse und Interpretation der Hörspiele von Bedeutung werden können.

Mit Hinweis darauf wäre auch das Spannungsfeld zwischen der Musik als dem wichtigsten Programmbestandteil des Rundfunks und dem Hörspiel als einem sich entwickelnden Rundfunkeigenkunstwerk aus den technischen und Programmbedingungen des Mediums in etwa abgeschritten, die Bandbreite skizziert, in der Musik und Hörspiel miteinander in Verbindung treten konnten. Da die historische Entwicklung nach 1945 sowohl in der Praxis wie in der Theorie die eine Seite zunehmend vernachlässigte, verkamen die musikalischen Ansätze des Hörspiels allmählich zu völlig untergeordneten akustischen Requisiten im Hörspiel, auf die man dennoch nicht ganz verzichten konnte. Eine zunehmende Dominanz des literarischen als des eigentlichen Hörspiels führte überdies in den 50er Jahren dazu, dass hörspielgeschichtlich wichtige Ansätze der Vergessenheit anheimfielen oder wie das musikalische Hörspiel - durch Fehleinschätzung diskreditiert wurden.

Es ist sicherlich kein Zufall, dass der Boris-Blacher-Schüler Heinz von Cramer zu einem der wichtigsten Regisseure des Neuen Hörspiels wird, dass der Musiker und Komponist Mauricio Kagel 1969 den Fächer zwischen Hörspielmusik und Musik als Hörspiel wieder voll aufschlägt, indem er unter dem Vorwand, eine Hörspielmusik produzieren zu wollen, Musiker und Sprecher ins Studio bittet, um dort Aufnahmen von der Aufnahme zu machen, und damit dem Hörspiel jenen Aufnahmestand zurückgewinnt, den sich 1924/25 Kurt Weill und andere allenfalls erträumen konnten.

⁶⁴ Die Dramaturgie des Hörspiels. In: Rundfunk-Jahrbuch 1929, S. 203 f.

⁶⁵ DRA 73 U 2134/1.

⁶⁶ DRA 53.914.

⁶⁷ DRA 53.618.

⁶⁸ Vgl. den Diskussionsbeitrag Hardts, zit. Bredow, S. 359.

⁶⁹ DRA C 1773.



MANFRED KRAUSE:

Sprache in den Kompositionen experimenteller Musik des Studios für elektronische Musik an der TU Berlin 1953 - 1975

Erinnerungen eines Beteiligten

Es muss in den Jahren 1957/58 gewesen sein, dass ich als Student der Elektrotechnik nach dem Vordiplom in engere Beziehung zu dem damals noch außerordentlich bescheiden ausgestatteten Tonstudio trat, das von Prof. Fritz Winckel geleitet wurde. Ich hatte im Rahmen des damals für alle TU-Studenten verbindlichen Humanistischen Studiums bereits einiges von den Aktivitäten des Studios in Zusammenhang mit experimenteller Musik mitbekommen. Das Humanistische Studium war eine von der britischen Militärregierung nach dem Sieg über Hitler eingeführte Regelung, mit der erreicht werden sollte, dass Naturwissenschaftler und Techniker nicht zu willfährigen Erfüllungsgehilfen unmenschlicher Diktaturen würden. Das von Winckel vertretene Fachgebiet "Naturwissenschaftliche Grundlagen von Sprache und Musik", das heute unter dem Namen "Kommunikationswissenschaft" weiterbesteht, stellte unter den vielen anderen Fächern der damaligen Humanistischen Fakultät eine Besonderheit dar, weil es den Anspruch auf die Verknüpfung geisteswissenschaftlicher und technischer Disziplinen direkt verwirklichte. Dazu trugen die damals noch neuen und in gewissem Sinne revolutionären Ideen der Informationstheorie und der Kybernetik wesentlich bei. Diese Theorien wurden als Brücken zwischen den Wissenschaften aufgefasst, weil sie sich als nicht nur auf technische, sondern auch auf z.B. biologische, wirtschaftliche, gesellschaftliche Probleme anwendbar erwiesen. Unter diesem Blickwinkel sind die vielen am Lehrgebiet durchgeführten Untersuchungen zur Wahrnehmung musikalischer und sprachlicher Information zu sehen, deren Ergebnisse zu einem gewissen Teil auch der experimentellen Musik zugute kamen.

Das Fachgebiet mit seinem Studio war zugleich in die damals ebenfalls neue Tonmeisterausbildung eingebunden, die die Technische Universität seither gemeinsam mit der Hochschule der Künste - damals noch Hochschule für Musik - durchführt.

Doch zurück zu meinen Anfängen im Studio. Wir jungen Studenten waren damals viel zu schüchtern, als dass wir uns an die "alten Herren" und deren Assistenten mit viel Fragen herangetraut hätten. Nach dem Vordiplom, als angehende Diplomingenieure - cand. ing' s - wurden wir schon eher akzeptiert.

Den Umgang mit den Studioeinrichtungen mussten wir allerdings mehr durch Hinschauen lernen; hin und wieder durften wir einmal einfache Handreichungen leisten. Meine ersten Sporen und damit auch mehr Vertrauen in meine Fähigkeiten, elektroakustische Apparaturen selbst zu bedienen, verdiente ich mir bei der Lösung der Aufgabe, für das damals (1959/60) entstehende "Universalmischpult" den Stereo-Aussteuerungsmesser zu bauen. Das Mischpult (8 auf 4) wurde aus geschenkten und geschnorrten Bauteilen unter vollständiger Regie der damals am Institut tätigen Studenten gebaut - natürlich freiwillig und ohne Bezahlung.

Kurz nach der Fertigstellung des Mischpults steigerten sich die Aktivitäten des Studios, da die Effektivität nun um vieles größer war. Prof. Winckel konnte Boris Blacher für die Arbeit des Studios interessieren und für einen Lehrauftrag für experimentelle Musik an der TU gewinnen. Blacher brachte regelmäßig Gäste in seine Lehrveranstaltungen mit, und es ergaben sich viele spannende und weitreichende Diskussionen unter allen Anwesenden. Im Rahmen dieser sehr frei strukturierten Stunden wurden die Experimente, die den musikalischen Ideen entsprangen, möglichst sofort in klingendes Material umgesetzt, wenn die technischen Einrichtungen dies zuließen. Schwierige Experimente, die den relativ bescheidenen Gerätepark besonders beanspruchten, wurden von einem Termin zum nächsten verwirklicht. Es entstanden natürlich dabei keine Kompositionen; es war mehr ein sich Herantasten an die Möglichkeiten der Technik und das Sammeln von Erfahrungen, mit dem entstehenden Klangmaterial umzugehen.

Unter den Gästen dieser Veranstaltungen war regelmäßig Heinz-Friedrich Hartig, der die Gelegenheit ergriff, seine Studio-Oper "Escorial" mit elektronischen Parts zu realisieren. Die Klänge wurden von Dieter

Braschoß und mir mit den Methoden der musique concrète erzeugt, d.h. sie entstanden aus realen Klängen, Geräuschen und Magnetbandmanipulationen. Die Aufführung fand im Jahre 1961 in der Akademie der Künste statt.

Das Jahr 1961 war insofern ein Markstein in der Entwicklung des TU-Studios, weil es zum ersten Male fest angestelltes Personal gab. Der Tonmeister Rüdiger Rüfer und ich als Assistent am Lehrstuhl für Musikwissenschaft - damals von H. H. Stuckenschmidt geleitet - konnten regelmäßig Arbeitszeit in Vorhaben der experimentellen Musik investieren. In diesem Jahr wurde der Arbeitskreis für Elektronische Musik (AfEM) gegründet, dem Boris Blacher, Fritz Winckel, Rüdiger Rüfer und ich angehörten.

Die Aufgabe, musikalisch brauchbares Klangmaterial zu erzeugen, war in dieser Zeit ausgesprochen abenteuerlich. Die im Studio vorhandenen Messgeräte für elektronische Nachrichtentechnik waren nur sehr begrenzt dafür geeignet. Ihre Variationsmöglichkeiten waren auf die technischen Belange abgestimmt. Mit vielen Tricks und großem Improvisationsaufwand wurden Klänge realisiert; auch vor richtigen Dreckeffekten, wie Röhrenrauschen und -klingen, Störungen aus dem Stromnetz, die damals in den Röhrenverstärkern sehr häufig waren, wurde nicht zurückgeschreckt, natürlich mit der Gefahr, dass ein Effekt sich später nicht wieder einstellen wollte. Ich erinnere mich, dass wir oft den alle 12 Sekunden umlaufenden Radarstrahl des Flughafens Tempelhof als sirrendes Geräusch aufnehmen konnten. Dabei zeigte Blacher viel Verständnis für die technischen Probleme und war immer wieder bereit, gefundene Lösungen in seine kompositorischen Konzepte einzubauen. Diese ständige Rückkopplung des Könnens aller Beteiligten war ein besonderes Kennzeichen der Teamarbeit des AfEM. Als höchst farbenreiches und dynamisch bewegtes Ausgangsmaterial wurde Sprache sehr gern verwendet. Die Anregungen kamen von Stockhausens "Gesang der Jünglinge", Luciano Berios "Ommagio a Joyce", Henk Badings "Dialoge für Mensch und Maschine" und anderen, damals berühmten Kompositionen. Manche dieser Experimente waren auch mit der damals in Gang kommenden Sprachsignalverarbeitung verbunden, mit der das Ziel verfolgt wurde, Sprache zu synthetisieren und spracherkennende Automaten zu bauen.

Für eine 1962 von Hans Heinz Stuckenschmidt durchgeführte Serie von Konzerten mit experimenteller Musik in der Berliner Kongresshalle, die (zur besten Sendezeit!) live vom SFB-Fernsehen ausgestrahlt wurde, lieferte Blacher einige im Studio entstandene Beiträge mit Sprache als Ausgangsmaterial, darunter "Negro Spiritual" aus dem bekannten Text "Nobody knows the trouble I've seen". Die Stimme dafür lieh Vera Little, die im Konzert auch den live-Part sang, begleitet von den verfremdeten Klängen ihrer Stimme aus den vier Raumecken mit Vierkanaltechnik.

1963 - zum 60. Geburtstag Blachers - produzierte das AfEM-Team, natürlich ohne Blacher, die Studie "Persischer Sinnspruch", in der sogenannte stochastische Sprache verwendet wurde. Dabei wurde das Tonband mit der Stimme eines Sprechers in statistischer Weise zerschnitten und nach gehöriger Mischung wieder zusammengeklebt, gefiltert, verformt und mehrfach übereinander geschichtet. Stochastische Sprache wurde damals häufig verwendet, um Wahrnehmungsprozesse beim Hören von Sprache, insbesondere bei der Wahrnehmung der Sprechmelodie, zu untersuchen. Das Ergebnis war nicht sonderlich berauschend, und außerhalb der Seminare hat es keine Präsentationen in der Öffentlichkeit gegeben.

Als es im Jahre 1964 den Amerikanern gelang, einen Menschen - Major Cooper - in die Umlaufbahn um die Erde zu schießen, nahm Blacher in seiner an diesem Tage stattfindenden Lehrveranstaltung das Ereignis zum Anlass, die Schlagzeilen der "BZ" für eine Sprachkomposition zu benutzen (Originalton: "verbraten"). Die zufällig von ihm in die Veranstaltung mitgebrachten Schauspieler Marianne Hoppe und Wolfgang Kühne wurden dazu "verdonnert", den Text ad hoc für eine Aufnahme ins Mikrophon zu sprechen. In der daraus entstandenen vierkanaligen Raumkomposition "Der Astronaut" wurden das Kreisen im All, die Geräusche der Nachrichtenübertragung aus dem Stimmmaterial thematisiert.

Mit "spacio vocale et instrumentale" wurden Versuche unternommen, die Singstimme mit Instrumentenklängen zu verschmelzen. Ernst Häfligers Stimme wurde zu Akkorden geschichtet und als Klangfarbenmelodie einer Violine, gespielt von Christiane Edinger, unterlegt. "Der Astronaut" und "spacio" wurden in Zürich uraufgeführt.

1965 war das Jahr der Arbeit an Blachers Oper "Zwischenfälle bei einer Notlandung", für die Heinz v. Cramer das Libretto schrieb und in der es um eine Begegnung der Passagiere eines notgelandeten Jets mit einer unheimlichen Computerwelt geht. Die Simulation von Maschinenstimmen und Stimmen der Angst stellte große Anforderungen an den Tonmeister Rüfer. Als Material wurden die Stimmen verschiedener Schauspieler benutzt, auch die Häfliger-Akkorde fanden neue Verwendung, wie es überhaupt sehr oft Blachers Methode war, bereits früher gewonnenes Material in neuer klanglicher Umgebung erneut zum Klingen zu bringen. In einem "Maschinensturm" genannten Bild der Oper agieren auf der Bühne ausschließlich mechanische Objekte zu den elektronischen Klängen. Die Oper wurde Anfang 1966 in der Staatsoper Hamburg uraufgeführt.

Weitere Sprachkompositionen, die im Studio entstanden, waren "Glück, Lust, Torheit", in der der Schlussmonolog des Mephistopheles aus "Faust II" - gesprochen von Ernst Schröder - verarbeitet wurde, und "Personage" von Makoto Shinohara. Das "Duodram" "Ariadne" nach dem Text von Georg Benda reizte Blacher als Sujet zur Vertonung mit elektronischen Mitteln, um einen extremen Kontrast ästhetischer Ebenen herzustellen, der sich durch die heute sehr fremd wirkende Diktion des gesprochenen Textes und die spröde Struktur der elektronischen Klänge einstellen sollte. Für diese Klänge schrieb Blacher eine vollständig ausgearbeitete Partitur, wofür er eine eigene Schreibweise benutzte, um die Tonhöhen festzulegen, und Millimeterpapier für die Fixierung des zeitlichen Ablaufs verwendete. Nur an wenigen Stellen wird in "Ariadne" die menschliche Stimme elektronisch umgeformt, um extreme Stimmungslagen zu charakterisieren, um auf diese Weise einen Aspekt des Chors der griechischen Tragödie aufzugreifen.

Mit dem Tod Blachers im Jahre 1975 endeten die regelmäßigen Versuche, Sprache und menschliche Laute für Kompositionen elektronischer Musik nutzbar zu machen. Die - nicht öffentlich aufgeführte - Komposition "Alabama", realisiert von Rüdiger Rüfer, entstand aus den Versuchen im Rahmen meiner Doktorarbeit zur elektronischen Synthese von Sprache aus vorprogrammierten Impulsen.

Mit dem Tod von Boris Blacher löste sich auch der Arbeitskreis für Elektronische Musik auf. Unter Folkmar Hein als neuem Tonmeister des Studios öffnete sich das Studio stärker nach außen, und seither haben in ihm viele Komponisten, meist als Gäste des DAAD, ihre Ideen verwirklichen können.

CLAUS-HENNING BACHMANN: Medien und Musik - Eine Schwarzmalerei Fragmentarischer Versuch, einige Spiele zu verstehen

Der Kulturkritiker, der seiner Profession mit Konsequenz nachgeht, gelangt heute unweigerlich an den Punkt, wo er im Begriff ist, sich den Ast abzusägen, auf dem er sitzt. Jede Art von Kulturkritik, von der die Kunstkritik ein Teil ist, muss zwangsläufig an ihr Fundament stoßen, die Daten der Vermittlung, und sie wird nicht umhin können, das kritische Instrumentarium auch auf diese Voraussetzungen ihres eigenen Tuns, das heißt auf die Vermittlungswege anzuwenden. Im Zeitalter der potentiell allumfassenden Information - ich spreche nicht von technischen Problemen, die sämtlich überwindbar sind, von Wahrnehmungsschranken, von politischer Informationslenkung - rücken die Vermittlung und das zu Vermittelnde ganz eng zusammen. Überspitzt gesagt: Die Inhalte verfügen über die Wege der medialen Aufbereitung, einschließlich jener, die sich konventionell Kunstkritik nennt, aber eine Reihe anderer Funktionen mit sich führt, die mit Kritik wenig zu tun haben - Funktionen der Werbung für künstlerische Produkte oder künstlerisch Tätige, des Status, den ein gedrucktes oder elektronisches Medium sich geben möchte, der Pädagogik, der Unterhaltung und so fort; dem soll hier nicht weiter nachgegangen werden. Symbolisch wird die Übereinstimmung von Vermittlung und zu Vermittelndem im elektronischen Bereich, und zwar bei den Extremen der Avantgardekunst¹ und der Show. In dem einen Fall sind die Apparate identisch, in dem anderen wäre das Sprechen über die Sache purer Nonsens: Sie plappert sich selber aus und ans Ende der in ihr angelegten Nichtigkeiten; gäbe es einerseits die elektronische Musik nicht ohne das Medium Rundfunk, so gewinnen andererseits Quiz, Ratespiele, Talk-Shows und ähnliches nur dadurch einen "Sinn," dass sie gesendet werden.

Eine banale Ausgangsposition: Kunst, die sich mitteilen will, die sich an Aufnehmende wendet, braucht die Medien. Zwischen den Medien und der Kunst besteht ein Arbeitsbündnis. Zwischen der elektronischen Musik, mit oder ohne Hilfe des Instruments Computer hergestellt, und den elektronischen Medien sollte das Bündnis besonders intensiv sein; Konzerte mit elektronischer Musik sind immer auch Medien-Ereignisse. Aber die Medien beschäftigen sich überwiegend mit dem, was sie gar nicht vermitteln können: Sie zerstückeln Instrumentalmusik, Musik in geschlossenen Formen für geschlossene Räume, zu musikalisch unterlegten Bildern, also zu etwas Diffusem, eingegrenzt durch das musikfremde Wahrnehmungsfeld des Bildschirms; sie reduzieren theatralische Schauspiele auf Segmente, in denen das Spiel, die Eroberung des Raumes, gleichsam gefroren ist. Die Sprache der Künste wird stumm gemacht durch eine Sprache aus zweiter Hand, banalisierende Sprache; die Künste werden mundtot gemacht. Eine banale Gegenposition: Die Medien bestimmen, was wert ist, an die Öffentlichkeit zu gelangen. Sie setzen die Normen. Sie nennen Kunst, was einzelne für Kunst halten. Durch die diffus massenmediale Streuung wird die Nennung zum Gesetz. Das Gesetz bestimmt die Auswahl: So entsteht ein Wert, der ursprünglich keiner war, sondern nur ein Vorschlag, eine Äußerung, eine Möglichkeit, Entscheidungen zu treffen, eine Ader zu legen, eine Schneise zu schlagen ins Chaos des noch Ungemachten. Die Kunst ist den Medien ausgeliefert.

Das Thema verlangt nüchterne Sinne, einen klaren Kopf. Doch ist es schwer, kühl zu bleiben angesichts der Bankrotterklärung des Jahrtausends, das sich der Übermacht der Apparate beugt, die Menschen automatisiert mehr und mehr, die Ungerechtigkeiten zementiert. Das meiste zum Thema ist schon gedacht und schon ausgesprochen. Und muss immer wieder gedacht und weitergedacht und aufs Neue ausgesprochen werden, denn das falsche Bewusstsein ist zäh. Unsere Rede ist artspezifisch. Ohne die Rede vergäßen wir, wie Schweigen wäre. Reden kann Leben retten. In diesem Text, ging mir beim Exposé durch den Kopf, wird die "Schwarzwaldklinik" nicht vorkommen. Damit ist sie bereits vorgekommen. Ein Bild für die Unausweichlichkeit des Banalen? Wir können es negieren. Wir können uns verweigern. Wir können es steigern bis zum Paroxysmus, wie es in den fünfziger Jahren die damals "absurd" genannten Dramatiker versucht haben. Aber wir können es nicht aus der Welt schaffen. Ich lese, dass die "Schwarzwaldklinik" im Studio Hamburg produziert wird - und ich schäme mich für meine Heimatstadt, in der auch Springer, Bauer, Gruner + Jahr und andere ihre teils dummdreisten, teils bornierten, teils alibi-kritischen Elaborate

¹ Ich gebrauche den Begriff "Avantgarde" hier im herkömmlichen Sinn: als das noch nicht Etablierte, gegenüber dem vorherrschenden Geschmack Unangepasste.

produzieren und die dadurch zur "führenden Medienstadt" avancierte, fast möchte ich sagen: sich prostituierte, aber womit hätten die ohne Schönfärberei Verträge einhaltenden Huren die dauernde Beschimpfung verdient. Kann oder muss ich mich schämen für etwas, das eine Einschaltquote von 68 % hat, das also Zweidrittel aller Bundesdeutschen zumindest für sehenswert halten? Die lange Zeit beiseite gelegte Frage des Elitären kommt wieder ins Spiel. Vielleicht war die ganze Polemik gegen das "Elitäre" - an der ich mich, womöglich aus schlechtem Gewissen, beteiligt habe ungenaueres Denken. Schließlich sprechen wir, wenn wir im politischen oder sozialen Feld Minderheiten ohne Einschränkung für schützenswert halten, auch nicht von "elitärer Gesinnung". Fast immer haben Minderheiten den Weltlauf bestimmt, im Keim selbst bei gesellschaftsverändernden Revolutionen. Die Minderheiten können Herrschende werden und andere Minderheiten unterdrücken. Die kleine Zahl ist nicht von vornherein gut. Dies ist ein "elitärer" Text ohne Herrschaftsanspruch.

Es gibt bei vielen Phänomenen eine falsche oder doch nicht unbedenkliche Evidenz. Neil Postmans Buchtitel, nach dem wir uns (via Fernsehen) "zu Tode amüsieren", gehört dazu. Die falsche Evidenz, das Einleuchtende journalistisch "griffiger" Beispiele, die Bedienung der Medien im gewünschten Sinn der "Verständlichkeit" (ohne zusätzlich gefordertes Denken, Differenzieren, ohne das Risiko der Verunsicherung): all das hat zur Folge, dass das als richtig Erkannte und sogar richtig Vermittelte ad acta gelegt und damit unwirksam gemacht wird. Eine Lehre, die allgemein anerkannt ist, verkommt in Handbibliotheken; eine wissenschaftliche Erkenntnis oder ein Gebäude von Erkenntnissen, die jedermann einleuchten, wird zum "Bildungsgut"; eine Avantgarde, die etabliert ist, ist keine Avantgarde mehr. Zu den Zeugnissen falscher Evidenz gehören die vornehmlich von provinziellen Leitartiklern in selbstgefälligen Kommentaren "durchschaubar gemachten Zusammenhänge". Die professionellen Durchschauer leben davon, dass die anderen, ihre Leser/Hörer, vermeintlich nicht durchschauen können. Es gibt nichts Unerträglicheres als eine "Presseschau", Samuel Beckett hat immer wieder auf das Undurchschaubare zwischen Leben und Tod rekurriert, niemals Kommentare zu seinen Stücken und Texten gegeben (und auf Kommentare wie Adornos "Versuch, das Endspiel zu verstehen", höchst verwundert reagiert), in seinen Inszenierungen eigener Stücke jeden Ansatz zur "Erklärung" gemieden: Er ist der größte Realist. Die falsche Evidenz der Zusammenhänge spiegelt sich in der abendländischen Musikgeschichte wider, in der "streng logischen" Funktionalität, in dem Zwang zur "Auflösung" (dem heute nur noch das Schlagergewerbe nachfolgt) ebenso wie in der Orthodoxie seriellen Denkens, die freilich ein kurzlebiger Ausnahmefall blieb. Zusammenhänge führen ein Scheinhaftes mit sich. Scheinhaften Produkten haftet das Beliebige an. Sie sind in großer Zahl herstellbar. Deshalb werden sie mit Zeichen der Kreativität verwechselt. Das Unzusammenhängende wäre demnach eine Wahrheit und kreativ, wäre das Lebendige? Soeben - an diesem 24. Januar 1986 - wird bekannt, dass Joseph Beuys gestorben ist.

Ich soll über Kunst und Medien schreiben, und einige Stunden habe ich nun damit verbracht; nach Monaten des Nachdenkens, Nachlesens, Wieder-Verwerfens und Beiseitelegens. Wie entgehe ich der scheinhaften Argumentation? Mir fällt die Geschichte von dem Professor ein, die mir ein Psychoanalytiker erzählt hat. Der Professor war ein hochgerühmter Mann, und er hatte jahrelang aufsehenerregende wissenschaftliche Werke geschrieben, mit vielen Fußnoten und langen Literatur-Verweisen. Irgendwann kamen ihm Zweifel an der Schlüssigkeit des Gelesenen und daraus Entwickelten, an der Haltbarkeit der Lehrgebäude, an denen er mit gebaut hat. Man verlangte immer mehr von ihm an Äußerungen, Stellungnahmen, Kommentaren, wissenschaftlichen Aufsätzen, und eines Tages versiegte ihm der Gedankenfluss. Die verpassten Ablieferungstermine drohten sich zur Katastrophe auszuweiten. Schließlich sperrte man den armen Mann in ein Zimmer, gab ihm ein paar Bücher mit - nur wenige und nur solche, die er schon kannte -, versorgte ihn mit Nahrungsmitteln und vielen Bogen weißen Papiers. Am Abend hoffte man, wenn schon nicht den überfälligen Artikel, so doch wesentliche Ansätze und ausgeführte Gedankengänge vorzufinden. Man fand nach zwölf Stunden auf einem weißen Blatt ein einziges Wort: "Zwar" ...

Nicht alles, was richtig erscheint und einen Zusammenhang hat, muss unter das Verdikt der falschen Evidenz fallen. Es gibt fließende Übergänge. Es gibt Befunde, die im Moment richtig sind und durch häufige Nennung falsch werden - oder nach einer gewissen Zeit, in einem anderen Kontext des weitergegangenen Lebens und Denkens, falsch geworden sind. Die neuere Musikgeschichte kennt eine Fülle von Beispielen antiquierter Modernität; dazu ist allerdings nachdrücklich anzumerken, dass es zu den Spezialitäten der "Postmoderne" (Achtung: falsche Evidenz eines Begriffs!) gehört, Werke, die von den meisten noch gar

nicht "verstanden" wurden, mit denen sich noch kaum jemand auseinander gesetzt hat, in der Schublade der "überholten Moderne" abzulegen, um die Eigenleistung der rezipierenden Mitarbeit daran ein für allemal verweigern zu können, des Beifalls der "Menge" gewiss. Zu dem, was festzustellen zur Stunde richtig, aber in seiner einleuchtenden Begrifflichkeit unablässig neu zu befragen ist, gehört die jüngst in Varianten oft zu vernehmende Digitalisierung des Bewusstseins; vor einigen Tagen begegnete ich in dem kulturkritischen Artikel eines Schweizer Lehrers der "Digitalisierung unserer Sinnlichkeit" ², einer Analyse, die in dem besagten Aufsatz anschließt an Walter Benjamin und dessen Sicht auf die zwanziger Jahre. Die Großstadt sei "das Medium, das die herkömmliche analoge Erfahrung der Welt durch eine stoß- und schockartige, eben digitale, ersetzt. Was bislang als kontinuierlicher Vorgang erlebt wurde, wird jetzt in kleine Einzelschritte oder Intervalle zerlegt." Was hat es mit dieser Bewusstseins-Veränderung auf sich?

Ich beziehe mich zunächst auf die Meinung eines komponierenden Musikers, der auch Mitbegründer und Leiter der Schweizerischen Gesellschaft für Computermusik ist, Bruno Spoerri. Er hat sich auf einer Tagung der Stiftung "Pro Helvetia" mit dem Thema "Computer und Kultur" Anfang November 1985 auf Schloss Lenzburg geäußert. Seine Haltung bezeichnete er selber als "zweispältig, unentschlossen, die Haltung eines praktischen Musikers, der mit dem Stand der heute zugänglichen Technik im Musikbereich konfrontiert ist, davon fasziniert ist und gleichzeitig immer wieder extremes Unbehagen dabei verspürt". Signale dieses Unbehagens: Die Zahl der Musiker wächst, die in ihren Produkten "versuchen, wie ihre Maschinen zu klingen", das heißt wie die vorgefertigten Elemente aus diesen Maschinen. Zu bestehen gilt es "einen täglichen Kampf mit der Logik des Computers - vielmehr: mit dem Programmierer, der sich die Schemata der Computerlogik aufzwingen ließ". Diesen Einwand wird mancher Komponist so nicht gelten lassen. Er kann sich sein Programm selber schreiben, er kann die Verfügung über das Gewollte in allen strukturellen Details behalten. Aber das kostet Zeit und Energie, auf Kosten des Komponierens im bisherigen Verständnis; einer meinte, er habe nach dem Codieren keine Lust mehr, mit dem Programm zu arbeiten. Das Programm ist nicht die Komposition und zugleich ein Raster für viele Kompositionen: das ist seine Macht; ihr zu entgehen und damit dem Trauma des "Ausgeliefertseins", ist eine - häufig gescheute - Aufgabe kompositorischer Intransigenz. ³ An den Grund dieser Scheu rühren Warnzeichen, wie sie von Günther Anders, Joseph Weizenbaum, Walter Volpert und Bernd Mahr gesetzt wurden; Bruno Spoerri zitierte Mahr aus dem "Kursbuch" (Jg. 1984): Es geht da um die Frage, "ob der Computer die Funktionen unseres menschlichen Denkens übernehmen kann". Das führt zu der anderen Frage, ob wir nicht "dem Computer schon so weit entgegengekommen sind", dass unsere Denkleistungen "fraglos auch zu möglichen Leistungen eines Computers geworden sind. Ob wir uns also in unserer Auffassung von uns selbst dem Computer schon ähnlich gemacht haben."

Oft genug erscheint in solchen Bildern der Computer als das unausweichliche Gespenst, das umgeht in der Welt; unausweichlich ist der Rechner in der Tat, aber doch wohl nicht als der Teufel, der von unserem Leben Besitz ergreift, ohne dass wir uns wehren können. Eine Art von Gegenwehr, so paradox das klingen mag, ist der Umgang mit dem Computer - freilich ein bewusster Umgang, nicht der eines "zwanghaften Programmierers" oder "Hackers" (Weizenbaum gibt in seinem Buch über "Die Macht des Computer und die Ohnmacht der Vernunft" - Frankfurt am Main 1977 - eine anschauliche Symptombeschreibung dieser Zwangs- und Suchtkrankheit, ein glaubwürdiges Horrorbild der Selbsterstörung). Eine prononcierte Möglichkeit selbstbewusster Aneignung der Rechenautomaten ist ihre Zweckentfremdung zur Herstellung ästhetischer Produkte. Hier sei ein kleiner Exkurs erlaubt. Er heftet sich an die Zwecke und die Zwecklosigkeit von Kunst. Sie ist zwar nicht identisch mit dem Schönen, aber doch ein mögliches Modell dafür, ungeachtet der Erwägung, ob ein Kunstprodukt dem einzelnen als schön erscheint. (Ich höre momentan "nebenher" die Aufnahme des "Tristan" unter Furtwängler, eine Musik, die wohl fast ausnahmslos mit dem Beiwort schön assoziiert wird. Mir drängt sie, Strafe fürs Unangemessene meiner Wahrnehmung, derart erschreckend ans Ohr, dass ich nicht weiß, wie lange ich den akustischen Stachel in meinem Denken noch ertragen kann.) Kant definierte als schön, was interesseloses Wohlgefallen weckt, und das bedeutet nicht mehr, als dass das Schöne - so kommentierte Hegel in seiner "Ästhetik" die Kantische

² Dani Schönmann : "Vom allmählichen Verschwinden der Wirklichkeit." In: Tages-Anzeiger (Zürich) vom 17.1.1986.

³ Vergl. hierzu Klaus Buhler: "Musiksprachen auf Computersystemen." Hrsg.: TU Berlin und Berliner Künstlerprogramm des DAAD anlässlich der Inventionen '85.

Idee - weder Neugier wecken, noch sinnliches Bedürfnis sein, noch eine Begierde des Besitzes und Gebrauchs auslösen soll. Der Kantische Gedanke einer Zweckmäßigkeit ohne Zweck steht in enger Verbindung mit dem von Hegel so heftig abgewerteten Naturschönen, wobei Kant ein teleologisches - zweckhaftes - Modell im Auge hatte, freilich, so der Philosoph Rüdiger Bubner in einem Gespräch mit dem Autor ⁴, "nicht die Teleologie der technischen Verwaltung der Natur durch den Menschen, sondern eine innere Zweckhaftigkeit einer vernünftig geordneten Natur, also die Natur, .die selber zweckhaft ist. Kunst hat, gehalten gegen dieses Modell, eine analoge Struktur, insofern auch das Kunstprodukt zweckhaft zu sein scheint, nur kann man nie sagen, was sein Zweck ist." Heute wendet sich gegen die "selber zweckhafte Natur" der Mythos technischer Rationalität als einer "fortschreitenden" Naturbeherrschung, ein aus durchsichtigem Kapitalinteresse ins Werk gesetzter Mythos, der die in Wahrheit fortschreitende, Naturzerstörung - eine Zerstörung auch der Natur des Menschen - kaum noch verhüllt. Dagegen erhebt sich die Zweckentfremdung der Apparate als eine zweckhafte, sinnhafte, leugnend den perversen Gebrauch von Sinn durch die professionell optimistischen Macher.

Adorno hat - gegen Hegel - erkannt, dass die Dissonanz "im Naturschönen ihre Stätte hat", wie er in der "Ästhetischen Theorie" schreibt ⁵. Das "unbestimmte" und "unbestimmbare" Naturschöne vergleicht er mit der Musik: "Wie in Musik blitzt, was schön ist, an der Natur auf, um sogleich zu verschwinden vor dem Versuch, es dingfest zu machen." ⁶ Aber bei der "Aporie des Naturschönen" und, über sie hinaus, der "von Ästhetik insgesamt" lässt sich heute nicht verharren. Im Denken und Komponieren von Helmut Lachenmann ist die Suche nach Schönheit zentral, eine Suche, die durch das "Angst-Erlebnis des Schönen" hindurchgehen musste und heute in die - mit der lähmenden Drohung der Unlösbarkeit behaftete - Frage mündet: "Wie lässt sich Sprachlosigkeit überwinden, eine Sprachlosigkeit, die kompliziert wird durch jene falsche Sprachfertigkeit des ästhetischen Apparates, wie sie uns im Wust der losgelassenen Medien und kulturellen Betriebsamkeit vorgegaukelt wird"? ⁷, aber ebenso gegen das Lähmende unlösbarer Fragen steht die Utopie der Kunst, eine Utopie gegen den Tod. Noch immer tönt Wagners "Tristan". Ich höre den dritten Akt.

In der durch Rechenautomaten und elektronische Simulation entwirklichten Wirklichkeit erleiden wir den symbolischen Tod. Das ist nicht übertrieben. Wenn ich als Nicht-Fachmann die Situation richtig beurteile, hat sich seit den klassischen Tagen der Spieltheorie beziehungsweise der Simulation strategischer Spiele Erhebliches geändert; die Simulation hat gleichsam ihren Spielcharakter aufgegeben und Wirklichkeitscharakter angenommen. Nicht nur treten Simulationsspiele an die Stelle eindimensionaler Videospiele, die Simulation von Fahrverhalten, Raumflug-Situationen bis hin zur Nachbildung tiefgreifender ökonomischer Prozesse gehört vielmehr der alltäglichen "Lebensbewältigung" an. Ich frage mich bei solchen Berichten immer, inwieweit es nicht nur um Erkenntnisgewinn geht, sondern implizit auch um Vorwegnahmen und damit um den Gebrauch von Machtmitteln. Vom "Imperialismus der 'Künstlichen Intelligenz'" spricht der Psychologe Walter Volpert in einem ungemein engagierten, durchaus nicht resignativen, aber unterschwellig von Trauer über das vermutlich Unabänderliche durchzogenen Buch. ⁸ Sicher haben die begeisterten Fürsprecher der artificial intelligence etwas zurückstecken müssen. Dennoch ist es leichtfertig, sich post festum über den kybernetischen Zoo lustig zu machen, über die Shannonsche Maus, die englische Schildkröte und den französischen Fuchs. Als Vorstellung hat der intelligente Roboter unser Leben bereits verändert, schon damit, dass man dem Automaten überhaupt den lebendigen Faktor der Intelligenz zuschrieb. Im Sprachgebrauch, von dem ich mich selber (anno 1972/73) nicht ausnehme, zeigt sich das Phänomen sehr deutlich. Alle Spezialisten sagten damals, es ginge um das Erkennen menschlicher Denkprozesse. Das heißt aber im Grunde nichts anderes, als dass die Maschinen denken und auch handeln können wie Menschen. Volpert weist darauf hin; wie er denn überhaupt auf die verräterischen Begriffe im Umgang mit Computern aufmerksam macht, das angebliche "Erkennen", "Analysieren" und "Lernen" des Rechners.

⁴ C.-H. Bachmann : "Was bedeutet heute 'Ästhetik'?" In: protokolle (Wien-München), Bd. 1/1980, S. 69.

⁵ Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt am Main 1970, S. 117.

⁶ Ebenda, S. 113.

⁷ Helmut Lachenmann: "Musik als Abbild vom Menschen." In: NZ Neue Zeitschrift für Musik (Mainz), 11/1985, S. 18.

⁸ Walter Volpert: "Zauberlehrlinge. Die gefährliche Liebe zum Computer." Weinheim und Basel 1985, S. 134 ff.

Mit alldem ist die Maschine bereits an die Stelle des Menschen getreten; sie hat sein Denken, Fühlen und Handeln okkupiert. Das Bedenkliche daran ist, dass es sich um einen weitgehend unbewussten Vorgang handelt. Der "Hacker" der alten Art, wie er von Weizenbaum beschrieben wurde, sagt Volpert, war sozusagen ein "Elite-Neurotiker". Bei der Sucht des Video-Spielers ("Automatenzocker"), eines seiner Leidenschaft ausgelieferten Zwangskranken, hätten wir es mit weiter Verbreitung zu tun, einer "Volkskrankheit". Dergleichen Süchte machen sich die Mächtigen zunutze. In den USA werden Forschungszentren, die an der Entwicklung "denkender" Maschinen arbeiten, nicht zuletzt vom Pentagon, dem Verteidigungsministerium finanziert. Die "Frankfurter Rundschau" vom 16. März 1983 verbreitete einen Ausspruch von Ronald Reagan: "Ich habe kürzlich etwas Interessantes über Video-Spiele gehört. Viele junge Leute haben eine unglaubliche Geschicklichkeit in der Koordinierung von Hand, Auge und Hirn bei diesen Spielen entwickelt. Die Air-Force glaubt, dass diese Kinder außergewöhnlich gute Piloten sein werden, wenn sie einmal unsere Jets fliegen" (zitiert nach einem Vortragstext von Walter Volpert). Vielleicht im Kriegsfall auch außergewöhnlich skrupellose ... Wenn Maschinen wie Menschen funktionieren, dann funktionieren Menschen auch wie Maschinen. Der symbolische Tod wird zum Tötungsakt. Damit konform geht ein Verlust an Körperlichkeit, den ich in den Körperkulten, in den neuen Psychotherapien, die um das Erleben von Körperlichkeit zentriert sind, eher angezeigt denn kompensiert finde. Krankheit als Sonderfall menschlicher Existenz bringt Verdrängtes ins Bewusstsein: die Körper-Sprache. Vielleicht ist die Schildkröte ELSIE ("electro light sensitive with internal and external stability") inzwischen krank geworden, denn ich habe lange nichts mehr von ihr gehört. Wahrscheinlicher freilich ist, dass die Krankheit der Gesellschaft (was diese Art von Fortschritt angeht: in beiden Machtblöcken) mittlerweile ein komaähnliches Stadium erreicht hat.

Die Informationsästhetik erscheint demgegenüber wie ein Ablenkungsmanöver, wenn ich an den Zufallsgenerator der Computergraphiker denke und an die guten alten Markoff-Ketten, den integrierten Zufall in einer begrenzten Kette vorhandener Zeichen. Die Schattengefechte um den mathematischen Nachweis der Bedingungen, die darüber entscheiden, wann ein Kunstwerk Kunstwerk genannt werden darf, boten aber auch einen Einstiegsbegriff zur Rechtfertigung der Simulation, eine Art Zauberwort: Kreativität. Der wohl bekannteste Informationsästhetiker, ja der eigentliche Begründer der Anwendung von Informationstheorie auf die ästhetische Wahrnehmung, Abraham A. Moles (Straßburg), sprach von "schöpferischen Methoden": Er meinte damit die Nutzung der "Maschinen-Kapazität" zur beschleunigten "Neuordnung der Welt", "und zwar durch eine Reihe beschreibbarer Prozesse von gewisser Komplexität" ⁹. "Die Kreativitäts-Sackgasse" hingegen lautet eine Kapitel-Überschrift bei Volpert, und einem - von der Werbung der Schallplattenkonzerne verbreiteten - "Mythos der Kreativität" sieht sich der u. a. auch mit dem Computer arbeitende Musiker Bruno Spoerri gegenüber. Eines seiner Beispiele auf Schloss Lenzburg:

"Die aus technischen Gründen eingeführte rhythmische Quantisierung bei Rhythmusmaschinen hatte verheerende Folgen für die Musik: in der Rhythmik scheinen Werte, die kleiner sind als 1/16-Note, auszusterben." Kreativität ist auch ein Mythos in der Reklame für obskure Psychotherapien und in der politischen Unkultur, die soziale Rechte abbaut und alle Verantwortung dem einzelnen zuweist, dessen Individualität sie zugleich aufs Spiel setzt: Soziale Netze, in denen die Persönlichkeit Stützung erfährt, werden durch eine technische Vernetzung "ersetzt". ¹⁰ In der Folge solcher Verschleierungen wird immer dann von Kreativität geredet, wenn es um sie besonders schlecht bestellt ist, nicht zuletzt in der ästhetischen Produktion. Psychosoziale und ästhetische Sachverhalte gehen Hand in Hand, die Kreativen formieren sich gegen Ende des Jahrtausends zu einem trauervollen Zug und setzen ihr Keep-smiling auf:

"Dem herrschenden Bewusstsein einer Epoche, in der die 'Kreativität' wieder aus allen Löchern quillt, weil, wie schon Karl Kraus ahnte, 'die Menschheit sich an ihrer Henkersmahlzeit gar nicht sattfressen kann', ist schwer zu vermitteln, dass der Rang von Kunstwerken sich eher dem Gegenteil verdankt: der selbstkritischen Instanz im Künstler, dem Filter der Negativität, das jeder Einfall, jeder eruptive Impuls, jede

⁹ Abraham A. Moles: "Kunst a Computer." Köln 1973, S. 98.

¹⁰ 10 Ein andere Sache ist, dass man elektronische Netzwerke speziell für Kunst (und nur für sie) installieren und gebrauchen kann: Vergl. Heidi Grundmann: "Internationaler Realismus - Elektronische Netzwerke von Künstlern." In: Nam June Paik: Anthologie anl. der Ausstellung "Good Morning Mr. Orwell" (daadgalerie Berlin Nov. /Dez. 1984) und der OECD-Konferenz "1984 und danach".

Konstruktion im dialektischen Prozess ihrer Hervorbringung, soll sie Bestand haben, passieren muss, der zersetzenden, autodestruktiven Kraft des Urteils. Es ist eine Paradoxie und mag ein Verhängnis sein, dass just das, was einzig Qualität und Authentizität ästhetischer Produkte verbürgt, sich zuinnerst gegen die Produktivität richtet." (Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, die beiden Herausgeber der "Musik-Konzepte" ¹¹) In der scheinhaften ästhetischen Produktivität, dem uneingestandenem Widerruf der musikalischen Avantgarde, spiegelt sich kraft geheimer Anpassung der Fetisch gesellschaftlicher Produktionssteigerung mit verborgenen Allmachtsphantasien. "Der Psycho-Kult wird zur Pufferzone zwischen persönlichen Hoffnungen und abweisendem Gesellschaftsprozess, zwischen alter Moral, die mit der sozio-ökonomischen Entwicklung nicht Schritt hält, und einer Produktionsdynamik, die ihre destruktiven Allmachtswünsche dem Zugriff der Vernunft entzieht. Private Größenbilder und technisch-ökonomische Omnipotenzphantasien gehen ein sonderbar verschwiegenes Bündnis regressiver Welterfahrung ein." (Jörg Bopp ¹²) Die "autodestruktive Kraft des Urteils", jener negative Filter, und die hinter der unaufhaltsamen Produktionsdynamik verborgene Destruktivität sind in der Tat zwei Aspekte desselben Sachverhalts: Hier sondert sie kritisch aus, richtet sich aber gegen den Hervorbringer und kann sein Schweigen zur Folge haben; dort kaschiert sie in dem "sonderbar verschwiegenen Bündnis" den politisch-gesellschaftlichen Frust: Beziehungsarbeit "ersetzt" die Berufsarbeit, "die Therapie wird zum seelischen Wartestand" (Bopp). Das Warten auf Godot ist lustvoll dagegen. Das Auf-der-Stelle-Treten im Psycho-Kult ähnelt der Selbstfesselung des Professors, der als einziges das Wort "zwar" auf den weißen Bogen setzte und damit das in Frage stellte, was er noch gar nicht geschrieben hatte und niemals schreiben wird.

Alles ist schon gesagt: Kunst widerspricht dieser Einsicht, widerspricht dem weißen Blatt, - wie mein Denken der Vorstellung widerspricht, alles notwendige Wissen sei schon parat, - wie ich bei wirklich ernstesten Themen wie diesem immer noch meine alte mechanische Schreibmaschine der elektrischen mit dem leichten Anschlag, gar erst der Tastatur mit Bildschirm vorziehe, denn sie leistet meiner Berührung Widerstand, setzt meine haptischen Erfahrungen nicht außer Kraft. Genauso leistet die Kunst Widerstand, bewahrt sie uns vor der Auslieferung an die Digitalisierung des Bewusstseins, hält sie Verweigerungspotentiale bereit, sind Verweigerungsstrategien in sie eingegangen: unserer menschlichen Intelligenz, unserer sinnlichen Hardware. Natürlich vermittelt die Kunst auch zwischen einer unbekanntem, immer neu zu schaffenden, zu verwerfenden, experimentell zu wagenden Ordnung und einem lustvoll-vernichtenden Chaos; darin ist sie selber Medium. Die Medien hingegen sind, vom einträglichen Geschäft einmal abgesehen, auf Ordnung hin angelegt, zumindest ihrem Selbstverständnis nach. In Wahrheit zählen sie zur "Bewusstseinsindustrie", um einen Ausdruck von Hans Magnus Enzensberger (aus dem Jahre 1964) aufzugreifen, produzieren sie tendenziell den bloßen Schein von Wirklichkeit. Der öffentlich-rechtliche Status verleiht ihnen zwar die Würde eines demokratischen Korrektivs, aber wahrgenommen wird diese Funktion nicht von den Institutionen und ihren Gremien, sondern immer nur von einzelnen, und auf sie trifft dasselbe zu wie auf die Kunst und die Künstler: Sie leisten Widerstand, und oft richten sie ihn gegen sich selbst.

Mit dem Begriff der "Bewusstseinsindustrie" korrelieren andere Benennungen, die scheinbar näherliegen : "Kulturindustrie" und "Informationsindustrie". Der Begriff "Kulturindustrie" geht im wesentlichen auf Horkheimer/Adornos "Dialektik der Aufklärung" von 1947 zurück; ihn heute zu benutzen unterstellt im Weiterdenken des "Massenbetrugs" (Horkheimer / Adorno), des Kulturgeschwätzes, dass noch die sogenannten "Neuen Medien" in den Zusammenhang eines wie auch immer schematisierten kulturellen Instrumentariums gehören, was selbst dann bezweifelt werden darf, wenn sie mehr oder minder zufällig kulturelle Inhalte transportieren. Denn entscheidend sind überhaupt nicht mehr die Inhalte, sondern die Auswirkungen der Informations- und Kommunikationstechnologien selbst; sie greifen derart in das Leben und in das Bewusstsein der Menschen ein, dass sie als Übertragungsmittel zumindest gleichrangig neben das von ihnen Vermittelte treten, wenn nicht es überlagern. Schon die "alten" Medien - der Hörfunk und zunehmend auch das Fernsehen mit den gewohnten Programmen - werden häufig eingeschaltet, wie man Vorhänge aufzieht oder das Licht anknipst, ohne dass die Medienbotschaft überhaupt wahrgenommen wird.

Ob es sich bei dem "Neuen" lediglich um neue Übertragungswege der alten Medien oder um einen grundlegenden Wandel des Informationsbegriffs handelt, ist eine theoretische Frage, die nur unbefriedigende

¹¹ Heft 43/44 (Franco Evangelisti). München 1985, S. 3.

¹² "Psycho-Kult - kleine Fluchten in die großen Worte." In: Kursbuch 82 (Berlin 1985), S. 72.

Antworten provozieren kann; ist die erste Annahme vielleicht zu unterspieland "harmlos", so verkennt die zweite, dass sich der Informationsbegriff im Verlauf der Geschichte bereits mehrfach entscheidend geändert hat. Die etymologische Spurensuche bringt darauf, dass die ursprüngliche, aus dem klassischen Latein abgeleitete Bedeutung des Wortes "Information" - "Einformung", "Bildung", "Gestaltung" - zunächst in der Scholastik, also im Mittelalter, aufgegriffen wurde ("informatio" als "Versehen der Materie mit einer Form") und ab der Renaissance bis zum 19. Jahrhundert praktische Bildungsinhalte - belehrender, allgemein pädagogischer Art - aufnahm. Sie verloren sich allmählich zugunsten einer alltäglichen Anwendungsweise: Information als Mitteilung, Nachricht, Auskunft, wozu neu der kybernetische, also nachrichtentechnische Aspekt trat.¹³ Jungen Datums ist die Informationsindustrie, wobei die Abfolge verdeutlicht, dass bei der Inhaltsbestimmung zunächst die philosophische zugunsten einer praktischen zurücktritt, diese immer enger, auch flacher wird, bis - nicht nur sprachlich - sich gleichzeitig mit der Hinzufügung des "Technischen" die Verbindung mit der "Industrie" ergibt, wobei der Inhalt von informatio nebensächlich wird, ja eigentlich aus der Interessenlage derer verschwindet, die mit dem Begriff umgehen. Das ist auch dann der Fall, wenn nicht die Industrie im unmittelbaren Sinn agiert, also Gewinn zieht aus der Fertigung und dem Vertrieb von Kommunikationsmitteln, aus der Herstellung von Geräten für den geschäftlichen und privaten Gebrauch, aus der Mikroprozessortechnik etc.. Zur Ware werden ebenso die Daten selber: Berichtet wird über das Anwachsen des Informations-Protektionismus in den USA. Dieses "Schutz"-Bedürfnis wirkt sich zu Lasten aller mittleren und kleinen Staaten aus, die ja im Machtkampf der Elektronik-Giganten nicht mithalten können.

Die Informationsindustrie ist auf dem Vormarsch, der sicher nicht zu stoppen, wohl aber zu unterlaufen ist. Hinsichtlich der Zuschauerzahl wird Nam June Paiks Liveshow via Satellit zum Auftakt des Jahres 1984 "Good Morning, Mr. Orwell" von der "Schwarzwaldklinik" mühelos erreicht, aber diese Nivellierung durch die Zahl, die Gleichsetzung des weltumspannenden raumzeitlichen, Trivialität in Kunst aufhebenden Ereignisses mit der (Schauspiel-) Kunst in Trivialität aufhebenden Mickerigkeit als einer professionellen Unkultur, die die Welt auf den Punkt des einfältigen Tagtraums bringt, verfehlt eine wesentliche Differenz und zugleich ein Verbindendes. Die Satellitenkunst ist Fernsehen pur, ironische Sichtbarmachung dessen, was Alexander Kluge kürzlich in einem SFB-Statement zu seinem Film "Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit" die fingierte Permanenz der Gegenwart genannt hat, einer Gegenwart, die aufgeladen ist von explosiven menschlichen Energien, durch die Vergangenheit und Zukunft vernichtet zu werden drohen. Wir leben sozusagen ohne Geschichte und ohne Vision; Erinnerungsvermögen und Vorstellungskraft werden, so Kluge, niedergebügelt durch die aktuellen Medien, vernichtet durch Bilder. Diese Bilderflut, dieses Vorgaukeln der Verfügbarkeit in einem Medium, das wir mittels Sensor aus dem Fauteuil betätigen können, überspült gesellschaftliche Erfahrungswelten, die nicht mehr im Diskurs erlebbar, auf ihre Ursachen hin durchschaubar werden. Das Schauen verhindert das Erkennen. Unabhängig von Postman registriert Kluge eine "Unterhaltungsgesellschaft", "nach außen aggressiv bis in die Knochen", angetrieben von der Unterhaltungsindustrie. Das sei einer der Angriffe der Gegenwart auf die übrige Zeit.

Postmans Diktum, das Fernsehen sei dabei, "unsere Kultur in eine riesige Arena für das Showbusiness zu verwandeln"¹⁴, ist, wie sehr auch immer an amerikanischen Erfahrungen definiert, schwerlich zu widersprechen. Wir sind dabei, eine wesentliche Errungenschaft preiszugeben, die Verschriftlichung unserer Kultur. Postman nennt die Erfindung des Buchdrucks als wesentlich für den entfalten öffentlichen Diskurs; tendenziell seien dadurch verstärkt worden: "die hochentwickelte Fähigkeit zu begrifflichem, deduktivem, folgerichtigem Denken; die Wertschätzung von Vernunft und Ordnung; der Abscheu vor inneren Widersprüchen; die Fähigkeit zur Distanz und zur Objektivität; die Fähigkeit, auf endgültige Antworten zu warten"¹⁵. Schriftliche Kommunikation und Lesekultur haben sich in Konkurrenz zur Rede und zur mündlichen Überlieferung entfaltet, ein zivilisatorischer Prozess, der gegenüber der oralen Tradition erhöhten Lern- und Energieaufwand erforderte: darauf wies auf einem Symposium der Berliner "Horizonte '85" Georg Elwert (Universität Bielefeld) hin. "Da sie weniger vielschichtig als die gesprochene Sprache ist, muss die Schriftkultur durch spezifische Institutionen stabilisiert werden, die den Gebrauch der Schrift trotz ihrer Umständlichkeit hochhalten. Gottesdienste mit Schriftlesung, Schulen und Zeitungen sind solche

¹³ Vergl. Helmut Seiffert: "Information über die Information." München 1971', S. 23 ff.

¹⁴ Neil Postman: "Wir amüsieren uns zu Tode." Frankfurt am Main, S. 102.

¹⁵ Ebenda, S. 82.

Institutionen. Ausschlaggebend ist, ob wesentliche Bereiche des Wissens verschriftlicht werden." ¹⁶ Zu den Zeitungen sind Rundfunk und Fernsehen als machtvolle orale und visuelle Angebote gekommen, mit erhöhtem institutionellem Aufwand, der den für die Schriftkultur geleisteten weit in den Schatten stellt und durch die Neuen Medien monströse Ausmaße annimmt. Nunmehr treten Wort und Bild in eine Konkurrenz, die entwicklungsgeschichtlichen Prozessen der Vergangenheit in dieser Schärfe unbekannt war. Postmans Einstufung jener Informationen, die in den Medien als "Nachrichten" erscheinen (im Fernsehen ehrlicherweise als Tagesschau), reflektiert wiederum amerikanische Verhältnisse und wurde von deutschsprachigen Lesern vielfach für übertrieben gehalten: Diese Nachrichten - ungeachtet ihres womöglich katastrophischen Inhalts mit Konsumwerbung durchsetzt - hätten einen "surrealistischen Rahmen", seien vergleichbar mit dem "Dadaismus" und dem "Varieté" ¹⁷. Die Wirklichkeit ist vermutlich schlimmer als Postmans feuilletonistische Beschreibung. Ein Schweizer Autor, Peter K. Wehrli, zitierte kürzlich den Besitzer einer US-amerikanischen Fernsehanstalt: "'Kultur!' lachte der Mann ... 'So was wollen unsere Zuschauer nicht sehen. Wir senden das, was die Leute sehen wollen!'" Und, auf die Nachrichtenbulletins der Tagesschau bezogen:

"Auch dort, wo es nichts zu sehen gibt, muss etwas gezeigt werden." ¹⁸ Dieser Leitsatz, der nicht an optimaler Information, sondern einzig an der Verkäuflichkeit des Programms orientiert ist, macht den angeblichen "Willen" der Zuschauer zur Farce. Es geht nicht darum, die "Unterhaltung" abzuwerten, die eben "auch sozialtherapeutische Instanz" ist. ¹⁹ Dass die Leute "wollen", was ihnen ohnehin aufgezwungen wird, wurde nicht nur von Adorno festgestellt; es ist mittlerweile eine Grunderfahrung zum Verständnis selbstmörderischen Handelns, namentlich unter politischer Zwangsherrschaft, aber ebenso in weniger offensichtlichen, beispielsweise von der Kapital-Akkumulierung bestimmten Herrschaftsstrukturen. "Die Freiheitsberaubung geht als Lustlieferung vor sich", notierte Günther Anders lakonisch. ²⁰

Selbstverständlich haben die Printmedien daran gehörigen Anteil. Die Tarnung der "Kulturfeindlichkeit" als "Leserfreundlichkeit" (Peter K. Wehrli) geschah nicht, wie die Legende will, unter ausschließlichem Druck des visuellen Massenmediums Fernsehen. Es gibt allerdings ein verbindendes Moment, und das ist die kommerzielle Verwertbarkeit der Orientierungslosigkeit. Die Pressemedien dienten traditionell als "hauptsächliches Orientierungsinstrument der führenden Schichten bzw. der sie tragenden Mittelklasse". Boulevard-, Kitsch- und Sensationsblätter eigneten sich vorzüglich dazu, die Bedürfnisse einer sozial vernachlässigten, für die Parteien als Stimmvieh nützlichen Mehrheit zu kanalisieren (der Ausdruck "befriedigen" verbietet sich) durch "Möglichkeiten zur Scheinidentifikation mit personalisierten Glücks-, Erfolgs- und Leidensmythen". Dadurch "entsteht ein auch politisch nachdrücklich wirksamer Effekt von Scheinorientierung", der die demokratische Willensbildung in Frage stellt. ²¹ Mittlerweile haben sich die anspruchsvollen Presseerzeugnisse mit wenigen Ausnahmen auf die Linie der visuell betonten "Magazinierung" eingependelt, wobei die Häppchen-Informationen von Rundfunk und Fernsehen das Vorbild abgaben. Angesichts der Übermacht einer wachstumsorientierten Medienindustrie sind die oft rührenden Versuche der Anpassung auch in eher behäbigen Verlagshäusern als Überlebensstrategien nachvollziehbar. Es ist überdies nur allzu verständlich, wenn sich beispielsweise 167 bundesdeutsche Zeitungsverlage - unter der Kapitaldominanz von Springer (35 % Anteil) - zu dem Unternehmen Aktuelle Presse-Fernsehen GmbH (APF) zusammenschließen, einer Art Nachrichtenkolonne für das über Satellit abgestrahlte Verlegerprogramm SAT 1 mit den Häusern Springer, Burda und Bauer an der Spitze; es geht dabei um die Nachrichtensendung "Blick" (dreimal am Tag). Über die Kapitalverfilzung bei den auf Jahre hinaus noch unprofitablen Kabelprogrammen, die auch gegen ausländische Anbieter (RTL plus) und überhaupt auf dem internationalen Markt (z.B. bei Pay-TV) ihre Durststrecken durchhalten müssen, ist hier

¹⁶ Symposium aus Anlass von "Horizonte '85", Berlin: "Das 21. Jahrhundert - Das Jahrhundert Asiens?". Arbeitsheft Podium und Seminar II. Hrsg.: Berliner Institut für Vergleichende Sozialforschung. S. 4.

¹⁷ Neil Postman, a.a.O., S. 130.

¹⁸ Peter K. Wehrli: "Hat die Kultur die Vermittler, die sie verdient?" In: Tages-Anzeiger (Zürich) vom 28.12.1985.

¹⁹ Hans-Dieter Kübler, H. Gerd Würzberg: "Fernsehen." In: H. Jürgen Kegelmann, Gerd Wenninger (Hrsg.): "Medienpsychologie.", München-Wien-Baltimore 1982, S. 41.

²⁰ Günther Anders: "Die Antiquiertheit des Menschen." Bd. II: "Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution." München 1980, S. 179.

²¹ Zitate: Gerd G. Kopper: Presse. In: "Medienpsychologie." a.a.O., S. 179.

nur andeutend zu reden. Wichtiger erscheint im Zusammenhang dieser Überlegungen, dass die dem geschriebenen Wort verpflichteten Medien - auch wenn weiterhin Zeitungen erscheinen werden - freiwillig das Feld ihrer Eigenständigkeit räumen.

Nun werden Meinungen geäußert, die besagen, dass auch das Fernsehzeitalter am Ende sei, weil es "das" Fernsehen in der Erscheinungsform der visuellen Dauerberieselung schon nicht mehr gibt, sondern in der Wahrnehmung nur noch eine unstrukturierte Bilderflut, zerstückelte Bildsequenzen. Fernsehen werde in Zukunft - so Stimmen aus den USA - "häppchenweise" konsumiert werden, "in bits and pieces", was heute bereits dem Angebot der Kurznachrichten entspricht. Insbesondere der Jugendliche stelle sich nicht mehr auf bestimmte Anfangszeiten ein; seine "Instant-pleasure"-Bedürfnisse würden durch beliebig einschaltbare Tag- und-Nacht-Programme mit den immer gleichen Inhalten befriedigt, seien es Videoclips und Mitschnitte von Rock- und Pop-Konzerten oder sogar Nachrichten-Shows (des Cable News Network/CNN). Dagegen ist der Versuch der öffentlich-rechtlichen ARD, die Wissenschaft für den Nachweis eines erhofften Full Bock der jungen Generation auf die Medien einzuspannen, ein betuliches Rückzugsgefecht.²²

Warum das alles so ist, mag durch einige Überlegungen aus dem Bereich der Psychologie und Pädagogik dargetan werden; sie sollen zu einer nur auf den ersten Blick überraschenden Verbindung von Hören und Denken führen, etwa zum Gegenteil dessen, was die Pseudo-Psychologie der Werbung (in diesem Fall des Schallplattenvertriebs von "Zweitausendeins") verheißt: "Musik zum Entspannen, zum Träumen, zum Lieben, zum Fühlen, zum Eintauchen, zum Sich-Öffnen, Musik, die sich nicht in den Vordergrund drängt, die Ihnen hilft, sich loszulassen und sich selbst zu finden." Missbraucht wird unter albernen Sammeltiteln wie "Adagio", "Tiefe", "Sphären", "Erwachen", "Eden" und so fort nicht die Musik von Bach und Händel, Mozart und Brahms, Debussy, Strawinsky und Mahler, sondern der Konsument, dem mit Begriffen, die aus vorsätzlich missverstandener Musiktherapie entlehnt scheinen wie Loslassen, Sich-Finden, Meditation, Beruhigung, falsche Versprechungen gegeben werden (dass die Platten und Cassetten billig sind, steht auf einem anderen Blatt). Derart gedankenloser Wortsalat, auch und gerade in der sogenannten Alternativszene, verkennt - mit gleichem Zungenschlag - eine "Verlorenheit", die irreversibel ist. Ich meine den Zusammenhang zwischen Technisierung - des Arbeitsplatzes ebenso wie der "Freizeit"-Sphäre - und Verhaltensweisen. Die Mikroelektronik, sagen Arbeitspsychologen, werde mittelfristig im Schnitt zwei Drittel aller Arbeitsplätze vernichten. Vorgeschlagen wird zum Ausgleich eine drastische Arbeitszeitverkürzung. Abgesehen von den kaum vorstellbaren Arbeitskämpfen, die zu ihrer Durchsetzung geführt werden müssten: Was geschieht mit der Freizeit, in der nicht zuletzt dank der Neuen Medien, der "Technisierung der engsten Lebensumwelt", die gleichen Strukturen vorherrschen wie am wegrationalisierten Arbeitsplatz? "Die Technisierung bemächtigt sich auch der Freizeit und zwingt dieser damit ihren eigenen Rhythmus auf. Wer Freizeit mit Mediennutzung füllt, der hat keine Freiheit der Zeit mehr. Er unterwirft den von außen kommenden Freizeitangeboten sein kommunikatives und soziales Verhalten und drängt es zugunsten der akzeptierten Angebote zurück. Stressverstärkung auch in der von Arbeit freien Zeit ist dann unvermeidlich. ... Die Verdinglichung menschlicher Beziehungen, der Verlust von Primärerfahrung, Aktivität und Entscheidungsfähigkeit und damit die zunehmende Sinnentleerung im Alltagshandeln sind in diesem Kontext Stichworte, die einen möglichen Trend beschreiben."²³ Ein neues Schlagwort benennt das zentrale Phänomen sehr anschaulich als "Freizeitunfähigkeit".

Wissenschaftliche Äußerungen dieser Art werden gern als Schwarzseherei abgetan. Ich behaupte hingegen, dass das, was hier als Möglichkeit bedacht wurde, schon eingetreten ist, und dass die Manager der Neuen Medien auf dieser Klaviatur der Verdinglichung sehr gut zu spielen wissen. Einer von ihnen, Dr. Lutz Jonas von der "Ufa Film und Fernseh-GmbH, ein(em) Unternehmen von Bertelsmann und Gruner + Jahr", übersandte mir einen Artikel, mit dem er meinen Kulturpessimismus zu widerlegen hoffte, erschienen in einer Zeitung, von der er wohl (mit Recht) annahm, dass sie nicht zu meiner ständigen Lektüre gehört. Er liest darin den deutschen Kulturorchestern - Anlass seiner Schreibe war ein Vortrag vor der Deutschen Orchesterkonferenz 1985 in Berlin - die Leviten wegen ihres einseitigen Images. Gleichzeitig wird dem deutschen Fernsehen und Hörfunk gesagt, wo es langgeht. "Warum fehlt der Mut zu einer regelmäßigen kleinen Konzertsreihe 'Klassik zum Entspannen' im Vorabendprogramm, vielleicht nicht einmal länger als

²² Vergl. Gerhard Maletzke: "Jugend 85 - Full Bock auf Medien?" In: ARD-Magazin 1/86, S. 10 f.

²³ Claus Eurich: "Neue Medien." In: "Medienpsychologie", a. a .0., S. 122 ff.

eine Viertelstunde?" Das ist eine Kombination der "Zweitausendeins"-Idee mit der Zerstückelung von Zeit, der Verabreichung kultureller Information in mundgerechten Häppchen. "Unter dem Gesichtspunkt des Pay-TV, also des Abonnenten-Fernsehens gegen spezielles Entgelt, empfehlen sich Überlegungen in Richtung Konzertereignis in ganz besonderem Maße. Pay-TV ... wird ... in allernächster Zukunft nicht umhinkommen, sein Programm durch 'special events' anzureichern. Das sind besondere Ereignisse aus allen möglichen Bereichen wie Sport, Show-Business und Gesellschaftsleben. Konzerte könnten hier ihren Platz haben, wenn sie in irgendeiner Form Ereignischarakter bekommen und damit mehr in das Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit gelangen, sprich populär werden."²⁴ Ereignis, dachte ich bisher, sei die Musik. Das Ärgerliche solcher Sätze ist die sich anbietende Geste der Volksbeglückung, eine Attitüde, die überdeckt, was gemeint ist: Konzerte als Schaugeschäft, als das Geschäft jener (nach Postman) traurigen Gestalten mit hohem Einkommen, die sich wie ihre Doubles im Scheinwerferlicht Entertainer nennen müssten, professionelle Unterhalter.

Was hat die Verdrängung des Wortes durch das Bild mit der Musik zu tun? Ganz einfach: Das bewusste Musik hören kann menschliche Qualitäten befördern, deren Erwerb bisher vorwiegend dem rationalen Lernen zugeschrieben wurden. Es geht dabei nicht nur - obwohl schon das wichtig genug wäre - um allgemeine Prozesse der Reifung, der Persönlichkeitsbildung, des Wiedergewinns von Freiheit und Selbstbestimmung; es geht durchaus auch um sogenannte intellektuelle Fähigkeiten, von denen ich glaube, dass sie das Ganze des Menschen tangieren, im Wortsinn als Innwerden, als Erkennen, und nicht nur seine Ratio. Umgekehrt gibt es eine Fähigkeit, die vor allem das Musikhören betrifft und die ich das Gefühlsverständnis nenne, das mit Intuition nicht gleichzusetzen ist. Neurologische und psychologische Forschungen haben sich in den letzten Jahrzehnten eingehend mit den beiden Hirnhemisphären befasst; diese Untersuchungen wurden von den Massenmedien und in populärwissenschaftlichen Artikeln oft in einer Weise aufgegriffen, die neuer Legendenbildung Vorschub leistete. Zu nicht nur musikpädagogisch gerichteten Schlüssen kommt Horst-Peter Hesse in einem umfangreichen "Plädoyer für die Hörerziehung bis hin zum 'strukturellen Hören'"²⁵. Der letzte Stand der Dinge ist, Hesse und einigen anderen Autoren zufolge, etwa dieser: Es gibt keine laterale Dominanz der einen oder anderen Hemisphäre mit festgelegten "Zuständigkeiten". Nach populärer Auffassung sind Sprache und logisch-analytisches Denken in der linken Großhirnhälfte, Musik, Bilder, Raumorientierung, Kreativität dagegen in der rechten "zu Hause". Diese Einteilung, die man - ihr entsprechend - als linkslastige Gehirnarbeit bezeichnen könnte, beruht in ihren Grundannahmen auf Forschungsergebnissen und ist richtig und falsch zugleich. Falsch daran ist die behauptete Ausschließlichkeit; offensichtlich gibt es keine menschliche Aktivität, die nur von der einen oder anderen Hirnhälfte geleistet werden könnte. Psychologen sprechen von "zwei halb-autonomen Systemen, die Informationen unterschiedlich verarbeiten"²⁶. Da über die wechselseitige Ergänzung der analytischen und der intuitiven Art des Erkennens hinaus ein Kontinuum anzunehmen ist, muss wohl auch die Rede vom entweder visuell oder akustisch über die Sprache aufnehmenden "Typ" revidiert werden.

Es gibt zwar nach wie vor auch so etwas wie eine Lateralität, eine Seitenbestimmtheit, aber sie bezieht sich mehr auf die Art und Weise der Wahrnehmung zum Beispiel von Musik und Sprache als auf die zuvor angenommene Spezialisierung der Hemisphären. Auf der einen Seite gibt es eine sequentielle Verarbeitung - wie bei einem Computerprogramm -, auf der anderen ein mehr ganzheitliches Erfassen. Zweifellos erfuhr die rechte Hemisphäre eine Aufwertung; daraus abzuleiten, wir brauchten, um unserer "Kopfflastigkeit" zu entgehen, nur noch sie zu aktivieren und, auf die Intuition vertrauend, in die Musik, in die Liebe oder unsere Wachträume "einzutauchen", wäre reichlich naiv. Horst-Peter Hesse gelangt zu konträren Folgerungen: "Gerade die Musik könnte dem Antirationalismus entgegenwirken. Akustische Informationsverarbeitung erfordert - sofern sie nicht auf der Ebene der unmittelbaren sinnlichen Wirkung stehenbleibt - eine besondere Art beziehenden Denkens." Der erste Schritt auf dem Wege hierzu "ist das Wecken der Phantasie".²⁷ Die höchstentwickelte, freilich nicht die einzig vorstellbare Form des Wahrnehmens von Musik ist das von

²⁴ Lutz Jonas: "Ravels Affäre mit der Traumfrau ." In: DIE WELT (Hamburg) vorn 4.5.1985.

²⁵ Horst-Peter Hesse: "Für ein Gleichgewicht der Sinnesleistungen." In: Neue Musikzeitung (Regensburg-München), 6/1985, S. 24 ff.

²⁶ Robert Ornstein: "Denken." In: Human Nature 5/1978, zitiert nach: Psychologie heute (Weinheim), 1/1986, S. 36.

²⁷ Horst-Peter Hesse, a.a.O., S. 25.

Adorno so benannte "strukturelle Hören". Verlangt wird damit, "mehrschichtig zu hören, das musikalisch Erscheinende nicht nur als Gegenwärtiges, sondern auch in seinem Verhältnis zu Vergangenem und Kommendem der gleichen Komposition"²⁸. Adorno bildete diesen Begriff an Neuer Musik der Zweiten Wiener Schule, die - verglichen mit traditioneller Musik - besondere Anforderungen an das Hören stellte; die dafür gewählten Begriffe mögen verwundern: es sind "ein höheres Maß an Unmittelbarkeit, ein Wegwerfen der Krücken aus dem Fundus"²⁹. Ein dem Komponieren (Schönbergs, Bergs, Weberns) entsprechendes "integrales" Hören bedürfe "gleichsam der allseitigen Aktualität, Spontaneität der Wahrnehmung. Solches Hören wäre freilich in Wahrheit das allein menschenwürdige Verhältnis einer jeglichen Musik gegenüber ..." ³⁰). Es scheint, als habe der gestrenge Adorno mit diesen Gedanken - des Hörens als eines mehrschichtigen, integralen und zugleich unmittelbaren Vorgangs - die Sachverhalte der modernen Hemisphärenforschung vorausgeahnt, denn neben dieser Ganzheitlichkeit und Spontaneität, die ja rechtshemisphärisch anzusiedeln wären, ist analytisches, gleichsam nachkomponierendes Hören gemeint; die Mehrschichtigkeit bedeutet Erinnern und Vorausdenken, einen Vorgang, bei dem das Ohr dem akustischen "Reiz schutzlos ausgeliefert" ist, in den Fortgang der Musik "eingespannt" bleibt, denn die Zeitkunst Musik "gestattet kaum strafloses sich Abkehren wie räumliche"³¹. Wie anders sollte das alles bewältigt werden als durch das beschriebene Kontinuum!?

Nicht nur am Rande sei angemerkt, dass diese Art von Informationsverarbeitung mutwillig dem Verkümmern preisgegeben wird, nicht allein in musikalischen Werken von der traurigsten Gestalt, sondern auch durch Anweisungen von Redakteuren an ihre Autoren. Produkte sollen hergestellt werden, die nicht auf Vergangenes zurückgreifen, nichts voraussetzen, keine Vorgeschichte und keinen Kontext haben, flockig-saubere Produkte. In den Nachrichten muss dasselbe immer noch einmal gesagt werden, so dass für wirklich Neues nur noch wenig Raum bleibt; die Zeitschraube wird über die Häppchen-Begrenzung hinaus noch weiter angezogen. Der Zuschauer/Zuhörer/Leser darf vor allem eines nicht: "verunsichert" werden, denn das könnte ihn zum Aufruhr treiben, konfrontiert mit der Wahrheit, die die Nachrichten gerne verschweigen - dass es unsicher, bedrohlich bestellt ist um uns, die wir alles haben, besonders den Überfluss. Was gepflegt wird am Konsumenten, ist seine Pflegeleichtigkeit: so wird er zu einem Teil der Warenwelt.

Horst-Peter Hesses Hörplädoyer zielt auf Persönlichkeiten, die sich dieser schleichenden Vereinnahmung widersetzen würden; insofern ist es ein politischer Beitrag. Da zweifelsfrei belegt ist, dass auch die rechte Hirnhälfte Sprache zu erkennen vermag und die linke wiederum am Verstehen von Musik beteiligt ist, liegt es nahe, Musik stärker in den Schulunterricht einzubinden, sie nicht als Medium fragwürdiger "Erholung" von intellektuellem Tun anzusehen, sondern als ganzheitlich akzentuiertes Bildungspotential einzusetzen. "Wenn die akustische Auffassungs- und Differenzierungsfähigkeit durch Umgang mit Musik gesteigert werden, dann müsste das Ergebnis nicht nur dem musikalischen Vermögen zugute kommen, sondern sich auch auf die Fähigkeit, Sprache hörend zu erfassen, positiv auswirken."³² Folgerichtig weitergedacht führt diese Fähigkeit zum musikalischen Gehalt selbst der mitteilenden Sprache sowie, mit Adorno und seinem Gegenspieler Ernst Bloch als Ahnherren, zu der in der Moderne so aktuellen Musik als Sprache, verborgener Sprache zwar, die aber hörend zu erfahren ist als illusionslose, vieldeutig offene Kunst des Vor-Scheins. Hoffnung, zur lächerlichen Floskel in der politischen Alltagssprache verkommen, ist damit gerade nicht verbunden. Gegen die Hoffnung und die unerträglich dynamischen Optimisten gilt es (man verzeihe das kriegerische Wort) in der Kunst mobil zu machen, im Vertrauen darauf, ja in der Gewissheit, dass sie den Kampf verlieren wird. In Zeitläuften wie diesen mit dem - tödlichen Explosionen zum Trotz - unwiderstehlichen Sog nach oben sind Niederlagen das einzige Mittel, immer wieder von neuem und das Neue zu beginnen: den Missbrauch der nützlichen Maschinen, den hoffnungslosen Widerstand. "Zwar" ...

²⁸ Theodor W. Adorno: "Der getreue Korrepetitor." Frankfurt am Main 1963, S. 95.

²⁹ Ebenda, S. 53.

³⁰ Ebenda, S. 95.

³¹ Ebenda, S. 41.

³² Horst-Peter Hesse, a.a.O., S. 26.

PIERRE SCHAEFFER:

Ausschnitt aus einem Interview von Michael Kurtz

" ... Kommen wir nun zu den Computern. Wissen Sie, mit den Computern ist es schrecklich, denn sie können alles, vorausgesetzt, man gibt ihnen die richtigen Anweisungen. Mit einem Plattenspieler oder einem Tonband kann man notfalls noch herumbasteln, aber einem Computer muss man präzise sagen, was er tun soll. Der Computer ist also auf Musiker angewiesen, die sich in der Musik genau auskennen und wissen, was sie wollen; es wird einer sehr langen Auseinandersetzung bedürfen, bis die Leute endlich einsehen werden, dass die Computer, weit entfernt, ihnen die musikalische Forschung abzunehmen, sie vielmehr zwingen werden, alles selbst zu machen. Am Ende ist es vielleicht gerade dieses Paradox, durch das die Computer die Musiker zur Schaffung eines neuen musikalischen Alphabets und zur Erfindung einer neuen Klangsprache nötigen werden.

Doch lassen wir diese verheißungsvolle Zukunftsperspektive auf sich beruhen - ihr stehen ohnehin genügend weniger erfreuliche Aussichten entgegen: die Entwicklung von Synthesizern und Automaten, von Maschinen also, die die musikalische Komposition mehr und mehr automatisieren werden. Die Leute suchen ja nach solchen Erleichterungen, und jedermann ist scharf auf diese Apparate, auf die kleinen automatischen Synthesizer, die die Musik selbst machen.

Aber wenden wir uns anderen Maschinen zu, denn diese ganze Entwicklung hat ihren Ursprung nicht umsonst in dem riesenhaften technischen Apparat von Radio und Fernsehen - sprechen wir also von den modernen Kommunikationsmedien. Was glauben Sie: sind diese Medien wie Radio und Fernsehen entwickelt worden, damit die Menschen miteinander kommunizieren, oder war es eher so, dass man diese Maschinen eben zunächst einmal erfunden hat und dass sich die Gesellschaft ihnen dann gegenüber sah, ohne recht zu wissen, was sie damit anfangen sollte? Anders gefragt: haben die Menschen Radio und Fernsehen gewollt, oder sind es Radio und Fernsehen, die die Gesellschaft "wollen" und auf sie angewiesen sind? Offensichtlich gilt das letztere. Denn es liegt klar zutage, dass die Riesenapparate der zeitgenössischen Systeme aus Anwendungen der Wissenschaft hervorgegangen sind; sie haben sich in der Gesellschaft ausgebreitet, und die Gesellschaft musste sehen, wie sie mit ihnen zurechtkam: auf jeden Fall haben diese Maschinen das Antlitz der Gesellschaft vollständig verändert, sei es zum Besseren oder zum Schlimmeren. Dem Anschein nach leben wir ja heute in einer Gesellschaft der ins Unermessliche gesteigerten Kommunikation, aber in Wahrheit bleibt diese Kommunikation sehr oberflächlich, steht der Überzahl der Informationen nur sehr wenig wirklich nützliche Information gegenüber, ist das Abstimmungs- und Verständigungsniveau außerordentlich niedrig. Bemerkenswerterweise haben wir in denselben fünfzig Jahren, in denen diese modernen Systeme der Massenkommunikation entstanden und sich entwickelten, überall zugleich eine Konzentration der politischen Macht erlebt. Die Demokratie unserer Großväter, die Parlamente und Demokratien am Ausgang des neunzehnten und am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts waren noch Institutionen mit einem hohen Maß an Abstimmung. Sie wissen selbst, wie sehr sich das heute geändert hat: heute ist, egal in welchem Regierungssystem, die Macht konzentriert. Wir haben einen amerikanischen Präsidenten, einen obersten Sowjet, einen französischen Präsidenten, und ausgerechnet im Zeitalter der Massenmedien und der weltweit verbreiteten Kommunikationstechniken ist die Erwartung so stark wie nie zuvor, ein einzelner Mensch müsse auf einem kleinen Bildschirm erscheinen und bestimmen, wo es lang geht - da haben Sie die ganze Paradoxie, ich glaube, es gibt kein besseres Beispiel. Nicht zufällig ist ja der amerikanische Präsident ein ehemaliger Schauspieler, und auch bei uns hat man eine Zeitlang damit gerechnet, Yves Montand werde als Herausforderer von Monsieur Mitterand antreten; das liegt alles auf der gleichen Linie, passt haargenau in das Schema. Bei uns hat das eine Gruppe, die sich die 'Situationisten' nannte und an den Ereignissen von 1968 beteiligt war, analysiert, eine Bewegung, die ihr Zentrum, glaube ich, in Straßburg hat - sie haben in einer sehr überzeugenden soziologischen Analyse die Gesellschaft als eine "Schauspielergesellschaft" (société du spectacle) entlarvt. Das ist eine Gesellschaft, die zu kommunizieren glaubt, aber in Wirklichkeit nur einem theatralischen Exhibitionismus huldigt, so dass die Entscheidungen nicht durch einen kleinen Kreis von verantwortlichen Entscheidungsträgern gefällt, sondern wie Theaterstücke inszeniert und durch die Guckkastenbühne des Fernsehens frei Haus geliefert werden.

Um also auf Ihre Frage zurückzukommen und den zentralen Gedanken noch einmal zu formulieren: Anders

als der Mensch selbst glaubt, sind die Maschinen nicht für ihn da, sondern er für sie: der Mensch ist für die Maschinen da. Der Ausbau der Industrie bewirkt eine stetige Perfektionierung der Maschinen, und für den Menschen bleibt immer weniger Arbeit übrig. Auch die Arbeitslosigkeit erscheint damit als eine zwangsläufige Konsequenz der technologischen Entwicklung.

Das sind die Paradoxien der gegenwärtigen Gesellschaft, und dieselben Paradoxien prägen auch das Bild der zeitgenössischen Musik. Anstatt daher das Hohelied der Maschinen zu singen, sollte man erkennen, dass die Musik auf eine spektakuläre und symptomatische Weise genau dieselbe Krise durchläuft wie die Gesellschaft im ganzen. Die entscheidende Frage ist also, ob nach einer Periode der Maschinengläubigkeit und der Maschinenherrschaft die Gesellschaft in der Lage sein wird, im Sinne eines wohlverstandenen Humanismus den Maschinen ihren Platz anzuweisen, oder ob wir endgültig zu Opfern unserer Maschinen werden sollen. Ganz gewiss haben wir keine sehr tröstliche Musik zu erwarten. Sie fragen mich, ob ich Hoffnung in die Musik setze. Was kann man aber von einer Musik erwarten, die sich in einem solchen Grad an die Maschinen ausgeliefert hat, die auf so singuläre Weise die Herrschaft der Maschinen und insbesondere die atomare Herrschaft reflektiert? Wir leben in einer Zivilisation, die die Macht des Atoms entdeckt hat - zu ihrem größten Nutzen (denn wir erhalten die Energie, die wir benötigen) und zu ihrem größten Schaden (denn wir können mit unseren Bomben den ganzen Planeten vernichten).

Wir befinden uns also in einem instabilen Gleichgewichtszustand, mit einer militärischen Bewaffnung, die im Verhältnis zur weltweiten sozialen Organisation völlig überzogen erscheint. Im Grunde sind wir in der Lage von Affen, die das Maschinengewehr erfunden haben. Oft denke ich, dass die Musiker Affen sind, die mit klingenden Instrumenten hantieren und dabei vollkommen vergessen haben, dass es der Zweck dieser Instrumente war, Musik zu erzeugen, d. h. Augenblicke der Meditation und des versunkenen Hörens zu schaffen, in denen sich der Mensch durchdrungen fühlt von jener Klangsprache, die man Musik nennt und die die Wortsprache transzendiert; von dieser Sprache haben wir Kunde aus den großen Momenten der Musik, aus den großen Momenten des achtzehnten Jahrhunderts: ihr Gipfel ist unbestreitbar Johann Sebastian Bach. Solange die Musik eine solche Funktion nicht wieder zu erfüllen vermag, und sei es in noch so bescheidenem Ausmaß, solange sehe ich nicht, wozu sie nützen und was man von ihr erwarten könnte ..."

Aus:
Zeitschrift für Musikpädagogik, Heft 33, Januar 1986

KLAUS SCHÖNING:

Anmerkungen zur "1. ACUSTICA INTERNATIONAL Komponisten als Hörspielmacher" - WDR Köln 1985

"YOU GIVE US TWENTY-TWO MINUTES
WE'LL GIVE YOU THE WORLD."
(John Cage)

Vom 27. September bis 1. Oktober 1985 fand in Köln die 1. ACUSTICA INTERNATIONAL statt. Eingeladen dazu hatte der Westdeutsche Rundfunk und organisiert wurde dieses Festival der akustischen Kunst von der Redaktion WDR3-HörSpielStudio unter dem Motto "Komponisten als Hörspielmacher". Co-Partner waren das Kulturamt der Stadt Köln, die Staatliche Musikhochschule und der Kölnische Kunstverein.

Eine der Absichten, die wir mit diesem Festival verbunden hatten, war es - *außerhalb* unserer wöchentlichen Workshop-Sendung im WDR3- HörSpielStudio - gleichsam wie in einem Focus aufmerksam zu machen auf die grenzüberschreitende Arbeit zahlreicher Komponisten als Hörspielmacher und damit verbunden auf die Veränderungen und erweiterten Möglichkeiten der akustischen Kunst.

Ansätze zu einer Entwicklung "Komponisten als Hörspielmacher" finden sich bereits in den zwanziger Jahren; in den fünfziger Jahren hätten sie erweitert werden können, als - außerhalb der Radiodramaturgien - zum Beispiel John Cage seine wegweisenden Tonband-Collagen und Kompositionen mit Radioapparaten realisierte, als zur selben Zeit im Radio in den Pariser Studios der ORTF Pierre Henry und Pierre Schaeffer an ihren hörspiel-verwandten Tonband-Kompositionen der *musique concrète* arbeiteten. Als Mitte der sechziger Jahre zahlreiche Schriftsteller, Regisseure und Dramaturgen die akustisch/kompositorischen Möglichkeiten des HörSpiels im Radio neu definierten und entwickelten (Ernst Jandl: "HörSpiel ist ein doppelter Imperativ!"), die Gleichwertigkeit von Sprache, Musik und Geräusch in die Ästhetik der akustischen Kunst mit einbezogen und auch das Prinzip der Collage im HörSpiel einsetzten, erschien es konsequent, dass sich auch Komponisten verstärkt der vielfarbigen Offenheit und undogmatischen Ästhetik dieses Neuen Hörspiels zuwandten. Bisher hatten sie Musik für Hörspiele komponiert, sie wurden nun zu Hörspielmachern, die ihre eigenen Hörspielkonzepte als Autor/Regisseure selbst realisierten.

1969 setzte eine Entwicklung ein, die im WDR bis heute zu über 60 Realisationen internationaler Komponisten als Hörspielmacher führte. Mauricio Kagel definierte: "Das Hörspiel ist weder eine musikalische noch eine literarische, sondern lediglich eine akustische Gattung unbestimmten Inhalts." Dieser Definition folgend realisierte er bisher zehn Hörspiele für das WDR3-HörSpielStudio. Die Konzeption der Redaktion war von Anfang an, komplementär zur Produktion von Hörspielen, auf die perspektivische Erforschung neuer Tendenzen innerhalb der akustischen Kunst angelegt. 1970 fand diese Entwicklung einen programmatischen Ausdruck in der bis heute bestehenden Reihe "Komponisten als Hörspielmacher".

Im selben Jahr kam es im Rahmen der "Kölner Kurse für Neue Musik", geleitet von Mauricio Kagel, zum ersten Komponisten-Hörspiel-Seminar mit dem Arbeitstitel "Musik als Hörspiel", einer Kooperation zwischen dem WDR-Hörspiel und der Rheinischen Musikschule. In dem mehrwöchigen Verlauf dieser Kurse lernten junge Komponisten Hörspieltheorie und -praxis kennen und produzierten drei Hörspiele, die – zu dieser Zeit noch ungewöhnlich – im WDR-Sendesaal öffentlich aufgeführt, diskutiert und gesendet wurden. 1975 führten wir ein weiteres Hörspiel-Seminar für Komponisten auf den Internationalen Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik durch.

Obschon Hörspiele von Komponisten nicht im Zentrum des Programmangebots der Sender stehen und ihre Rezeption zuweilen einige unerwartete Anforderungen an den Zuhörer stellt, haben sie die allgemeine Ästhetik und Praxis des Hörspiels als eigentlich akustischer Kunst weiter fundiert. Viele dieser Komponisten-Hörspiele sind von internationalen Radiostationen übernommen, mit Preisen ausgezeichnet und auf Festivals vorgestellt worden. In zahlreichen Sendungen wurde ihre Ästhetik analysiert.

Eine weitere Absicht dieses Festivals war es, über die Sendung hinaus, Erfahrungen zu sammeln, inwieweit es für das Hörspiel möglich ist, zum Initiator von öffentlichen Präsentationen zu werden. Die Produktion von Hörspielen wird vor einem Publikum nach draußen verlagert, visuelle Komponenten kommen hinzu, verändern die Rezeption; das Ereignis ist jedoch ins Radio eingebunden, sei es als Live-Sendung oder als Mitschnitt für spätere Sendungen. Eine Situation, die für Musik-Konzerte im Radio gängige Praxis ist, die das Hörspiel bisher jedoch nur in Ansätzen konsequent wahrgenommen hat. Das Hörspiel hatte jahrzehntelang in seiner schon frühen Abwendung von der darstellenden Schau-Bühne zur inneren Bühne und im einsamen (Radio-)Hören sein Selbstverständnis gefunden. Das akustische Medium Hörspiel kam also im Gegensatz zum akustischen Medium Musik ganz ohne die Sichtbarkeit von Ausführenden vor einem Publikum aus. Die Unsichtbarkeit der Darbietung übers Radio entspricht der Unsichtbarkeit des anonymen Hörers vor dem Lautsprecher.

In Erinnerung gerufen seien jedoch Versuche Ende der 20er Jahre, das Hörspiel mit anderen Medien zu verbinden, die Bertolt Brecht, Paul Hindemith, Kurt Weill und der erste Intendant des WDR, Ernst Hardt unternahmen, um zum Beispiel den "Lindbergh-Flug" als Konzert vor Publikum auf der Bühne aufzuführen und zu senden. Erinnert sei an die Versuche des Cineasten und Hörspielmachers Walther Ruttmann, eine Hörspiel/Filmsprache durch Montage zu entwickeln. Die allgemeine Hörspielproduktion nahm an diesen Möglichkeiten nicht teil, und so übernahmen die Filmemacher die weitere Entwicklung des Hörspiels im Film, machten den Film zum Ton-Film und das Hörspiel zum Filmton. Bis heute blieben die Möglichkeiten des HörSpielfilms, des Filmhörspiels, in dem beide Medien gleichberechtigt und komplementär sich verbinden, nahezu ungenutzt.

Die in den letzten fünfzehn Jahren in der Reihe "Komponisten als Hörspielmacher" gesendeten Hörstücke sind eigenständige akustische Werke, die zum konzentrierten und auch mehrmaligen Hören anregen. Es sind jedoch diese akustisch "diffizilen musikalischen" Hörspiele, die häufig zu mehrmedialen Aufführungen bei Festivals, in Theater-, Konzert-, Kinosälen und in Kirchen eingeladen werden. Die bisher längste Spielzeit mit über 25 Produktionen sprachmusikalischer Hörspiele veranstaltet der WDR zusammen mit der Alten Oper seit über zwei Jahren in Frankfurt. Mit dem verstärkten Interesse der Audio-Artisten, Performance-Künstler und Komponisten am Hörspiel wird eine jahrzehntelang uneingelöste Möglichkeit, die öffentliche Vorführung von Hörspielen, wieder neu belebt, reflektiert und ausprobiert. Dass diese Versuche beim Publikum auf Interesse stoßen, machte auch die 1. ACUSTICA INTERNATIONAL deutlich. Neben Lautsprecher-Konzerten haben wir in den letzten Jahren vielfältige Formen der Präsentation von Hörspielen weiterentwickelt: die Hörspiel-Performance, das Raumklang-Konzert, das Film- und Fernseh-Hörspiel, die Klangskulptur, das Hörspiel-Ballett. Einige Beispiele: Das Hörspiel "Roaratorio. Ein irischer Circus über Finnegans Wake" von John Cage zeigt in immer neuen Varianten das Transitorische seiner medialen Möglichkeiten: als Hörspiel fürs Radio und als Raumklang-Konzert über viele Lautsprecher, als Live-Performance mit John Cage und irischen Musikern, dazu die polyphone Raumklang-Komposition vom Tonband, als HörspielBallett, getanzt von der Merce Cunningham Dance Company bei den Festivals in Lille, Avignon und Frankfurt.

Hörspiele in szenisch-musikalischer Form werden auch seit einigen Jahren in der "Nachtmusik im WDR" vor Publikum öffentlich vorgestellt und gleichzeitig gesendet. So etwa Mauricio Kagels "Rrrrrr ... Hörspiel über eine Radiophantasie", dazu stumm auf der Bühne agierend synchron/asynchron zur eigenen Stimme der Schauspieler Gert Haucke. Aus diesem Hörspiel-Theater wurde das Fernsehspiel "Er". Ebenfalls in der "Nachtmusik im WDR" Vinko Globokars Hörspiel "Individuum/Collectivus 13 C mal acht" als Tonbandstück mit Live-Improvisationen der Musiker, und Juan Allende-Blins "Rapport sonore. Relato sonoro. Klangbericht" als Raumklang-Hörspiel über 16 Lautsprecher.

Die 1. ACUSTICA INTERNATIONAL stellte so in einem konzentrierten Ausschnitt die Vielfalt dieser Entwicklungen in einem allen zugänglichen offenen Produktionsprozess vor. Eingeladen waren nahezu alle Komponisten, mit denen wir bisher gearbeitet hatten: John Cage, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, Bill Fontana, Malcolm Goldstein, Alison Knowles, Gerhard Rühm, Juan Allende-Blin, Henri Chopin, Clarenz Barlow, Carola Bauckholt, Hans Otte, Robert HP Platz, Pierre Henry, Tom Johnson, Charlie Morrow, Stephan Wunderlich, Peter Behrends, Vinko Globokar. Hinzu kamen Wissenschaftler und Autoren wie Franz Mon, Ferdinand Kriwet, Rudolf Frisius, Reinhard Döhl, Heinz-Klaus Metzger, Klaus Ramm, Michael

Schäfermeyer, Jerzy Tuszewsky und Heinrich Vormweg. Sie hatten zusammen mit den Komponisten im HörSpielStudio seit Jahren in zahlreichen Sendungen das Hörspiel im Grenzbereich zwischen Musik und Literatur analysiert.

Über 20 Hörspiele wurden auf der 1. ACUSTICA INTERNATIONAL von ihren Komponisten in einem fünftägigen, von morgens bis Mitternacht ablaufenden Programm in zumeist mehrmedialen Aufführungen vorgestellt. In das Festival integriert waren fünf Forum-Veranstaltungen, in denen unter thematischen Schwerpunkten Vorträge gehalten wurden. Beginnend mit einer Spurensuche von Juan Allende-Blin zur "Archäologie des Hörspiels", einem Essay von Reinhard Döhl über die Korrespondenz von "Musik und Hörspiel" im Radio, einem Essay von Heinz Klaus Metzger "Über die Vorteile des Unsichtbaren", einem Referat von Rudolf Frisius über "Hörspieltheorie und Musiktheorie" und einem Vortrag von Gerhard Rühm über "musiksprache - sprachmusik", Diese Vorträge wurden ebenso wie sämtliche Hörspiel-Aufführungen mitgeschnitten und im WDR3-HörSpielStudio gesendet.

Parallel zu den Veranstaltungen hatten wir eine Ausstellung und Audiothek "Notationen - Realisationen" im Kölnischen Kunstverein vom 27. September bis 6. Oktober eingerichtet, Ausgestellt wurden dort erstmals Hörspiel-Partituren und in einer eigens eingerichteten Audiothek waren sämtliche für uns produzierten Komponisten-Hörspiele über Kopfhörer zu hören. Die Audiothek ist jetzt beim Festival "Inventionen/Sprachen der Künste" in Berlin zu Gast.

Nirgends als in der Vielfalt der Hörspiel-Notationen und -Realisationen von Komponisten wird deutlicher, wie sehr das Hörspiel heute seine Möglichkeiten, autonome akustische Kunst zu sein, erweitert hat. Nirgends wird deutlicher, wie fragmentarisch - und wie präzise - diese akustische Kunst sich schriftlich notieren lässt. Das Tonband ist das Pergament der Notation. Doch selbst die Tonband-Notation ist zuweilen nur präzises Fragment, ist Teil eines noch nicht notierten Ereignisses: im Live-Hörspiel. Die Tonbandaufnahme des Live-Hörspiels wird zur akustischen Notation der Realisation, wird verfügbar im Archiv (im offenen Grab der akustischen Kunst). Die schriftliche Notation der akustischen Realisation wird (fragmentarisch) verfügbar in der Renotation. Viele Hörspiele der Komponisten sind schriftlich nur verfügbar in diesen nach der Produktion angefertigten Renotationen. Die Renotationen weisen auf die Ferne von Schriftlichem und Hörbarem von Hörspieltext/Notation und Hörspiel. Notationen und Renotationen von Hörspielen können auch zu visuellen Ereignissen werden, zu visueller Kunst. (Ebenso wie die schriftlichen Beschreibungen akustischer Ereignisse des Hörspiels zu Literatur werden können.) Hörspiel fluktuierend in vielen Medien.

Gleichsam akustisch eingebettet waren die Veranstaltungen vom ersten bis zum letzten Tag in eine große akustische KlangSkulptur "Metropolis Köln" von Bill Fontana, in der Hunderte von Geräuschen und Tönen der Stadt Köln auf dem Platz vor dem Dom live übertragen wurden. 18 Mikrophone nahmen die Geräusche des Rheins, vier Kölner Brücken, der Glocken der romanischen Kirchen, der Fußgängerzonen, des Zoos und des Hauptbahnhofs auf; über 18 Lautsprecher auf dem Domplatz wiedergegeben, entstand eine Klangkomposition der Stadt Köln. Es war das längste Open-Air-Hörspiel in der Geschichte und stieß auf außerordentlichen Zuspruch der Bevölkerung. Ein langanhaltendes Konzert, das die Domstadt selbst intonierte. Eine Stunde live gesendet wurde dieses klingende Köln auch über WDR 3 am Samstagmittag, wobei sechs Geläute romanischer Kirchen aktiv an der Sendung beteiligt waren. (Für 1987 bereiten wir in Köln eine transatlantische Ohr-Brücke über Satellit vor, die die KlangSkulpturen der beiden Städte San Francisco und Köln miteinander verbinden soll.)

Auf dem Platz vor der Kathedrale dann ein Hörspiel als Theater-Performance: Mauricio Kagel in der Rolle seines "Tribun. Für einen politischen Redner, Marschklänge und Lautsprecher", für das der Komponist seinerzeit mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden ausgezeichnet wurde. "Kagel sprach den Tribun auf dem Roncalliplatz so echt, traf den Ton demagogischer Rede so genau, dass ein Passant mich verschüchtert fragte, wer denn der Redner sei und zu welcher Partei er gehöre. Behaupte noch einer, Radiokunst habe mit Wirklichkeit wenig gemein, sei ein ästhetisches Elite-(Miss)-Vergnügen." (Ekkehard Skoruppa, epd, 9.10.85).

Am Abend im großen Sendesaal des Funkhauses stellte Gerhard Rühm erstmals als Hörspielkonzert sein ebenfalls ausgezeichnetes Werk "Wald, ein deutsches Requiem, ein dokumentarisches Stück über das

Waldsterben", vor, "das den Hörer zu eigener Stellungnahme provozieren will" (G. Rühm). Danach zwei Hörspiel-Uraufführungen als Live-Performances: Die Fluxus-Künstlerin Alison Knowles mit "Papier-Wetter" und Malcolm Goldstein "The edges of sound within". Beispiele der Performance-Kunst und Minimal Art, die insbesondere in den USA entwickelt wurden und seit einiger Zeit eine produktive wechselwirkende Verbindung bei uns mit dem Hörspiel eingegangen sind. Im zweiten Teil des Abends, in einer Raumklang-Aufführung über acht Lautsprecher "Muoyce" (Music + Joyce). John Cage intonierte flüsternd seinen laut-poetischen, meditativen Text, begleitet von seinen eigenen Stimmen auf Tonband und den zehn Donnerschlägen aus "Finnegans Wake". Konsequente Überführung des Sprechens bis an die Grenze des Schweigens. "Sounds are only bubbles on the surcade of silence." Kontrapunkt zum lautfarbigen "Roaratorio". "Silence sometimes can be very loud." "Muoyce" und "Roaratorio": zwei Seiten ein und derselben Erfahrung.

Die Matinee am Sonntagvormittag mit zwei Live-Performances und zwei Hörspiel-Tonbandvorführungen: Henri Chopin eröffnete mit einem Laut-Konzert, einem artikulatorischen Audio-Poem: Poesie orale, die keine Grenze der Verständlichkeit kennt und sich spontan vermittelt. Acustica International. Auflösung der Sprachen in Lautsprache bei John Cage, Malcolm Goldstein, Henri Chopin. Überführung in eine allen verständliche Sprache. Utopischer Entwurf in vielen künstlerischen Artikulationen dieses Jahrhunderts. Verlust der Sprache als Regression, als schmerzlicher Verlust von Sprache in: "Muttersprachlos" von Juan Allende-Blin: eine dokumentarische Komposition über das Schicksal einer jüdischen Schriftstellerin. In seinem "Traumgesang" reagierte Charly Morrow vor dem Mikrophon mit seiner Stimme spontan auf das Gehörte. Ebenfalls eine Uraufführung: "Die gestohlenen Klänge", ein satirisches Hörspiel auf den aktuellen Musikbetrieb von Vinko Globokar. Das Thema der gestohlenen Klänge setzte Vinko Globokar am Abend fort in der Uraufführung seiner musik-theatralischen Performance "Konsequenz der Konsequenz".

Das Thema "Hörspiel in vielen Medien", das das gesamte Festival charakterisierte, wurde auch in den anderen Beiträgen weiter ausgeführt. John Cage trug sein für die 1. ACUSTICA INTERNATIONAL geschriebenes Mesostichon "h2 WDR" vor. Er hatte den Titel des Festivals ganz konkret genommen, ihn reflektiert und ihn in einer Weise, die weit über den Anlass hinausging, beantwortet: "denation us ." Dieter Schnebel, der in den letzten Jahren zwei Hörspiele realisiert hatte, trug gleichsam als akustischen Keim eines neuen Projektes seine artikulatorischen "An-Sätze für Selbst- und Mitlaute" vor. Mediale Varianten einer künstlerischen Idee veranschaulichte die simultane Präsentation von zwei Werken Mauricio Kagels: einem Hörspiel und einem Fernsehspiel. Reaktionen eines Hörers auf das Musikprogrammangebot des Radios. Während das Hörspiel "Rrrrrrr ... Hörspiel über eine Radiophantasie" über WDR 3 gesendet wurde, war das Fernsehspiel "Er", dessen Soundtrack das Hörspiel bildete, im WDR-Sendesaal zu sehen und zu hören. Im Anschluss daran stellte Stephan Wunderlich sein mit dem diesjährigen Karl-Sczuka-Preis ausgezeichnetes WDR-Hörstück "Tagesproduktion " vor.

Am Abend die Uraufführung eines weiteren audio-visuellen Werkes: der HörSpielfilm "La Ville /Die Stadt - Metropolis Paris /Berlin". Pierre Henry hatte seine Klangkomposition über Paris (WDR 1984) mit einem dokumentarischen Montagefilm (1927) von Walther Ruttmann über das Berlin der zwanziger Jahre für die 1. ACUSTICA INTERNATIONAL "synchronisiert". Er führte dieses "Film-Konzert", wie er es nannte, über acht Lautsprecher vor. Erstmals als Raumklang-Kompositionen über mehrere Lautsprecher zu hören waren die beiden Hörspiele "Requiem" von Robert HP Platz und "CCU" von Clarenz Barlow, eine polyphone Metropolis-Klangkomposition über Kalkutta.

Die Veranstaltungen am vierten Tag fanden in der Musikhochschule Köln statt. Mauricio Kagel stellte anhand von Tonbeispielen spezifische Aspekte seiner umfangreichen Hörspielarbeit vor. Die Hörspiel-Aktivitäten in Universitäten, Schulen und der Musikhochschule Köln, sowie die Rezeption der akustischen Kunst im Spiegel der Presse wurden in Arbeitsberichten und Referaten vergegenwärtigt. Konkrete Ergebnisse junger Komponisten mit dem Hörspiel waren in einem anschließenden Tonband-Konzert zu hören. Am Abend dann in einer Live-Sendung das Hörspiel-Klavierkonzert von und mit Gerhard Rühm "Kleine Geschichte der Zivilisation", "das keiner Worte bedarf, dessen 'Geschichte' in der Konfrontation von Musik und Geräusch unmittelbar sinnfällig wird" (G. Rühm). Daran anschließend zum ersten Mal in Köln als Raumklangereignis über 42 Lautsprecher das "Roaratorio" von und mit John Cage. Er sprach und sang seinen "Finnegans Wake"-Text, begleitet von zwei irischen Musikern und der Klangkomposition aus über

zweitausend Geräuschen. (Eine "Sternstunde", schrieb eine Kritik.) Diese akustische Kosmogonie aus menschlichen Stimmen, Geräuschen, Naturlauten und Musik leitete gleichsam das Finale der 1. ACUSTICA INTERNATIONAL ein, die am darauffolgenden Tag ausklang in der roaratorischen KlangSkulptur "Metropolis Köln" auf dem Platz vor der Kathedrale.

Die Verteilung der einzelnen Events auf wechselnde verschiedene Plätze und Räume, der Wechsel der Präsentationsformen von Raumklang-Konzerten zu KlangSkulpturen, von Live-Sendungen zu HörSpielfilmen, von Performances zu Vorträgen, der Wechsel von drinnen und draußen, folgte einer offenen Dramaturgie, die "die Radiokunst in Bewegung" zeigte.

Jede Veranstaltung war eingebunden in den inszenierten Zusammenhang eines fünf Tage dauernden Ereignisses, an dem das Publikum - wie beim Radiohören - als Ganzes oder in einzelnen autonomen Teilen teilnehmen konnte. Ein multipler Erlebniszusammenhang, in dem künstlerische Praxis und Reflektion eine Einheit bildeten. Ein Symposium, ein gastliches Treffen, das einlud mit offenen Augen zu hören.

Ein scheinbares Paradox wurde evident: Hörspiel als autonomes akustisches Werk fürs Radio und gleichzeitig initiatorischer Teil eines mehrmedialen künstlerischen Ereignisses. HörSpiel in selbstbewusstem Dialog - nicht in provinzieller Ausgrenzung - zu den sich im Fließen befindlichen Prozessen der allgemeinen künstlerischen Entwicklung. Radio als motorischer kultureller Faktor. Es mag sein, dass das Festival in seinen grenzüberschreitenden Fragestellungen und seinem experimentierenden Charakter Anregungen gegeben hat für ein erweitertes Selbstverständnis von Hörspielmachern und denen, die HörSpiele machen lassen. Eine der konkreten Konsequenzen für unsere Arbeit ist ein mit dem neuen "Preis ACUSTICA INTERNATIONAL" verbundener Produktionswettbewerb des WDR zur Förderung der akustischen Kunst auf internationaler Ebene.

Resonanzen: "Radiokunst hat in diesem Jahr ihr Medium erstmals publikumswirksam verlassen. Es gibt Anzeichen dafür, dass dem Hörspielfreund um die Zukunft der akustischen Kunst nicht bange sein muss." (Süddeutsche Zeitung, 3.1.86) "Das Hörspiel sprengt das Radio. Seitdem sich jenseits des traditionellen literarischen Hörspiels eine akustische Kunst entwickelt hat, in der Sprache, Geräusch und Musik gleichberechtigt nebeneinanderstehen, haben Komponisten radiophone Ausdrucksmittel benutzt und das Hörspiel durch Berührungen mit Tanz, Theater oder Live-Musik zu einer Performance-Kunst erweitert." (Kölnische Rundschau, 30.9.85) "Für manche überraschend: das Publikum strömte hinein... Es war an der Zeit, einmal die formsprengenden, gattungsübergreifenden Innovationen des Komponisten-Hörspiels, das in erheblichem Maß die Ästhetik der Radiokunst mitbestimmt, in seiner Vielfalt gebündelt vorzustellen. ... Dass dabei noch immer Hörspiel- und Konzertgewohnheit erschüttert und das Kunstverständnis von Zeitgenossen strapaziert werden kann, spricht nicht gegen, sondern für die Experimente. ... ein Auswärtsspiel für das Hörspiel, ein Umweg über den Ausnahmezustand 'Festival', einer, der die vielfältigen Präsentationsformen rechtfertigte, der nicht zuletzt auch dem Hörspiel im Medium zugute kommen kann. ... Ein lohnender Versuch, den Dialog um das Hörspiel aus den heiligen Rundfunkhallen in eine unmittelbarere Öffentlichkeit zu tragen. 'Ein Anfang', so Mauricio Kagel, ' - Fortsetzung folgt. '" (Evangelischer Pressedienst, Kirche und Rundfunk, 9.10.85)

"Ein ungelöstes Rätsel, wie man ein Neues Hörspiel, welches bislang ein intimes Hörerlebnis beabsichtigte, auf die Bühne zu bringen habe. Die Sprache als Bedeutungsträger zu eliminieren wäre der falsche Weg des Neuen Hörspiels." (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30.10.85) "Da das traditionelle Hörspiel von der Sprache her definiert ist, empfinden wir Sprache hörspielgerechter als bloße Klänge. Definiert sich das Hörspiel durch seinen Sprachanteil? Nein. Es definiert sich überhaupt nicht. " (MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik, Oktober 85) "Die Performances waren konstitutives Element dieses Festivals; die Ausweitung der Hörerfahrung vom einsamen Lautsprecherhören zum Erleben der Produktion durch den Komponisten vor Auditorium war mithin, soweit man das auch von sich weisen mag, auch eine mediendidaktische Maßnahme. Es waren in den meisten Fällen Anstiftungen zum Hör-Spielen. Man wünscht sich solche Anstiftungen noch in weiteren Festivals, in einer Fortsetzung mit einer 2. ACUSTICA INTERNATIONAL." (Funk-Korrespondenz, 4.10.85)

"Ein Festival, das Zuhörer in wachsender Zahl anzog. Morgens, mittags oder abends - die Säle waren meist ausgebucht. Die Gründe: noch nie sind - von John Cage bis Gerhard Rühm, von Mauricio Kagel bis Pierre Henry, von Alison Knowles bis Juan Allende-Blin - so viele Komponisten, die Hörspiele machen, zusammengekommen. Und wohl noch nie ist der 'Reichtum der akustischen Kunst' .. so vielseitig und so animierend an einem Ort hörbar geworden ... Im Hörspiel geschieht noch immer vieles von dem, was in den vielfältigen künstlerischen Bemühungen tatsächlich in die Zukunft weist. So jedenfalls demonstrierte es die 1. ACUSTICA INTERNATIONAL." (Heinrich Vormweg in seinem WDR-Kommentar zur 1. ACUSTICA INTERNATIONAL und in der Süddeutschen Zeitung, 10.10.85).

Blättert man weiter in den zahlreichen Pressemeldungen und Kritiken und hört die Sendungen, die über dieses Festival berichteten, so ist der Tenor überaus freundlich. Zuweilen stellt sich Verwunderung darüber ein, dass gerade diese "experimentelle" Form des Hörspiels, die eine internationale Tendenz verdeutlicht, auf eine so breite Resonanz stoßen konnte. Dies mag jenen zu denken geben, die dem Hörspiel als akustischer Kunst, in Unkenntnis seiner Vitalität und unberechenbaren Kreativität für die Zukunft nur wenig Chancen einräumen möchten.

John Cage, der 73jährige Senior des Festivals, dessen Schaffen ein einziger Hinweis ist auf den Reichtum der akustischen Kunst, hatte in seinem Poem für die 1. ACUSTICA INTERNATIONAL "h² WDR" im letzten Satz einen Slogan einer US-Radiostation zitiert. Dieser könnte wie eine Aufforderung der Komponisten als Hörspielmacher verstanden werden, nicht nur an die Hörer, sondern auch an die Programmierer des Radios: "You give us twenty-two minutes we'll give you the world."

SPRACHEN DER KÜNSTE III

Vorbemerkung in zwölf Sätzen mit einem Zitat

Grenzüberschreitende Beziehungen der Künste darzustellen, ist Ziel der jährlich stattfindenden Veranstaltungsserie "Sprachen der Künste".

1986 haben "Inventionen" und "Sprachen der Künste III" gemeinsam "Musik und Sprache" als Thema gewählt.

Die Nähe bestimmter musikalischer Vorgänge zur Sprache und die Musikalität der Sprache haben Poeten, Schriftsteller, Musiker und bildende Künstler zu hervorragenden Werken angeregt.

Durch die Kompositionen, die in der Akademie der Künste zur Aufführung gelangen, werden Aspekte sowohl der Annäherung als auch der Verknüpfung von Musik mit Bereichen der Sprache gezeigt.

Aufführungen derartiger Werke bedeuten für die Ausführenden interpretatorische Verbindung instrumentaler, vokaler und komponierter visueller Aktionen.

In vielen Werken (etwa bei de Pablo, Globokar und Kagel) sind die Ausführenden substantiell am Entstehen einer akustischen Realität durch kompositorische Anweisungen beteiligt.

Interpretation gewinnt durch den Charakter der Werke eine andere Dimension und wird zu einem kreativen Prozess, der enorme Möglichkeiten in sich birgt.

Verbindungen von "Musik und Sprache" haben dazu beigetragen, solches hervorzubringen.

Zitat:

"Nono, für den die gesellschaftliche Situation unerträglich ist, will, dass die Kunst diese verändert. Cage, für den die Kunst unerträglich ist, will, dass die gesellschaftliche Situation diese verändert. Beide versuchen den Abgrund zu überwinden."

(Morton Feldman)

In einigen Kompositionen der Programme spiegeln die musikalische "Sprache" und die Art ihres Entstehens Formen gegenwärtigen, gesellschaftlichen menschlichen Handelns wider.

Es stehen anarchische Werke wie das "Klavierkonzert" von Cage oder "Folio" von Brown durchorganisierten Arbeiten wie den berühmten Etüden von Messiaen gegenüber.

Andere Werke modifizieren diese Positionen oder sind aufgrund ganz anderer Überlegungen entstanden.

Wenn Musik als autonomes Objekt überhaupt dazu beitragen kann, jenen Abgrund zu überwinden, so nur durch die vorbildliche Qualität ihrer eigenen "Sprache".

Eberhard Blum
Januar 1986

"KOMPONISTEN ALS HÖRSPIELMACHER

Erstsendungen im WDR3-HörSpielStudio 1969 - 1985

In der Audiothek zu hörende Sendungen

* Hörspiele

o Essays, Analysen, Gespräche

1969

* MAURICIO KAGEL:
(Hörspiel) Ein Aufnahmezustand.
Karl-Sczuka-Preis

* GERHARD RÜHM:
Ophelia und die Wörter

1970

o HELMUT HEIBENBÜTTEL:
Musik und Hörspiel

1971

* DIETER SCHNEBEL:
(Hörfunk) Radiostücke I-V
(HR/WDR)

* MAURICIO KAGEL:
Guten Morgen
(Hörspiel aus Werbespots)

1973

* GERHARD RÜHM:
Blaubart vor der krummen Lanke

* TERA DE MAREZ-OYENS und FRANZ MON:
da du der bist
(WDR/NCRV)

1975

* MAURICIO KAGEL:
Soundtrack. Ein Film-Hörspiel.

1976

* GERHARD RÜHM:
Wintermärchen
Karl-Sczuka-Preis

1977

* BERND ALOIS ZIMMERMANN:
Requiem für einen jungen Dichter (1969)

* MAURICIO KAGEL:
Die Umkehrung Amerikas (WDR/KRO)
Prix Italia

o KLAUS SCHÖNING:
Hörspielmacher Mauricio Kagel

o RUDOLF FRISIUS:
Musik als Hörspiel - Hörspiel als Musik

1978

* MAURICIO KAGEL & KLAUS SCHÖNING:
Kleines Ohrorgan des Hörspielmachens
1. Folge: Geräusch
2. Folge: Mikrofon
3. Folge: Manuskript und Dramaturgie
4. Folge: Schnitt
5. Folge: Pause

o HELMUT HEIBENBÜTTEL:
Was sollen wir senden?
Zu "Radiostücke I-V" von Dieter Schnebel

1979

* MAURICIO KAGEL:
Der Tribun
Hörspielpreis der Kriegsblinden

* JOHN CAGE:
Roaratorio. Ein irischer Circus über Finnegans
Wake.
(WDR/SDR/KRO/IRCAM)
Karl-Sczuka-Preis

o KLAUS SCHÖNING:
Hörspielmacher John Cage

1980

* CLARENZ BARLOW:
CCU. Metropolis Calcutta

* GERHARD RÜHM:
Kleine Geschichte der Zivilisation

o RUDOLF FRISIUS:
Geräusche - die Requisiten der Hörbühne. Vom
illustrativen zum autonomen Geräusch

o KLAUS SCHÖNING:
Zu Roaratorio von John Cage.
Montage aus Dokumenten

1981

o GERHARD RÜHM:
Von der Lautdichtung zur radiophonen Poesie

o FRANZ MON:
Dada-Musik

o REINHARD DÖHL:
Versuch einer Geschichte und Typologie des
Hörspiels in Lektionen:
Das Neue Hörspiel (1-4)

o RUDOLF FRISIUS:
Pierre Henry und sein Studio APSOME

o KLAUS SCHÖNING:
Text-Sound-Sound-Poetry USA:
John Cage, Alison Knowles, Jackson MacLow,
Jonathan Albert, Philip Corner, Charlie Morrow,
Richard Kostelanetz, Beth Andersen

o MAURICIO KAGEL:
Realität und Fiktion in Radio und Hörspiel

o REINHARD DÖHL:
Komponisten als Hörspielmacher.
Das Neue Hörspiel (5).

1982

* ALISON KNOWLES:
Bohnen-Sequenzen
Karl-Sczuka-Preis

* JOHN CAGE:
James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: Ein

Alphabet

* MAURICIO KAGEL:
Rrrrrr •••
Hörspiel über eine Radiophantasie

* PIERRE HENRY
Tagebuch meiner Töne

o HEINRICH VORMWEG:
Das Feld ist weit offen und von allen Seiten
begehbar.
Hörspiel Anfang der 80er Jahre - Bilanz und
Perspektive

o RUDOLF FRISIUS:
Musik: Kulisse im akustischen Stummfilm

o FRANS VAN ROSSUM & KLAUS
SCHÖNING:
Funkelneu oder Composing the radio

1983

* VINKO GLOBOKAR:
Individuum/Collectivus
13 C mal 8

* JUAN ALLENDE-BLIN:
Rapport sonore. Relato sonore. Klangbericht
Karl-Sczuka-Preis

* GERHARD RÜHM:
Wald - Ein deutsches Requiem
Karl-Sczuka-Preis

* JOHN CAGE:
Themes & Variations

o KARL-HELMUT KARST:
WDR3-HörSpielStudio 1963-1983. Eine
akustische Revue

1984

* JUAN ALLENDE-BLIN:
Les voies de la voix

* ALISON KNOWLES:
Natürliche Ansammlungen und die echte Krähe

* DORIS HAYS:
Celebration of No

* PIERRE HENRY:
La Ville / Die Stadt

* MAURICIO KAGEL:
... nach einer Lektüre von Orwell

* PETER BEHRENDSEN:
Die Musik des Herrn der gelben Erde

* JOHN CAGE:
Muoyce. Fifth Writing through Finnegans Wake

* JOHN CAGE:
HMCIEX
(WDR/ICA)

* MALCOLM GOLDSTEIN:
Marins Lied, illuminiert

* ROBERT HP PLATZ:
Requiem nach einem Text von Bernd
Rauschenbach

* CHARLIE MORROW:
New Wilderness Big Mix

o JOHN CAGE/KLAUS SCHÖNING:
Gespräch

o RICHARD KOSTELANETZ:
Hörspielmacher Glenn Gould

o KLAUS SCHÖNING:
Radiokunst oder Kunst im Radio

1985

* BILL FONTANA:
Entfernte Züge Köln - Berlin

* TRANSIT COMMUNICATION:
Robinsonate

* THOMAS SCHULZ/RONALD STECKEL:
Das Haus spricht

* TOM JOHNSON:
Signale

* STEPHAN WUNDERLICH:
Tagesproduktion
Karl-Sczuka-Preis

* JUAN ALLENDE-BLIN:
Muttersprachlos

* HENRY CHOPIN:
Le Corpsbis

* VINKO GLOBOKAR:
Die gestohlenen Klänge

* MALCOLM GOLDSTEIN:
The edges of sound within

* ALISON KNOWLES:
PapierWetter

* ANNA TARDOS/JACKSON MACLOW:
Für Stimmen etc. ,

* MAURICIO KAGEL:
Cäcilie: Ausgeplündert. Ein Besuch bei der
Heiligen

* JOHN CAGE:
Mushrooms et Variations

o KLAUS SCHÖNING:
Sounds in Motion. Olympic Air Festival in Los
Angeles

o RUDOLF FRISIUS:
Sprechoper oder Riodrama

1986

* CARLO QUARTUCCI/CARLO TATÒ/SUKHI
KANG:
Pentesilea-Aubade. Organische Fragmente nach
Heinrich von Kleist

Programm

Samstag, 15.2.1986
20.00 Uhr
Maria Regina Martyrum

Sonderkonzert

Olivier Messiaen Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité
(1969)
für Orgel
Teile 6, 7 und 8

Karlheinz Stockhausen Gesang der Jünglinge (1956/57)
vierspuriges Tonband

Bernd Alois Zimmermann "Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das
geschah unter der Sonne" Ekklesiastische Aktion
für zwei Sprecher, Bariton-Solo und Orchester
(1970)

Eckhard von Garnier
Orgel

Ernst-Gerold Schramm
Bariton

Thomas von Fragstein, Hans-Martin Ritter
Sprecher

Kammerorchester der Hochschule der Künste

Leitung: Clemens Kühn

**OLIVIER MESSIAEN:
Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinite
(Meditationen über das Geheimnis der Heiligen Dreifaltigkeit)**

Das Verfahren, Buchstaben durch Töne auszudrücken, ist schon andeutungsweise von Bach (b-a-c-h) und Schumann (a-s-c-h) benutzt worden. In diesen Fällen war das möglich, weil die verwendeten Buchstaben im Deutschen auch Notennamen sind. Messiaen führt dies Verfahren zu Ende, indem er jedem Buchstaben einen Ton in einer bestimmten Oktavlage und einer bestimmten Dauer zuordnet. Die so, Buchstabe um Buchstaben zusammengesetzten Texte ergeben also eine völlig willkürliche melodische Bildung. (Sicherlich sind, abgesehen von den übernommenen deutschen Ton-Buchstaben, auch geheime Prinzipien bei der Zuordnung am Werke gewesen: es fällt z.B. auf, dass die am häufigsten gebrauchten Buchstaben e, n, r, s alle nur um einen halben Ton voneinander entfernt liegen.)

Diese Willkürlichkeit ist Messiaen auch bei der Podiumsdiskussion anlässlich des zweiten Düsseldorfer Messiaen-Festes 1972 vorgeworfen worden. Seine Antwort darauf ist mitteilenswert: dies Verfahren hätte einen doppelten Sinn, nämlich einen bekenntnishaften und einen musikalischen. Zum Bekenntnishaften: " ... Eines Tages werde ich tot sein. Vielleicht wird man sich irgendwann in Zukunft nicht mehr an die Überschrift meines Werkes erinnern, und die einzelnen Teile tragen ja keine Titel. Aber in der Musik, in den Noten lege ich meine Überzeugung dar. Im dritten Satz ist der zentrale Gedanke des Werkes enthalten, nämlich: In Gott gibt es keinen Unterschied zwischen der Relation und der Essenz. Wir Menschen sind gut oder böse, dumm oder klug, wir können besser oder schlechter werden. Nicht so Gott: es wird ihm weder etwas hinzugegeben noch ihm etwas genommen. Wir Menschen leben in Beziehungen (Relationen) miteinander und zueinander. Gott ist in sich und alle Personen sind in ihm, und in ihm ist Relation gleich Essenz. Und wer Ewigkeit sagt und Allgegenwärtigkeit, nennt den Namen Gottes ... ich bin wie die ersten Christen, die eine geheime Schriftsprache erfunden hatten, die man ... von allen Seiten in alle Richtungen lesen konnte und die stets ein Kreuz ergab mit Alpha und Omega, und die diese Kryptogramme an die Gewölbe schrieben, um sich einander zu erkennen zu geben und um sich vor ihren Verfolgern zu schützen ... " Zum Musikalischen: " ... ich entnehme Ihrer Kritik, dass sie mir vorwerfen, dass ich mittels dieser Sprachenstruktur nichts Originelles geschaffen habe, sondern mich vorfindlicher überkommener Mittel bedient habe. Nun, alles, was wir sagen, unser Alphabet, unsere ganze Sprache ist aus Konvention entstanden ... Jannis Xenakis z.B., hat sich der IBM-Rechner bedient und mittels eines Rechenprogramms, welches auch auf Konventionen beruht, eine musikalische Struktur gefunden, die ein Ergebnis von schrecklichen Zufällen ist. Aber er hat damit außerordentliche Themen gefunden, die er mittels Notenpapier niemals gefunden hätte, selbst wenn die Musik scheinbar hässlich klingt. Genauso hätte ich niemals die Ausdrucks- und Farbmittel gefunden, wenn ich nicht diese Sprachstruktur gefunden hätte, die mir diese Aussage erst möglich machte ... "

Aus:
S. Ahrens, H.-D. Möller, A. Rößler:
"Das Orgelwerk Messiaens"

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Gesang der Jünglinge

Der "Lobgesang der drei Jünglinge" ist eine Folge von Akklamationen aus den Apokryphen zum Buch Daniel, also weitgehend Allgemeingut. Die Komposition "Gesang der Jünglinge" bezieht sich auf die deutsche Fassung, die nach der Messe gebetet wird (es gibt mehrere gebräuchliche Übersetzungen des gleichen lateinischen Textes, von denen bei der Silben- und Wortauswahl je und je Gebrauch gemacht wurde). Es folgen die Zeilen, die das sprachliche Material stellen:

Preiset (Jubelt) den(m) Herrn, ihr Werke alle des Herrn -
lobt ihn und über alles erhebt ihn in Ewigkeit.

Preiset den Herrn, ihr Engel des Herrn -
preiset den Herrn, ihr Himmel droben.

Preiset den Herrn, ihr Wasser alle, die über den Himmeln sind -
preiset den Herrn, ihr Scharen alle des Herrn.

Preiset den Herrn, Sonne und Mond -
preiset den Herrn, des Himmels Sterne.

Preiset den Herrn, aller Regen und Tau -
preiset den Herrn, alle Winde.

Preiset den Herrn, Feuer und Sommersglut -
preiset den Herrn, Kälte und starrer Winter.

Preiset den Herrn, Tau und des Regens Fall -
preiset den Herrn, Eis und Frost.

Preiset den Herrn, Reif und Schnee -
preiset den Herrn, Nächte und Tage.

Preiset den Herrn, Licht und Dunkel -
preiset den Herrn, Blitze und Wolken.

Das sind 9 Verse des Lobgesangs, der noch weitere 11 Verse in den gebräuchlichen Übertragungen enthält. (Anstelle von "Preiset" wurde je nach dem Zusammenhang "Jubelt" verwendet.)

Primär handelt es sich im Text um drei Worte (preiset den Herrn), die ständig wiederholt und in deren Zusammenhang allerlei Dinge aufgezählt werden. Es ist klar, dass man diese Aufzählung beliebig fortsetzen oder auch nach der ersten Zeile abbrechen sowie Zeilen und Worte permutieren kann, ohne den eigentlichen Sinn zu ändern: "alle Werke". Der Text kann also besonders gut in rein musikalische Strukturordnungen integriert werden (vor allem in die permutatorisch-serielle) ohne Rücksicht auf die literarische Form, auf deren Mitteilung oder anderes. Es wird mit den "Jünglingen" an ein kollektives Gedankengut erinnert: taucht irgendwann das Wort "preist" auf und ein andermal "Herrn" - oder umgekehrt -, so erinnert man sich eines schon immer gekannten sprachlichen Zusammenhangs: die Worte werden memoriert, und dabei geht es vor allem darum, dass sie überhaupt und wie sie memoriert werden, und sekundär um den Inhalt im einzelnen; die Konzentration richtet sich auf das Geistliche, Sprache wird rituell.

Aus: Karlheinz Stockhausen : "Musik und Sprache".
in: "Darmstädter Beiträge zur neuen Musik". Mainz: 1958

BERND ALOIS ZIMMERMANN: Ekklesiastische Aktion

Die "Ekklesiastische Aktion" ist Bernd Alois Zimmermanns letztes Werk. Das Autograph trägt die Unterschrift "*Fine O.A.M.D.G. - Groß-Königsdorf 5.8.1970*". Zimmermann beendete das Werk fünf Tage vor seinem Tod. "Ich wandte mich ..." stellt zwei Texte nebeneinander: die Verse aus dem 4. Kapitel des Prediger Salomonis und Passagen aus Dostojewskis Erzählung "Der Großinquisitor". Die Wahl des Bibelwortes verweist ihrerseits auf die Musikgeschichte, hat doch schon Brahms für den zweiten seiner "Vier ernsten Gesänge" op. 121 diesen Text herangezogen. Zimmermann jedoch entscheidet sich für eine Redaktion der Luther-Übersetzung, die eine persönliche Anklage über den sanktionierten Text hinaus formuliert. "Weh dem, der allein ist" sind die letzten Worte, die der Sänger improvisierend in einem Abschnitt vorträgt, den der Komponist "*Weheklage*" genannt hat.

Es fällt auf, dass Zimmermann Mittel einsetzt, die gewöhnlicher Weise im Hörspiel ihren Ort finden. Diese Gegebenheit findet sich in zahlreichen Kompositionen Zimmermanns seit den fünfziger Jahren. Ein Grund hierfür ist sicher darin zu sehen, dass er über Jahre hinweg zahlreiche Hörspielmusiken geschrieben hat und so mit den Kunstmitteln der Gattung aufs Engste vertraut war. Zimmermann nutzt diese Elemente, um der musikalischen Komposition eine Ausdrucksebene zu erschließen, die auf eine größere Verbindlichkeit des Komponierten weist.

Wenn die "Ekklesiastische Aktion" auch durchaus als "letztes" Werk zu deuten ist, das vom Komponisten in dieser Absicht verfasst wurde, so ist es zugleich die letzte Manifestation eines großen Kantatenprojektes, das Zimmermann seit den mittleren fünfziger Jahren beschäftigte und das in einer Reihe von Kompositionen seit der Kantate "*Om'nia tempus habent*" (1956) verschiedenartige Ausformungen gefunden hat. Das prominenteste Glied dieser Kette ist sicher das "Requiem für einen jungen Dichter", entstanden in den Jahren 1967 bis 1969. Zimmermanns Konzept der fünfziger Jahre sah als Grundschrift des großangelegten Werkes Texte aus dem Buch Prediger Salomonis vor, die sich als die eine der beiden Textebenen in der "Ekklesiastischen Aktion" finden. Auch die Konfrontation mit Dostojewskis "Großinquisitor" ist schon in jenem sehr frühen Stadium angelegt. Skizzen zeigen auch, dass Zimmermann noch weitere Texte mit diesen beiden Schichten konfrontieren wollte - so ein Gedicht Gottfried Benns -, dass diese aber in der späteren Arbeit wieder eliminiert wurden zugunsten des Dialogs nur dieser beiden Texte. Wenn man die Reihe der Kompositionen, die mit dem Kantatenprojekt in enger Verbindung stehen (es ist dies neben "*Omnia tempus habent*" und dem "Requiem für einen jungen Dichter" die Komposition "Antiphonen" für Solo-Bratsche und kleines Orchester) vergegenwärtigt, so lässt sich an ihnen die Entfaltung von Zimmermanns "pluralistischem" Gedanken deutlich nachvollziehen. Immer stärker werden "außermusikalische" Elemente in das Gefüge der Komposition einbezogen. Dies bewegt sich - von den Instrumenten, die in den Antiphonen zu sprechen beginnen, bis zur Hineinnahme von historischen Dokumenten ins "Requiem" -, jedoch immer auf der Ebene der Sprache. Die Gesten aber, die Sprecher, Sänger und Dirigent während der "Ekklesiastischen Aktion" zu vollführen haben, sprengen den Rahmen dessen, was Musik im Kontext des normalen Konzertes ausmacht. Man könnte darin eine Weitung der musikalischen Ausdrucksmittel sehen, gehen die Gesten doch direkt aus dem Prozess des Stückes hervor. Zugleich mögen sie aber auch die Kapitulation des rein Musikalischen vor Weltverhältnissen sein, die sich mit dessen Mitteln nicht mehr begreifen lassen. Der Komponist bricht aus der stilisierenden Sphäre der Musik, die fast immer ja auch Harmonisierung bedeutet, aus. Das einzige musikalische Zitat, Bachs Choralsatz "Es ist genug", den bereits Alban Berg in seinem Violinkonzert benutzt, wird nach der Zeile "so spanne mich doch aus" brutal von einem Posaunenstoß, einem Paukenschlag und einem Tritonus der Streicher zum Verstummen gebracht. Mit dem letzten Intervall, dem Tritonus, das Zimmermann immer als das

allerneutralste galt, hat der Komponist sich selber außer Kraft gesetzt. Die Komposition, die sich von dem einen Ton "a " aus entwickelte, findet keinen Abschluss, das Fanal der anfänglichen Posaune erscheint am Ende wieder, unversöhnt.

Donnerstag, 27.2.1986
19.00 Uhr
Ackerstraße

Festivaleröffnung:

Ausstellung mit Partituren und akustischen Installationen von John Driscoll, Jean Dupuy, Stephan von Huene, Gerhard Rühm und Emmett Williams. Einführende Worte von Wieland Schmied.

Willem de Ridder und Alvin Curran stellen ihr Projekt "Walkman Berlin 1986" vor.

Stephan von Huene: "Die Zauberflöte" - akustische Installation

Eröffnung der Audiothek "Komponisten als Hörspielmacher". Die Audiothek entstand in Zusammenarbeit mit dem WDR Köln (Redaktion: Klaus Schöning, WDR3-Hörspielstudio).

Ausstellung und Audiothek sind vom 28.2.1986 bis zum 9.3.1986
täglich von 16.00 bis 20.00 Uhr geöffnet.

STEPHAN VON HUENE: Notizen zur "Zauberflöten"

Man könnte Virtuosität einen Maßstab nennen für Geschicklichkeit, könnte, in diesem Sinne weiter denkend, von der Relation sprechen zwischen den Grenzen eines Instruments und der Geschicklichkeit, mit der jemand es zu spielen vermag.

Manchmal wird das Wort Virtuosität negativ gebraucht, wird insinuiert, dass eine Person nur ihre Geschicklichkeit zur Schau stellt oder mit der Präzision einer Maschine spielt. Virtuosität in diesem Sinn bedeutet auch, dass Gefühl und Subjektivität weitgehend ausgeschaltet sind. Wenn man nun ein Objekt baut, das Musik automatisch spielt, dann könnte man überlegen, wie eine Maschine etwas spielen könnte, das dennoch Gefühl und Subjektivität einschließt und so umfassender und reicher wäre als die Darbietung eines Virtuosen.

Wenn ich meine Objekte, manchmal werden sie Klangskulpturen genannt, baue, dann arbeite ich auf Muster der Synästhesie hin, die Verbindungswege schaffen sollen zwischen visuellen, akustischen und körperlichen Wahrnehmungen. In der Skulptur "Zauberflöte" habe ich Ideen von zwei Quellen benutzt: erstens von Henry Lance beziehungsweise seinem Buch "Die physikalische Grundlage des Reims" und zweitens von Bandler und Grinder, das heißt ihren Forschungen zum Thema neurolinguistische Programmierung.

In "Die physikalische Grundlage des Reims" beschreibt Henry Lance die Beziehung zwischen Lyrik und Reim in der Terminologie der Musikästhetik. Er beschreibt das akustische Wesen der Vokale als eine Serie von Formanten, die einen Akkord ergeben. Meistens enthalten zwei Formanten in diesem Akkord den Großteil (bis zu 90 Prozent) der akustischen Energie. Diese Formanten sind unabhängig von der Grundstimme des Sprechers und folgen nicht, wie in der musikalischen Akustik, den Obertonmustern. Das heißt, dass jeder Vokal zwei intensiv charakteristische Frequenzzonen hat, die beim Sprechen subjektiv bleiben. Henry Lance glaubt, dass diese charakteristischen Frequenzen der Vokale eine subjektive Melodie im Reim bewirken, so dass zum Beispiel im einfachen Endreim zwei Zeilen im gleichen Vokalklang enden: der erste bestimmt die Tonart, der zweite vervollständigt die Melodie. Ich benutze den Text der Oper "Die Zauberflöte" von Mozart und Schikaneder genau und wörtlich in diesem Sinne.

Meine "Zauberflöte", die aus vier Objekten besteht, verwendet nur die Frequenzen und Transpositionen der charakteristischen Frequenzen der Vokale. Bei der Benutzung des Librettos als mein Arbeitsmaterial habe ich die deutschen Vokale auf sechs gleichmäßig proportionierte phonetische Klänge reduziert. Dieses Schema mit den korrespondierenden charakteristischen Frequenzen habe ich von Manfred Krause, Professor für Akustik an der TU Berlin. Der Text wurde auf die Abfolge der verwendeten Vokale hin analysiert, diese dann schematisiert, und nun werden sie in ihren charakteristischen Frequenzen von den Objekten gespielt. Dieses, wenn Henry Lance recht hat, ist die verborgene subjektive Melodie des Textes. Die Instrumente innerhalb der vier Objekte sind den Instrumenten des Opernorchesters insofern zugeordnet, als die Orgelpfeifen den Hinweis geben auf die Flöte und das Metallophon/Xylophon auf das Glockenspiel - die beiden mit magischen Kräften beseelten Instrumente. Die Metallophonpfeifen beziehen sich außerdem auf die Sänger, sie sind vom Typ, den man im Orgelbau "Vox humana" nennt.

Neurolinguistisches Programmieren ist eine Kombination von Linguistik, Kommunikation und Psychologie. In ihrem Buch "Neurolinguistisches Programmieren" beschreiben Bandler und Grinder, wie Menschen ihre Welt mit den Sinnen formulieren: durch visuelle, akustische, kinästhetische und olfaktorische Sinneswahrnehmung. Sie gehen weiterhin davon aus, dass die Formulierungen eines jeden einzelnen dieser Sinne sehr unterschiedliche Charakteristika haben, fast so, als seien es verschiedene logische Ebenen. Sie haben auch herausgefunden, dass bei Menschen, egal, welcher Aufgabe sie nachgehen, diese Sinneswahrnehmungen in

verschiedener Reihenfolge ablaufen und dass man etwas über die subjektive Struktur eines Menschen aussagen kann, wenn man weiß, welche Wahrnehmungsorgane in welcher Reihenfolge benutzt werden. Sie haben schließlich den Zusammenhang gesehen zwischen der Augenbewegung eines Menschen und der spezifischen Sinneskategorie, in der eine Person zu diesem Zeitpunkt die Welt formuliert. Zum Beispiel: Wenn der Blick nach rechts oben gerichtet ist bei einem rechtshändigen Menschen, dann benutzt dieser Mensch eine visuell strukturierte Formulierung. Man muss nur an die Madonnen und Heiligen in der Malerei denken, die eine Vision haben bei nach oben gerichteten Augen und gefalteten Händen. Bandler und Grinder fanden auch heraus, dass die Formulierungen, die eine Person benutzt, sehr direkt auf die Sinnesorgane hinweisen, die zu diesem Zeitpunkt aktiviert sind. Zum Beispiel, wenn jemand antwortet: "Ich sehe, was Du meinst", dann ist Sehen sehr wörtlich benutzt und bedeutet, dass eine Person die andere verstanden hat, indem sie etwas sieht. Oder wenn jemand sagt: "Das klingt gut", meint er zwar meistens "Das ist in Ordnung", aber er benutzt die Logik des Hörens.

Ich habe den Text der "Zauberflöte" auf die Abfolge der Verben, die eine Sinneswahrnehmung bezeichnen, hin untersucht; diese Sequenzen werden von den Lichtern auf den Objekten wiedergegeben, welche die Augen des Betrachters in Positionen lenken, wo der dieser Position und damit also dem Verb entsprechende Sinn aktiviert wird. Wenn Bandler und Grinder recht haben mit ihren Thesen, dann ist der Betrachter der neuen "Zauberflöte" eingeladen, den gleichen subjektiven Schöpfungsprozess zu erleben wie Schikaneder und dann seine eigene "Zauberflöte" zu erfahren.

Eine "Zauberflöte" zu bauen, ist ein bisschen wie der Versuch, auf einer Mundharmonika Oper zu spielen - und dann frage ich mich, was für eine Mundharmonika das wohl sein müsse, um die Oper in ihrer ganzen Fülle zu spielen, oder ihre Subjektivität und Emotionalität zum Klingen zu bringen, jene Teile also, die so hoch eingeschätzt werden in der Rangskala der humanen Werte.

WIELAND SCHMIED:

Die andere Zauberflöte / Zu den neuen Klangskulpturen von Stephan von Huene

In diesem Festspielsommer trug sich in Salzburg Seltsames zu. Während in der Felsenreitschule unter der Stabführung von James Levine und in der Szene von Jean-Pierre Ponnelle Mozarts Zauberflöte erklang, drängte sich kaum 500 Meter entfernt vor dem Romanischen Keller unter der Hypobank am Residenzplatz eine große Menschenmenge, um den Klängen einer anderen Zauberflöte zu lauschen. Der Andrang war so groß, dass immer nur einzelne Gruppen in die über tausend Jahre alten Gewölbe hinuntersteigen konnten, die, behutsam renoviert, heute zu den schönsten Ausstellungsplätzen zeitgenössischer Kunst in Salzburg gehören.

Während es sich bei der Aufführung in der Felsenreitschule um eine Wiederaufnahme handelte, wohnten wir hier im Romanischen Keller einer Weltpremiere bei: Stephan von Huene, Professor an der Internationalen Sommerakademie auf der Festung Hohensalzburg, stellte seine neuen Klangskulpturen vor - vier Stelen, mit rötlichem Holz verkleidet, mit Orgelpfeifen und metallenen Resonanzkörper versehen. Magische Objekte mit der Aura des Geheimnisses - eine moderne Zauberflöte.

Es ist kein Zufall, wenn Stephan von Huene seine neuen Klangskulpturen Zauberflöte genannt hat. Es ist nicht nur eine Geste der Höflichkeit gegenüber der Mozartstadt und mehr als eine Verbeugung vor dem Genius Loci, Der Titel ist ein Programm. Streng genommen ist er eine Herausforderung Mozarts - im Namen Schikaneders.

Seit Jahren bewegt sich Stephan von Huene im Grenzbereich zwischen der sichtbaren und hörbaren Welt. Er versucht in seiner Arbeit, Sprache in Klänge und Klänge in visuelle Wahrnehmungen zu übersetzen - und, vice versa, reale Objekte und optische Phänomene zum Klingen zu bringen. Um das, was er mit den vier Klangskulpturen seiner Zauberflöte geleistet hat, richtig verstehen zu können, müssen wir von einer Fiktion ausgehen.

Stellen wir uns Folgendes vor: Die Musik zu Mozarts Zauberflöte ist verlorengegangen. Die Partituren sind verbrannt, Schallplatten- und Bandaufnahmen verloren, keine Note ist erhalten geblieben. Erhalten geblieben aber ist wie durch ein Wunder das Textbuch von Emmanuel Schikaneder, und alle stimmen darin überein, dass alles, was vom Geist der Zauberflöte übriggeblieben ist, in diesem Textbuch stecken muss. So macht sich ein Künstler unserer Tage an die Aufgabe, die Oper - oder zunächst einmal ihren ersten Akt - aufgrund des Textbuches neu zu komponieren, als ob er nie einen Ton der Musik Mozarts gehört hätte.

Das etwa ist die Aufgabe, die sich der Künstler gestellt hat. Stephan von Huene wäre aber nicht Stephan von Huene, wenn er bei ihrer Realisierung nicht mit äußerster Systematik zu Werke gehen würde. Er hat damit begonnen, den Text zu analysieren, hat aus ihm die Vokale - und damit auch deren genaue Abfolge, ihre Wiederholungen, die Konstellation der Reime - exzerpiert und für die Vokale die klanglichen Äquivalente, die ihnen kongruenten Tonfolgen und Tonstufen gesucht. Darum hat er, die "Frequenzen und Transpositionen der charakteristischen Frequenzen der Vokale" verwendend, sich daran gemacht, die Zauberflöte neu zu komponieren - oder genauer: er hat Klangskulpturen geschaffen und sie so programmiert, dass sie die immanente Sprachmelodie des Schikanederschen Textes herausarbeiten und aus ihr eine neue, komplexe Komposition formen.

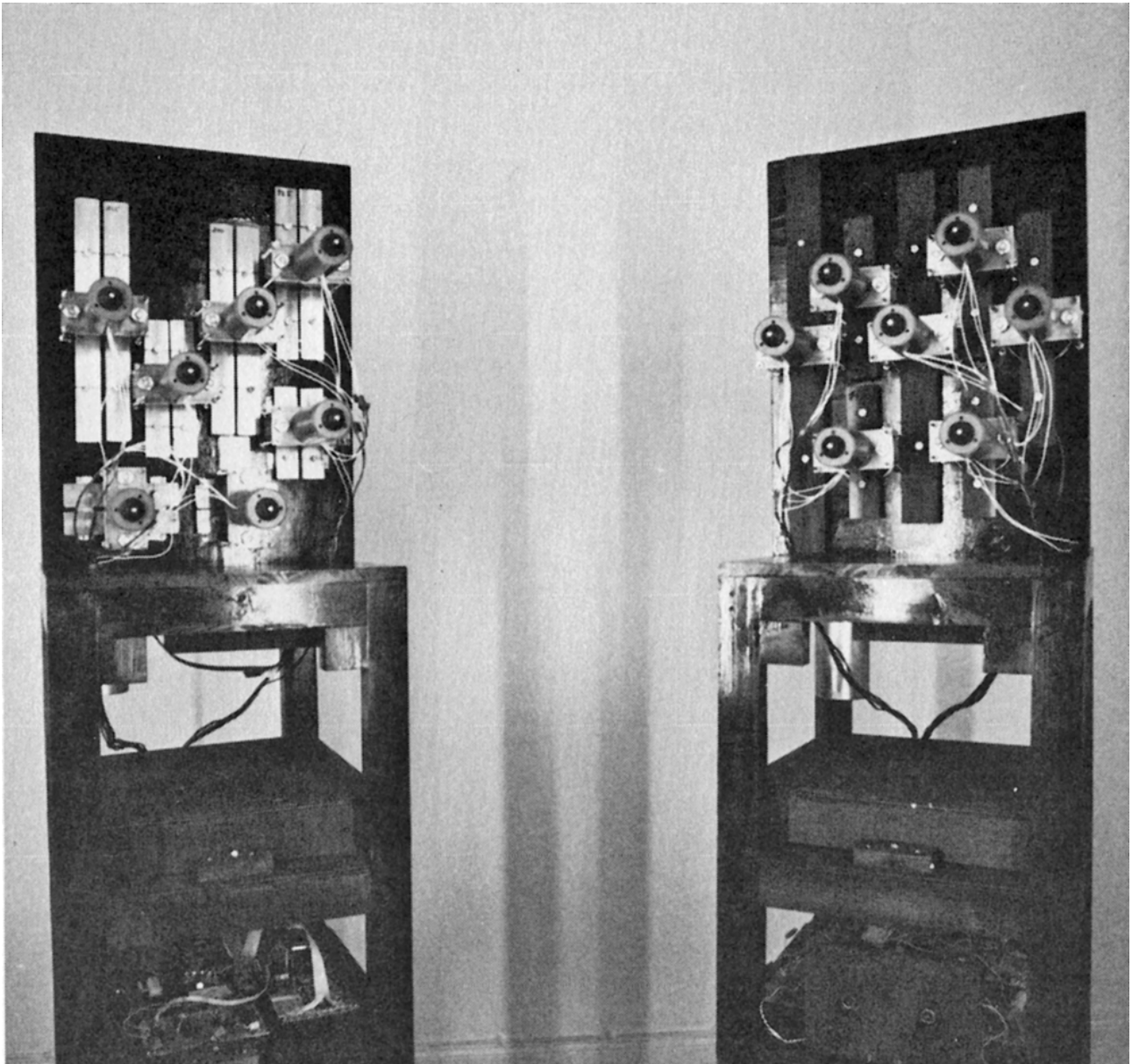
Diese Komposition ist, der Eigenart des Werkes Stephan von Huenes entsprechend, ganz an der Grenzlinie von Musik und bildender Kunst angesiedelt, ist in gleicher Weise für Augen und Ohren bestimmt. Neben ihrer akustischen Komponente - die durch die sich regelmäßig wiederholenden Vokalfolgen der Reime akzentuiert sind - besitzen sie auch eine visuelle: einerseits die äußere Erscheinungsform der Skulpturen und ihrer Klangelemente, andererseits die in bestimmte Richtungen zielenden Lichtsignale, die sie, in anscheinend unregelmäßigen Abständen, aussenden. In Wahrheit sind auch Folge, Richtung und Zusammenspiel der einzelnen Lichtsignale programmiert. Bei seiner Analyse des Schikanederschen Textes hat Stephan von Huene diesen auch auf alle Verben hin untersucht, die eine Sinneswahrnehmung bezeichnen und damit auf eine zusätzliche Aktivierung des Zuhörers _ und Zuschauers! - zielen. Diese Sequenzen hat er nun in ein System von Lichtsignalen übersetzt, das eigenartig zu den Klangfolgen kontrastiert und den Besucher zusätzlich in seinen Bann zieht.

Trotz aller Faszination, die von den visuellen Effekten der Klangskulpturen ausgeht, erscheint mir ihre akustische Dimension als die eigentlich bedeutungsvolle. Die vier Skulpturen gruppieren sich paarweise in je zwei Objekte, die mit Orgelpfeifen beziehungsweise metallophon-/ xylophonartigen Instrumenten ausgestattet sind. Die Orgelpfeifen verweisen auf die Flöte, das Metallophon zugleich auf das Glockenspiel und die Stimmen der Sänger und Sängerinnen. Stephan von Huene hat Metallophonpfeifen von dem Typ gewählt, die im Orgelbau "Vox humana" genannt werden.

Ihr Zusammenklingen führt uns in eine Märchenwelt. Nein, es ist nicht die Märchenwelt von Mozarts Zauberflöte. Diese ist unwiederholbar und lässt sich nicht rekonstruieren. Die

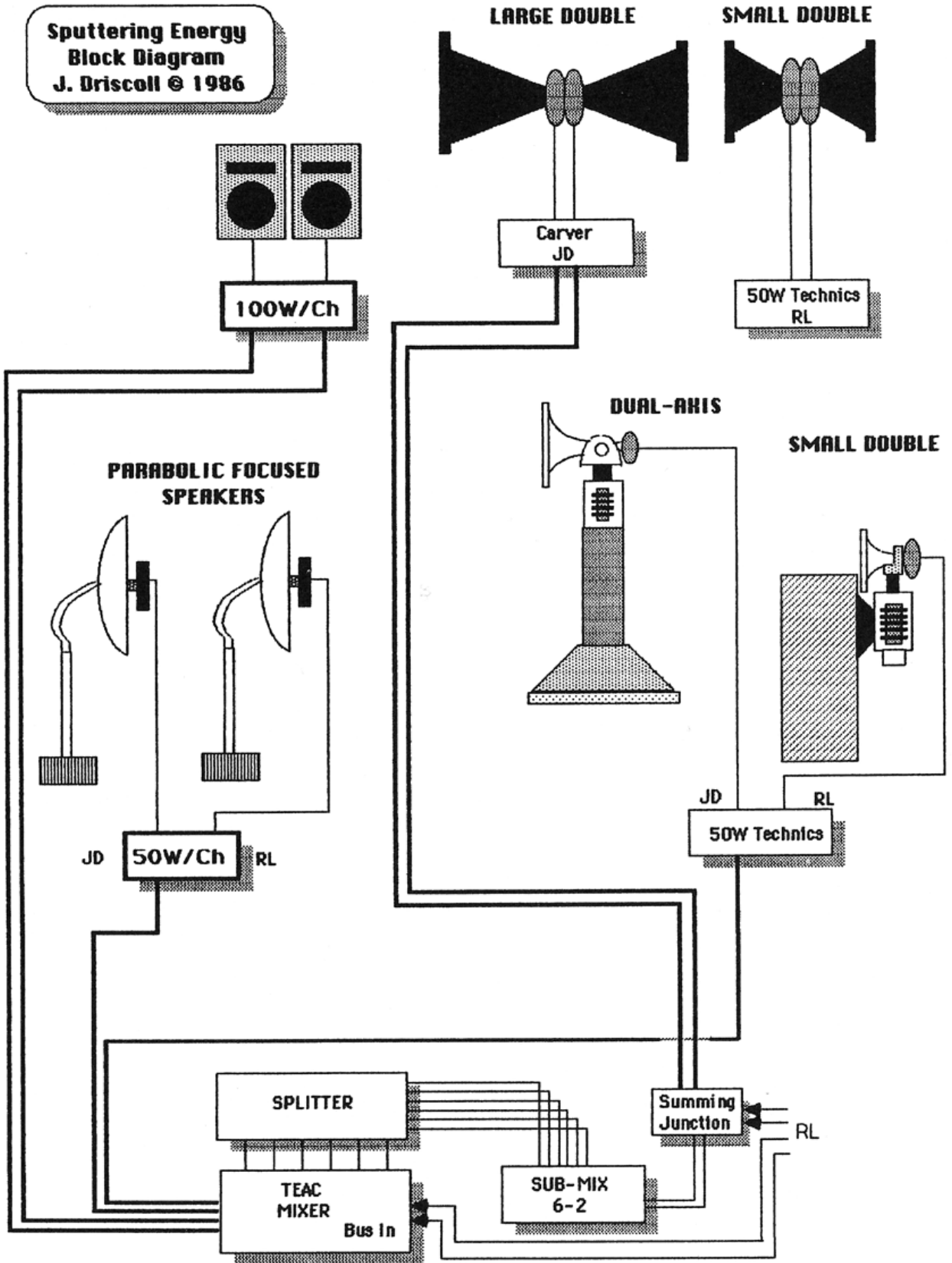
Märchenwelt der Klangskulpturen von Stephan von Huene ist die der modernen Technologie, von Elektronik, Computer und Mikrochips. Die Art und Weise aber, in welcher der Künstler ihre Elemente einsetzt und verbindet, zeigt uns, dass in dieser vermeintlich so nüchtern-rationalen Welt moderner Technik mehr an Geheimnissen verborgen ist, als unsere Schulweisheit sich träumen ließ. So wurden die Klangskulpturen Stephan von Huenes zur besonderen Erfahrung dieses Salzburger Festspielsommers.

Aus:
"Du". Zürich, Dezember 1985





**Sputtering Energy
Block Diagram
J. Driscoll © 1986**



Donnerstag, 27.2.1986
20.00 Uhr
Ackerstraße

Konzert

John Driscoll /

Richard Lerman

Sputtering Energy
(a t 500 times the true size) (1985/86)

John Driscoll, Richard Lerman
Roboter-Instrumente und Elektronik

JOHN DRISCOLL:**Sputtering Energy (at 500 times the true size) (1985/86)**

"Sputtering Energy" ist eine Arbeit, die während des Aufenthaltes als Gast des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD entstand. Es handelt sich um ein Environment, in dem der Zuhörer während der zweistündigen Aufführungsdauer sich frei bewegen und es beliebig verlassen und betreten kann. Die Arbeit besteht aus vier robotisch-rotierenden Lautsprechern, aus gerichteten und normalen Lautsprechern sowie einer Elektronik, die von John Driscoll und Richard Lerman entworfen wurde.

Seit 1976 arbeite ich an Performances und Installationen, die rotierende Lautsprecher-Instrumente verwenden. Diese Instrumente wurden zusammen mit dem Designer Peter Labiak entwickelt, der eng an Entwurf und Bau beteiligt war. Die Aufgabe der rotierenden Lautsprecherinstrumente ist es, ein robotisches Instrument bereitzustellen, das Klänge mittels direkter Fernsteuerung oder auch programmgesteuert im Raum verteilen kann. Dies führt zu einem differenzierten Klangfeld, das die Resonanzen und Reflektionen des Aufführungsortes nutzt. Die Ausgangsklänge werden in Tonhöhe, Lautstärke und Klangfarbe erheblich durch die akustischen Gegebenheiten des Aufführungsortes und die Rotationseigenschaften des Lautsprecher beeinflusst. Ich habe immer eine Art von Klangarchitektur mit sich bewegenden Tönen schaffen wollen.

Das Werk wird von mir und Richard Lerman, einem Komponisten und "Klangbildhauer" aus Boston, aufgeführt. Das klangliche Ausgangsmaterial stammt von beiden Künstlern. Es befindet sich sowohl auf einem Tonband, wird aber auch direkt mit elektronischen Instrumenten erzeugt.

Der Bau der Instrumente und Kontrolleinrichtungen wurde durch Zuwendungen der folgenden Stiftungen ermöglicht: The National Endowment for the Arts, Media Study /Buffalo, The De-Cordova Art Museum, The Institute of Contemporary Art/Boston, The New England Foundation for the Arts und Douglas Dunn & Dancers. Technische Unterstützung gewährten Dankward Schmalbruch von der Inertial Motors Corp. und die Peabody q Wind Engineering Corp.

John Driscoll



DIAMANDA GALAS

Donnerstag, 27.2.1986
22.30 Uhr
Ackerstraße

Diamanda Galas

Litanies of Satan

Performance

Diamanda Galas
Stimme und Elektronik

Dave Hunt
Technik

PETER FRANK: Diamanda Galas

Die letzte Dekade hat viele multi-talentierte Künstler gesehen, die sich besonders dem musikalischen Konzert in innovativer Weise widmen. Das Neue dieser Künstler rührt aus der Vertrautheit sowohl mit außermusikalischen Formen und Gedanken als auch der Musik selber her. "Metamusiker" so verschiedener Art und unterschiedlichen Hintergrundes wie Meredith Monk, Yoko Ono, Brian Eno oder auch Laurie Anderson haben für sich Nischen entdeckt, die ebenso einen breiten wie auch einen sehr speziellen Geschmack befriedigen.

Diamanda Galas, die erst in jüngerer Zeit hervorgetreten ist, hat eine Ausbildung in vielen musikalischen Spielarten erfahren. Darunter finden sich die Oper (dramatisch ebenso wie Belcanto), klassische Theorie und Darstellung sowie vorbarocke Vokaltechniken. Zudem verfügt sie über Erfahrungen mit avantgardistischem Jazz (innerhalb dessen sie zu erstem, wenn auch begrenztem Ruhm gelangte), elektronischer Musik und Performance. In Galas' Kunst lassen sich Einflüsse aus all diesen Bereichen nachweisen, dennoch gerät ihre Kunst nie zum Pasticcio. Sie kombiniert die verschiedenen Aussageformen nicht um der eklektischen Stilisierung, sondern um einer visionären Intensität willen - entsprechend dem Gegenstand, der ihre Aktivität hervorruft.

Galas ist der vielleicht extremste Exponent auf dem Gebiet der Erweiterung der Möglichkeiten und Techniken der menschlichen Stimme. Ihre vokalen Weiterungen fußen nicht nur auf den Pioniertaten solcher Sänger-Performer wie Monk oder LaBarbara, sondern verdanken ebenso viel den rein vokalen Experimenten solcher heute schon legendären Avantgarde-Virtuosen wie Cathy Berberian. Galas erweitert diese Tradition nicht nur durch neue Techniken, sondern auch durch neue Konzepte der Präsentation. Sie fügt ihre vokal-klanglichen Konzepte in übergeordnete Episoden, in Gruppen musikalischer Ereignisse, die in ihrer Wechselbeziehung zueinander ein Zusätzliches an Bedeutung offenbaren. In einigen ihrer Kompositionen geschieht dies innerhalb kleiner "Sätze", in anderen bildet sich ein ununterbrochener Fluss aus, nie aber fügen sie sich der wiederholend-entwickelnden Methode traditioneller thematischer Arbeit. Andererseits haben sie auch nichts mit der repetitiven Methode, wie sie von Steve Reich und Philip Glass populär gemacht wurde, gemein. Galas' Gefühl für chronologische Formulierungen betont, wenn auch durchaus nicht ins Wahllose gehend, eher die Diskontinuität als die Kontinuität. Wie ihre Texte, so zerteilt Galas ihr Klangmaterial in scharfe Splitter von Klangbedeutungen, die sie in beinahe kubistischer Manier so wieder zusammensetzt, dass eine neue aurale Wirklichkeit mit den scharfen Ecken dieser Splitter kratzt. Dieser Prozess geschieht intuitiv, abhängig allein von Galas' Reaktion auf das Wort- und Musikmaterial. So entsteht eine zusammenhängende Struktur, die sich auf den benutzten Text bezieht.

Galas, die in San Diego geboren wurde, studierte musikalische Form sowie Performance an der University of California in La Jolla. Nach dem Abschluss dieser Studien ging sie nach Europa, wo sie durch die Interpretation von Werken anderer Komponisten (Vinko Globokar, Iannis Xenakis, Luciano Berio) weiter auf ihrem Weg zu einem Solo-Musiktheater geriet. 1981 hatte sie ihre erste eigenständige Komposition abgeschlossen, die eine Reihe von Stücken eröffnete, die deutsche Kritiker "Schrei-Oper" genannt haben. Sie bezogen sich dabei auf Vorstellungen des späten expressionistischen Theaters. Eine passendere Näherung wäre vielleicht der Terminus "Monodram", der von Arnold Schönberg eingeführt wurde. Galas dachte an ein Gegenstück zum Schreitheater, wie es von dem Wiener Komponisten im orchesterbegleiteten "Sprechgesang" der "Erwartung" oder der "Glücklichen Hand" geschaffen worden war.

Seitdem hat Galas vier weitere Werke fertiggestellt, die unterschiedliche Texte, unterschiedliche Grade elektronischer Modifikation und eine jeweils wechselnde Betonung

rein musikalischen oder eher verbalen Ausdrucks aufweisen. Obwohl oft Sprachfetzen erkennbar sind, ist Sprache in Galas' Vorführungen weniger als ein Vehikel semantischer Information, sondern eher als machtvolle, aber rätselhafte Klang-Gegenwart zu denken. Vokale und elektronische Manipulationen hinterlassen den Text teilweise vernichtet und über große Strecken gestört, so dass jegliche erzählerische Kontinuität zerfällt. Keine Erzählung kommt als einfache Geschichte daher; sie ist vielmehr Gegenstand ihrer Interpretation, man hört und sieht sie als ein Palimpsest, auf dem sich viele Schichten von Stimmungen und Bedeutungen abgelagert haben.

In Galas' frühestem eigenständigen Werk "Wild Women with Steak Knives" entwickelt sich ein bestimmter Charakter aus den unzusammenhängenden, aber musikalischen (d. h. lyrisch-rhythmisch-metrischen) Ausbrüchen einer offensichtlich wahnsinnigen Frau. Es handelt sich hierbei um einen Typus Wahnsinn, mit dem die meisten Bewohner amerikanischer Städte vertraut sind: die Ghetto-Frau, Mitglied der Unterschicht, deren psychische Gesundheit zerstört ist, und die nun schizophren durch die Straßen rast. Diese Charakterisierung geschieht nicht durch Galas' Grummeln, Zischen oder Stottern, durch die murmelnden, sich wiederholenden Muster, die in das geschickt modulierte Klangkontinuum eingewoben werden, sondern durch die wenigen Brocken verständlichen Englischs, die in einem Akzent gesprochen werden, den der Hörer mit dem amerikanischen Ghetto-Bewohner assoziiert. Solche offensichtliche Charakterisierung ist in den späteren Arbeiten Galas' unterdrückt worden, eigenartigerweise eher zum Nutzen als zum Schaden des Textes. Die zwei folgenden Monodramen sind weniger dramatisch als deklamatorisch. Das eine, "The Litanies of Satan", beinhaltet ("vertont" wäre zu viel gesagt) einen Text von Charles Baudelaire in der Originalsprache. Das andere Stück, "Tragouthia apo to aima exoun fons" (Gesang vom Blut der Ermordeten), ist eine Anrufung und Verdammung, die sich gegen die Offiziere der Militärjunta richtet, die Griechenland von 1967 bis 1974 regierte. Sie ist den Opfern dieser Diktatur gewidmet. Die "demotiki" Gesangstradition, die von Galas' Vorfahren in den Griechischen Bergen geübt wurde, und die spontanen Klagerufe von Frauen (besonders um Männer, die aufgrund der Blutrache zwischen einzelnen Dörfern getötet wurden) beseelen "Tragouthia". Der griechische Text, der von Galas selber stammt, ist mehr durch Raserei und Ritual als durch den Wahnsinn der "Wild Women with Steak Knives" gekennzeichnet. "Litanies of Satan" kehrt zu den Passionen einer imaginären Person, die in ihrem Schicksal gefangen ist, zurück, ein Jedermann, der überheblich gegen das unvermeidliche Leiden und die Auslöschung kämpft, wie er in Baudelaire's Fieberträumen beschrieben wird, die teils philosophische Kontemplation und teils halluzinatorische Vision sind.

Wenn die "Litanies of Satan" vom drohenden Unheil handeln, dann beschreibt "Panoptikon" die Gedanken des Individuums in dem Augenblick, da das Unheil eingetroffen ist. "Panoptikon" basiert auf dem Entwurf eines Hochsicherheitsgefängnisses von Jeremy Bentham aus dem Jahre 1843, das die Aufsicht der Bewacher bis zur Allwissenheit steigert. "Panoptikon", geschrieben aus der Sicht der Gefangenen, ist ein Strudel aus Aufgabe, der schrille Schreckensschrei vor dem innerlichen Tod, und zugleich eine Bitte um Befreiung. Obwohl es Jack Abbot gewidmet ist, dessen Buch über das Leben im Gefängnis Galas' Denken tief beeinflusst hat, richtet sich "Panoptikon" mehr auf das Gefühl einer allgemeinen Klaustrophobie - mit Galas' Worten, "eine geistige Situation, die wir in uns tragen" -, auf jene Konditionierungen des Verhaltens, die von Geburt an in uns eingeschlossen werden.

Eine oftmals außergewöhnlich blasphemische wie auch scheinbar morbide Wirkung geht von der künstlerischen Persönlichkeit Galas' - vom Werk selber wie auch von ihrer vampirhaften Erscheinung - aus. Kommentatoren aus dem Pop-Bereich hat ihr ungewöhnliches Auftreten gereizt. Manchmal (und wenn es nur durch den Baudelaire-Titel angeregt war) haben sie darin mehr sehen wollen als die bloße Imitation von Dämonie und Hexenzauber, und Galas

hat mit diesen vereinfachenden Interpretationen gespielt. Es wäre falsch, diese generelle Tendenz zu leugnen, eine Tendenz jedoch, die aus dem Einfühlungsvermögen in die Situation derjenigen herrührt, die heroisch und trotzig sich in entsetzlichen Zwangslagen befinden. Diese Menschen sind besiegt, vielleicht sogar ihrer Hoffnung beraubt, dennoch aber halten sie an ihrer Menschlichkeit fest, wenn diese auch oftmals das einzige ist, was ihnen blieb. So nahe an der Zerstörung, sind die Figuren, die Galas beschreibt und porträtiert, doch anrührend und stark in ihrem So-Sein, selbst wenn die Zwangslage, in der sie sich befinden, ihr eigener Geisteszustand ist. Dieses Motiv des Individuums, das "allein gegen alle" (sich selbst eingeschlossen) steht, durchzieht die Literatur, die Schönbergs Monodramen inspirierte und die sich in Galas' Arbeit erneuert.

Äußerlich folgen Galas' Stücke keiner vorgegebenen Form; jedes vertraut auf die ihm innewohnende Kraft, seine besondere Kontinuität zu stiften. Es wird deutlich, dass Galas die Form jedes ihrer Stücke im Prozess der Planung und Komposition gefunden hat. Was nicht so auffällt, ist der beständige subtile Wandel, dem die Form von Aufführung zu Aufführung unterliegt. Galas improvisiert in bestimmten Teilen ihres Werks so lange, bis das Werk als ganzes keine Entwicklung mehr erlaubt. Diese Stücke gehen dann aber nicht, zumindest nicht für eine längere Zeit, in Galas' "Repertoire" ein: sie bringen andere Stücke hervor. Jede Aufführung eines Stückes unterscheidet sich daher von der vorangegangenen solange, bis er Punkt unwiederbringlicher Fixierung erreicht ist. Aber das einzelne Stück braucht noch nicht einmal diesen Punkt zu erreichen, um von Galas' neuen Stücken "aufgefressen" zu werden. "Les Yeux sans Sang", Galas' neueste Arbeit, ist aus "Wild Women with Steak Knives" hervorgegangen. Zur Zeit haben beide Stücke einen gemeinsamen Text, aber der Text wird sich mit dem Stück ändern. Alle Kompositionen der Galas' sind "works in progress".

So sind die Arbeiten an ihre Interpretin gebunden und würden mit ihr verschwinden, wenn sie nicht ihre Stücke formalisieren und ihre Methoden unterrichten würde. Aber selbst dann, wenn sie dies nicht tut, wird Galas einen beachtlichen Einfluss auf die Entwicklung der zeitgebundenen Künste ausüben. Allein ihre Ausweitung der "expanded vocal techniques" auf den Zusammenhang eines Monodrams erweist sich als bedeutsame Innovation. Sie hat Collage-Techniken, Möglichkeiten der Körper-Resonanz, neue Atemtechniken entwickelt, und klangpoetische Texte, die man normalerweise mit den erweiterten Vokaltechniken zusammensieht, zu einem - wie sie es nennt - "elektroakustischen Theater", dessen Kern die Stimme des Schauspielers ist, erweitert.

Aus:
"Flash Art", Heft 125

Freitag, 28.2.1986
18.00 - 19.00 Uhr
Ackerstraße

Produktionen des Elektronischen Studios der Technischen Universität Berlin

Arbeitskreis für Elektronische Musik	Der Astronaut vierspuriges Tonband	(1968)	
Rüdiger Rüfer	Glück, Lust, Torheit vierspuriges Tonband	(1968)	
Kiyoshi Furukawa	Mrs. M., her geometrization vierspuriges Tonband	(1985)	(UA)
László Dubrovay	Symphonia vierspuriges Tonband	(1985)	(UA)

LASZLO DUBROVAY: Symphonia 1985

Es ist jetzt die Zeit gekommen, nach den vielen Klangversuchen, nach den vielen ausprobierten neuen Klangorganisationstechniken, mit Hilfe der immer reichere Möglichkeiten anbietenden Computer- und Synthesizer-Systeme die Komplexität des Lebens, den Reichtum unseres Denkvermögens und des zeitgenössischen Menschen in der Musik darzustellen.

Der Titel ist eine Huldigung an die großen Meister, die in dieser zyklischen Form so viel über uns haben aussagen können.

Ich versuche auch, mit der Wiederbelebung dieser Form - die Melodien unserer Zeit suchend, mit einer neuen Harmonik, mit neuen Klangmaterialien und metamorphosenartig sich wandelnder Instrumentation und Dramaturgie - über uns zu sprechen.

Der erste Teil hat eine Sonatenform. Jeder Ton ist vor der Realisation exakt komponiert worden. Im Laufe des Satzes sind solche Klangveränderungen, Klangmetamorphosen, in Polytempo sich bewegende Klangprozesse, Polyrhythmen, Sinnverschiebungen und Sinnveränderungen in der Textur vorgenommen worden, die mit dem Orchester oder Instrumenten nicht hätten realisiert werden können.

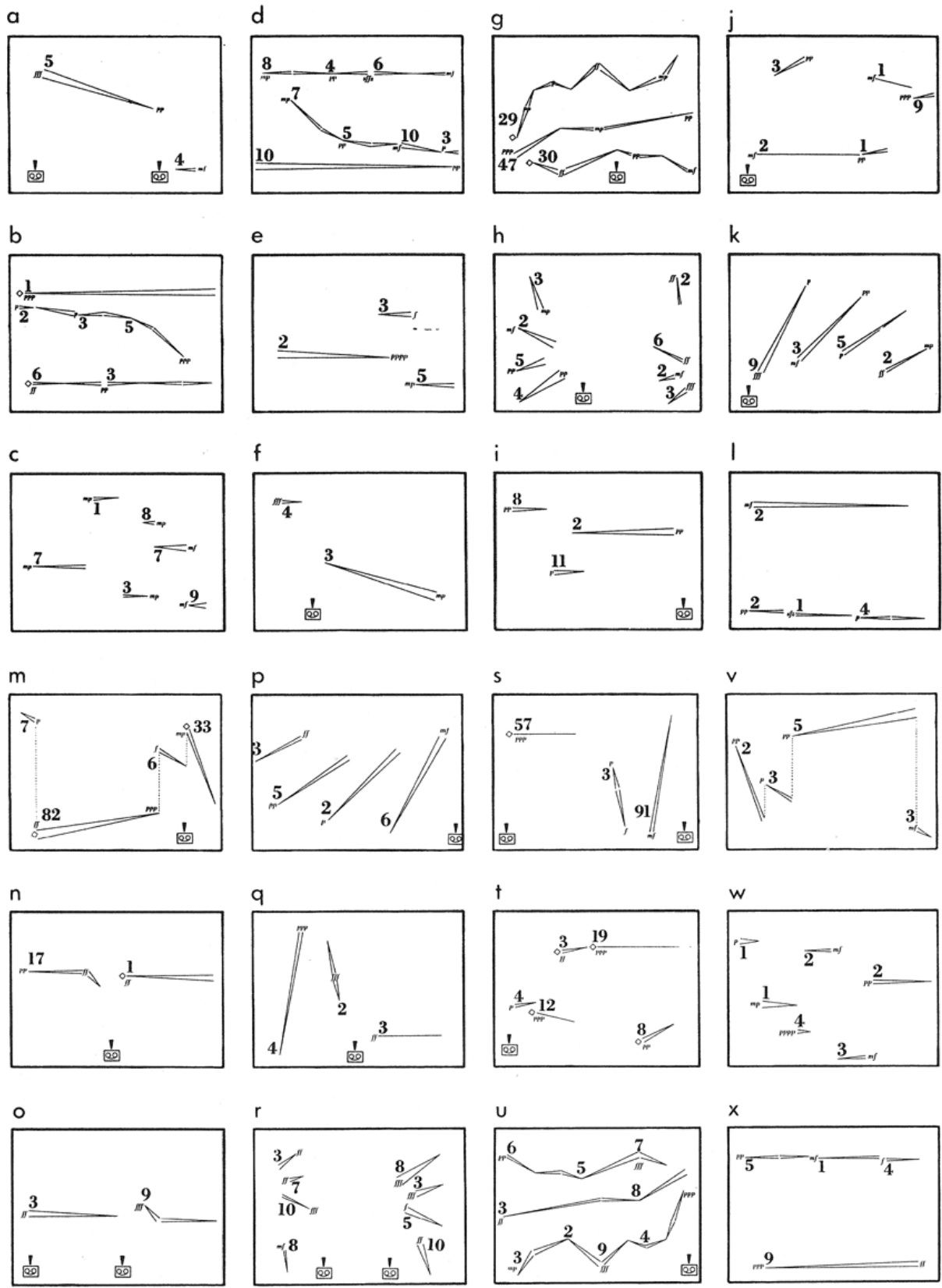
Der zweite Satz, "Parte con moto!", ist Helga Retzer gewidmet als Dank für ihr Engagement für uns DAAD-Komponisten; er wurde, kurz vor ihrem Tod, im Sommer 1984 im Elektronischen Studio der TU Berlin mit Folkmar Hein quadrofon fertiggestellt.

Es ist ein alter Traum der Komponisten, alle melodischen und harmonischen Bestandteile einer Komposition aus den Elementen einer die Mikrintervalle nutzenden harmonischen Obertonreihe gewinnen zu können. Mit dem zur Verfügung stehenden Computer kamen 576 Teiltöne eines harmonischen Reihensystems bezogen auf G zur Anwendung.

Der fünfteilige Satz ist durch seine thematisch-motivische Struktur, verbunden mit emotionaler Entfaltung, ganz im Geist europäischer Symphonik angesiedelt. "Parte con moto" ist ein Aufschrei und das kurze Drama der Hoffnung in der Resignation.

Der dritte Satz ist ein großes Accelerando. Die von unten aufsteigenden mechanischen Urkräfte, die alles vernichtend in sich hineinsaugen wollen, können für uns sehr gefährlich werden.

László Dubrovay



Mauricio Kagel: aus "Prima Vista"

Freitag, 28.2.1986
20.00 Uhr
Akademie der Künste

1. Akademie-Konzert

Mauricio Kagel	Prima Vista (1962/64) für Diapositivbilder, eine unbestimmte Anzahl von Schallquellen und Tonbänder Version für sechs Ausführende
Luciano Berio	Omaggio a Joyce (1959) Elektronische Komposition
Vinko Globokar	Toucher (1973) für einen Schlagzeuger

Frank Michael Beyer	Echo (1985) (UA) für Bass flöte
Luis de Pablo	reciproco (1963) für Flöte, Schlagzeug und Klavier
Boris Blacher	Ariadne (1969/71) Duodram für zwei Sprecher und Elektronik nach einem Text von Friedrich Wilhelm Gotter

Eberhard Blum
Flöten

Martin Schulz
Schlagzeug

Marianne Schroeder
Klavier

Roland Pfrengle
Elektronische Technik

Ensemble für "Prima Vista":
Eberhard Blum, Martin Schulz, Gregory Riffel, Romi Ogawa-Helferich,
Marianne Schroeder, Roland Pfrengle

MAURICIO KAGEL: Prima Vista

In "Prima Vista" wird die von den Musikern auszuführende Partitur für alle sichtbar auf Leinwände projiziert. Die Ausführung der graphischen Anweisungen, die nicht vor einer Aufführung geprobt werden kann, erfordert geistesgegenwärtige Reaktion und unmittelbare Realisation. Die Möglichkeit des Misslingens ist eingeschlossen und von Kagel als Teil der Expressivität vorgesehen.

So wie in "Prima Vista" Diapositive zum Erzeugen von Musik dienen, sollen in seinem Lesestück "Composition und Decomposition" (1963/64) Sätze zum Denken über Musik anregen.

Daraus einige Beispiele:

- Komposition ist die Interpretation (bzw. Aufzeichnung) einer akustischen Vorstellung (bzw. eines akustischen Vorgangs).
- Interpretation ist die Komposition eines akustischen Vorgangs.
- Akustischer Vorgang ist die Interpretation einer kompositorischen Vorstellung.
- Interpretation ist die Interpretation einer Interpretation.
- Komposition ist die Interpretation einer Komposition.
- Akustischer Vorgang ist die Vorstellung eines Vorgangs.
- Komposition ist die Vorstellung eines Interpretationsvorgangs.
- Interpretation ist die Dekomposition einer akustischen Vorstellung.
- Dekomposition ist die Vorstellung einer Komposition.
- Interpretation ist die Vorstellung einer Aufzeichnung.
- Komposition ist die Dekomposition einer Vorstellung.
- Interpretation ist die Dekomposition einer Dekomposition.
- Akustische Vorstellung ist das Zeichen eines Vorgangs.
- Dekomposition ist die Komposition einer Dekomposition. Zum Beispiel: "Das Wort Hund beißt nicht".
- Dekomposition ist die Interpretation eines akustischen Vorgangs. Also: die Vorstellung als Vorstellung einer Vorstellung.
- Dekomposition ist die Auflösung einer Komposition.
- Durchkomponieren ist Nach(t)komponieren.
- Kompositionsmethode ist ein Dekompositum.
- Mitkomponieren ist die Interpretation einer Vorstellung.
- Notation ist die Aufzeichnung eines dekomponierten Vorgangs.

LUCIANO BERIO: Omaggio a Joyce

Die Komposition "Omaggio a Joyce" entstand 1959 mit Mitteln elektronischer Materialverarbeitung im Studio di Fonologia Musicale in Mailand.

Als Sprachmaterial diente die Einleitung zum XI. Kapitel des "Ulysses" von James Joyce.

Es geht Berio um die Entfaltung und klangliche Transformierung des sprachlichen Materials. Es werden verschiedene Übersetzungen des Textes benutzt und deren Vokalfarben übereinander geschichtet, Die im poetischen Text bereits enthaltenen musikalischen Aspekte werden auskomponiert und zu einer universalen gestischen Sprache geformt.

James Joyce: Ulysses Einleitung zum XI. Kapitel (Originalfassung)

Bronze by gold heard the hoofirons, steelyringing Imperthnthn thnthnthn.
Chips, picking chips off rocky thumbnail, chips.
Horrid! And gold 'flushed more.
A husky fifenote blew.
Blew. Blue bloom is on the
Gold pinnacled hair.
A jumping rose on satiny breasts of satin, rose of Castille.
Trilling, trilling: Idolores.
Peep! Who's in the ... peepofgold?
Tink cried to bronze in pity.
And a call, pure, long and throbbing. Longindying call.
Decoy. Soft word. But look! The bright stars fade. O rose! Notes chirruping answer. Castille.
The morn is breaking.
Jingle jingle jaunsted jingling.
Coin rang. Clock clacked.
Avowal. Sonnez. I could. Rebound of garter. Not leave thee. Smack.
La cloche! Thigh smack. Avowel. Warm. Sweetheart, goodbye!

Jingle. Bloo.
Boomed crashing chords. When love absorbs. War! War! The tympanum.
A sail! A veil awave upon the waves.
Lost. Throstle fluted. All is lost now. Horn. Hawhorn.
When first he saw. Alas!
Full tup. Full throb.
Warbling. Ah, lure! Alluring.
Martha! Come!
Clapclop. Clipclap. Clappyclap.
Goodgod henev erheard inall.
Deaf bald Pat brought pad knife took up.
A moonlight nightcall: far: far.
I feel so sad. P.S. So lonely blooming.
Listen!
The spiked and winding cold seahorn. Have you the? Each and for other plash and silent roar.
Pearls: when she. Liszt's rhapsodies. Hissss.
You don't?
Did not: no, no: believe: Lidlyd. With a cock with a carra.

Black.
Deepsounding. Do, Ben, do.
Wait while you wait. Hee hee. Wait while you hee.
But wait!
Low in dark middle earth. Embedded ore.
Naminedamine. All gone. All fallen.
Tiny, her tremulous fernfoils of maidenhair.
Amen! He gnashed in fury.
Fro. To, fro. A baton cool protruding.
Bronzelydia by Minagold.
By bronze, by gold, in oceangreen of shadow. Bloom. Old Bloom.
One rapped, one tapped with a carra, with a cock.
Pray for him! Pray, good people!
His gouty fingers nakkering.
Big Benaben. Big Benben.
Last rose Castille of summer left bloom I feel so sad alone.
Pwee! Little wind piped wee.

True men. Lid Ker Cow De and Doll. Ay, .ay. Like you men. Will lift your tschink with tschunk.
Fff! Oo!
Where bronze from anear? Where gold from afar? Where hoofs?
Rrrpr. Kraa. Kraandl.
Then, not till then. My eppripftaph. Be pfrwritt.
Done.

James Joyce: Ulysses
Einleitung zum XI. Kapitel
(Deutsche Fassung; dtv 1966)

BRONZE neben Gold hörten die Hufeisen, stahlklingend.
Imperthnthn thnthnthn.
Splitter, riss Splitter von felshartem Daumennagel, Splitter.
Grässliche! Und Gold errötete mehr.
Ein heiserer Flötenton blies.
Blies. Blaue Blume steht im
Goldenes, hochgetürmtes Haar.
Eine springende Rose auf atlassenen Atlasbrüsten, Rose von Castilien.
Trillert, trillert: Idolores.
Sieh! Wer ist in dem ... Goldblick?
Gellend schrie zu Bronze in Mitleid.
Und ein Klang, rein, lang und bebend. Langsam-ersterbender Klang.
Locken. Sanftes Wort. Sehen Sie doch mal! Die hellen Sterne verblassen. O Rose! Töne
zwitchern Antwort. Castilien. Der Morgen bricht an.
Klingen, klingen, rüttelte klingend.
Münze klang. Uhr ratterte.

Geständnis. *Sonnez*. Ich könnte. Strumpfband klatscht. Nie dich verlassen. Klatsch. *La cloche!*
Schenkel. Klatsch. Geständnis.
Warm. Geliebter, lebe wohl!
Klingen. Bloo
Überbrüllte donnernde Akkorde. Wenn Lieb erfasst. Krieg!
Krieg! Das Trommelfell.
Ein Segel! Ein Schleier weht auf die Wogen. Verloren. Drossel fliege. Alles jetzt ist verloren.
Steifen. Stistasteifen.
Als sein Blick zum erstenmal. Ach!
Auf ihr liegen. Wildes Klopfen.
Trillern. Ah, locken! Anlocken.
Martha. Komm.
Klatschen! Klitschklatzsch. Klatschklatzsch!
Liebergott, nieer hörte in seinem ganzen.
Tauber kahler Patt brachte Unterlage nahm Messer fort.
Ein mondheller Nachruf: weit: weit.
Ich bin so traurig. P.S. So einsame Blume.
Horch!
Das spitze gewundene, kühle Seehorn. Hast du? Jede für sich und jede für die andere
Platschen und stilles Brüllen.
Perlen: Wenn sie. Liszts Rhapsodien. Zischen.
Du nicht?
Nein: nein, nein: glauben. Lidlyd. Mit einem Rappelpock.
Schwarz.
Tiefklingend. Los, Ben, los.
Warte, wenn du wartest. Hi, hi. Warte, wenn du, hi. Aber warte!
Tief in dunkler Mitte Erde. Eingebettetes Erz. Naminedamine.
Alle fort. Alle gefallen.
Klein, ihre zitternden Mädchenhaarfarnblätter.
Amen. Er knirschte vor Wut.
Hin. Hin und her. Ein Stab. Kühles Durchdringen.
Bronzelydia neben Minagold.
Neben Bronze, neben Gold, in meergrünem Schatten. Bloom.
Alter Bloom.
Jemand rappelte, jemand klopfte mit einem Pock, Rappelpock.
Betet für ihn! Betet, liebe Leute!
Seine gichtigen Finger klapperten.
Big Benaben. Big, Benben.
Letzte Rose Castilien des Sommers verlassener Bloom ich fühle mich so traurig allein.
Piii. Leichter Wind piepte iii.
Echte Kerls. Lid Ker Cow De und Doll. Ah! Ah!
Wie ihr. Heben ihr Glas. Kling Klang.
Fff! Oo!
Wo Bronze von nahem? Wo Gold von fern? Wo Hufe?
Rrrrpr. Kraa. Kraandl.
Dann, erst dann. Mein Eppiphstaph. Gepfschrieb werden.
Fertig.
Nun los!

VINKO GLOBOKAR: Toucher für einen Schlagzeuger (1973)

Der Vortrag eines Theaterstücks durch einen einzigen Darsteller. Die Vokale der Sprache sollen durch selbstgefundene Schlaginstrumente nachgeahmt werden. Ich wählte für:

- i : Kleiner Holzblock (mit Metallfingerhut)
- j : Keramik-Vase (mit Daumenknöchel)
- a : Indische Tabla (Handfläche)
- o (kurz) : Tempelblock, Korea (mit Daumenknöchel)
- ã (nasal) : Kuchenform (mit Fingerkuppe)
- õ (nasal) : Bongo (mit Fingerkuppe)
- e (kurz) : Teedose (mit Fingernagel)
- ö : Glasvase (Fingerkuppe)
- o (lang) : Indische Tabla (Fingerkuppe)
- u : Buch (Ortega y Gasset)
- ä : Kleines Orff-Becken (Zentrum, mit Fingerhut)
- e (lang) : Cymbale antique (mit Fingerhut)
- ẽ (nasal) : Kleines Orff-Becken (Außenrand, mit Fingerhut)

Der Text ist die französische Übersetzung einiger Szenen aus Bertolt Brechts "Leben des Galilei". Zeit der Handlung 1610 bis 1616.

1. Szene

Galilei und sein Freund Sagredo unterhalten sich darüber, dass es "keinen Unterschied zwischen Himmel und Erde" gibt. Vor nicht einmal 10 Jahren ist Giordano Bruno deswegen verbrannt worden.

2. Szene

Am Hofe von Cosimo de Medici, Großherzog von Florenz, werden Galilei und sein schönes Fernrohr verarscht.

Zwischenspiel

3. Szene

Offene Straße, die Pest ist ausgebrochen, Galilei sucht nach seiner Haushälterin, die von Soldaten abgeholt worden ist. Andere Soldaten treiben Galilei ins Haus und verriegeln die Tür. Dann sperren sie die Straße ab, dass weder Kranke noch Gesunde herein- oder heraus können.

Zwischenspiel

4. Szene

Sagredo fragt Galilei, wo nach all dem Gott geblieben ist. "In uns oder nirgends", antwortet Galilei. Wegen dieser Antwort hatte man Giordano Bruno verbrannt.

Martin Schulz

FRANK MICHEAL BEYER: Echo für Bassflöte

"Echo bitt' ich für die ganze Welt,
daß Gott auch ihn in Armen hält".

"Echo" deutet auf einen doppelten Sinn. Die barocke Musik kennt die Bezeichnung als Idee einer Komposition, die Echo-Wirkungen in die konzertierenden Elemente einfließen lässt.

Das obige Motto aus dem "Dr. Faustus" von Thomas Mann erinnert an das Kind Nepomuk, das sich selbst "Echo" nannte und dessen Abendgebet Adrian Leverkühn zart deutet: "Sollte der Fromme eigentlich wissen, dass er sich selber dient, indem er für andere bittet?"

So enthält auch die Komposition Rätsel und Fragen, denn das Instrument Bass-Flöte kann das Besondere aussagen.

Vier Sätze bilden die musikalische Gestalt: der erste, nur aus 4 Tönen gewoben - von Echo beantwortet, der zweite, das Instrument in allen seinen Klangmöglichkeiten entfaltend. Eine Fuga agitato folgt, gleichsam eine Komposition für zwei Flöten ganz verschiedenen Charakters: Bass-Flöte und das leise antwortende Natur-Instrument, dessen Töne unsere Skala nur tangieren. Den Schluss bildet die ruhige 'Cadenza' wieder die 4 Töne des ersten Satzes realisierend, eine Musik, die schwebt und offenlässt und in ihrer Einfachheit darauf zielt, das Motto des Werkes zum Klang werden zu lassen.

LUIS DE PABLO: reciproco

"reciproco" entstand 1963 im Auftrag von Severino Gazzelloni und wurde im gleichen Jahr im Teatro La Fenice in Venedig uraufgeführt. Luis de Pablo schrieb mir kürzlich, dass er zu jener Zeit besonders mit Problemen der musikalischen Form und Fragen eines freieren Zusammenspiels der Musiker beschäftigt war.

Diese Arbeit führte ihn 1964-67 zu einer Serie von Kompositionen, die er "Modulos" nannte. Neben formalen Überlegungen sollten diese Werke besonders eine spielerische und virtuose Leichtigkeit haben.

Samstag, 1.3.1986
ab 12.00 Uhr
daadgalerie

Willem de Ridder /

Alvin Curran /

Cora

Walkman Berlin 1986
Ein Radio-Art-Spaziergang
Ausgangspunkt daadgalerie

Sie erhalten in der Galerie die erste Kassette für Ihren eigenen Walkman. Walkmen können gegen Hinterlegung einer Kautions kostenlos entliehen werden.

Die Galerie ist täglich geöffnet von 12.00 bis 19.00 Uhr

daadgalerie Kurfürstenstr. 58
Berlin 30
Tel.: 261 36 40

WILLEM DE RIDDER / ALVIN CURRAN / CORA: Walkman Berlin 1986

Es ist zu schwierig und verbietet sich im Grunde genommen von allein, das Projekt "Walkman Berlin 1986" jenen zu schildern, die diese Art Abenteuer bislang noch nicht erlebt haben. Es ist sinnvoller, einen der "Schauspieler" zu Wort kommen zu lassen:

"... Eines Tages entschloss ich mich, zur Kurfürstenstraße zu gehen. Ich langweilte mich. Im Café Einstein trank ich meinen ersten Morgen-Tequila. Die Kellnerin schaute mich an und sagte: 'Sie sehen gelangweilt aus.' Ich nickte. 'Gehen Sie die Treppe hinauf und fragen Sie nach "Walkman Berlin 1986"', flüsterte sie mir zu. 'Es wird Ihnen gefallen Es ist etwas Anderes.' Ich fragte sie, um welche Art Getränk es sich handele, sie aber zeigte nur zur Decke: 'Oben!'

Ich folgte ihrem Rat und fand mich in der daadgalerie wieder, wo mir eine Kasette ausgehändigt wurde. Als ich sagte, dass ich keinen Walkman besitze, gab man mir einen. Ich setzte die Kopfhörer auf und hörte. Sanfte Musik spielte in meinem Kopf, und eine fremde Stimme forderte mich auf, die Treppe hinunterzugehen ... 'Sie haben keine Ahnung von dem, was Ihnen heute noch zustoßen wird ... Sie müssen mir einfach vertrauen ... Bitte verlassen Sie jetzt die Galerie ... Gehen Sie die Treppe hinunter ... Und verlassen Sie das Gebäude!'

Ich wusste nicht warum, aber ich folgte der Stimme. Ich war nie mit Kopfhörern durch die Stadt gegangen. 'Willkommen in Berlin', sagte die Stimme, 'wenn Sie meinen Anweisungen folgen, sind Sie der Schauspieler in einer neuen Art Theaterstück. Jeder Schauspieler hat einen Regisseur, und zusammen werden wir uns nun in eine Art Abenteuerfilm begeben, in dem Sie Schauspieler und Zuschauer zugleich sind ...'

Während ich durch die Straßen Berlins ging, unternahm der 'Regisseur' alles, um es mir so angenehm wie möglich zu machen. Er sagte mir, wenn ich mich manipuliert fühlte, solle ich sofort aufhören und etwas anderes tun. Solange man lese, werde man vom Autor manipuliert, dasselbe geschehe im Kino, im Konzert und im Theater. Heute sei ich, solange ich der Stimme und der Musik folge, der Mittelpunkt des Geschehens.

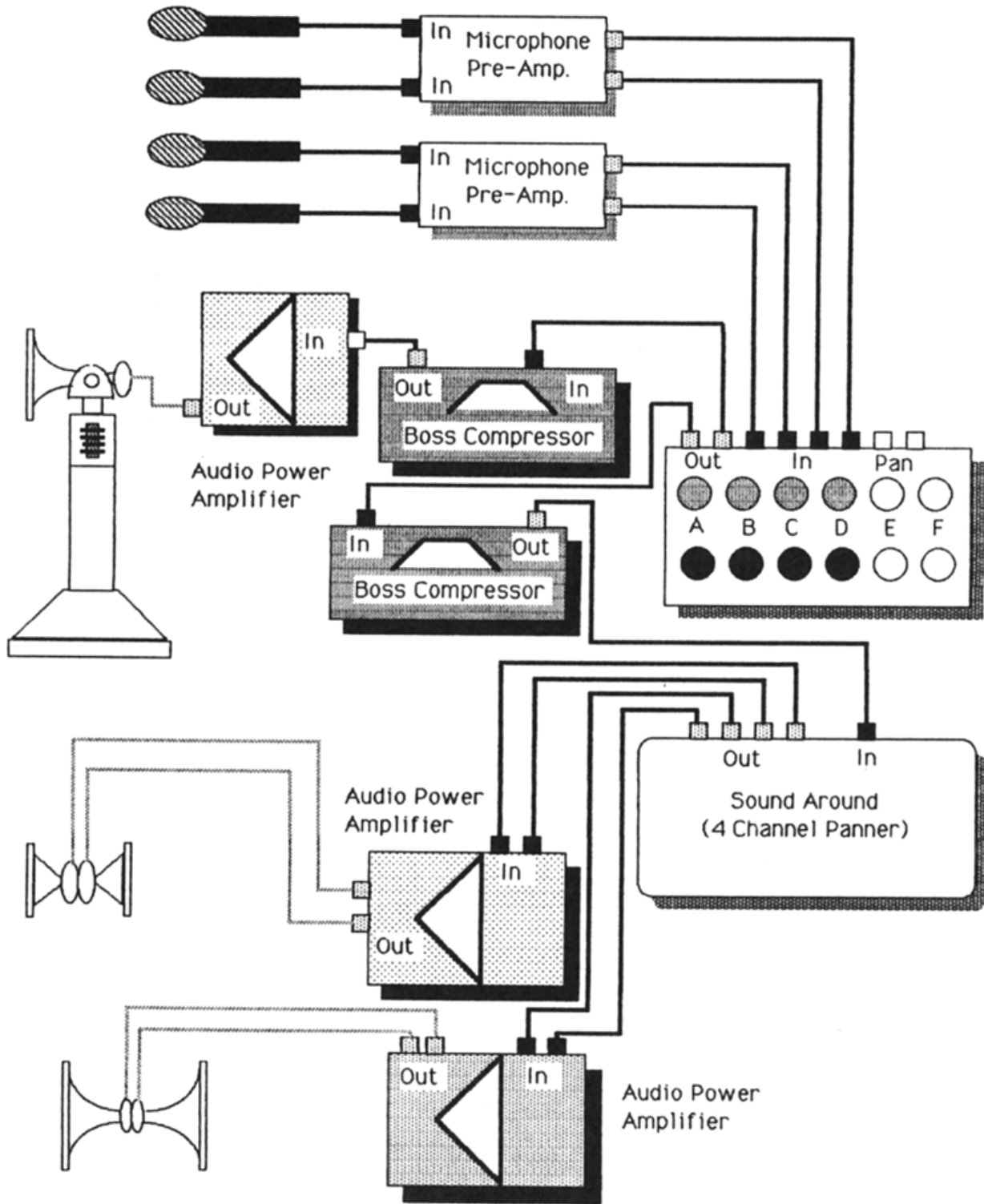
Der Regisseur hatte Recht. Ich betrat wirklich ein anderes Berlin. Ich wurde an Orte geführt, zu denen ich mich sonst nie begeben hätte. Ich hörte Geschichten, die alles, was ich sah, veränderten. Ich musste mit Bussen, Zügen, Fahrstühlen fahren und Gebäude wie jenes scheinbar normale Restaurant betreten, das sich dann als etwas ganz anderes entpuppte ... aber eigentlich sollte ich das alles gar nicht erzählen. Der Regisseur sagte mir, ich solle alle Geheimnisse für mich behalten. Die anderen sollten sie selber herausfinden.

Sie müssen nur die daadgalerie in der Kurfürstenstraße aufsuchen. Aber gehen Sie nicht zu spät dorthin. Am besten beginnen Sie Ihre Reise zwischen 12.00 und 14.00 Uhr. Vergessen Sie nicht das Kleingeld für die öffentlichen Verkehrsmittel, einen Imbiss und andere Überraschungen. Sobald Sie die Stimme und die Musik hören, wissen Sie, was Sie zu tun haben. Sie werden etwas erleben, was Sie bislang noch nicht erlebt haben. Es ist auch ein hübsches Geschenk für Gäste und Freunde. Verraten Sie Ihnen aber nichts. Geben Sie ihnen nur die Kassetten.



**A Hall is all
Audio Block Diagram
J. Driscoll © 1986**

Wall Microphones



Samstag. 1.3.1986
16.00 Uhr
Ackerstraße

John Driscoll /

Richard Lerman

Sputtering Energy
(at 500 times the true size) (1985/86)

Konzert
(siehe 27.2., 20.00 Uhr)

Anschließend - ab ca. 20.00 Uhr:

John Driscoll

A Hall is All (1985)
akustische Installation

JOHN DRISCOLL: A Hall is All (1985) - Akustische Installation

Diese Klanginstallation entstand für die Friedensbiennale im Hamburger Kunstverein. Die Arbeit besteht aus robotisch-rotierenden Lautsprecherinstrumenten, Mikrofonen und einer Elektronik, die die Lautsprecherbewegungen kontrolliert und die Klänge hervorbringt. Der Klang ist zum einen das Resultat der Resonanzen des Raumes, in dem die Arbeit installiert ist, und zum anderen eine ruhige melodische Folge.

Da sich die Arbeit allein die Raumresonanzen zunutze macht, ist die Dauer beliebig, wobei der Klangreichtum von den akustischen und architektonischen Gegebenheiten des Raumes abhängt. Durch die Bauweise und ihr Rotieren bedingt haben die Lautsprecher sowohl die Qualität kinetischer als auch tönender Objekte.

Wenn innerhalb der Installation der Lärmpegel zu groß ist, unterbricht die Arbeit solange ihre Klänge, bis sich wieder Ruhe eingestellt hat.

Samstag, 1.3.1986
17.00 Uhr
Ackerstraße

Johannes Goebel

Multi, Poly, Syn und Anti (1983)
für einen Sprecher

Takehisa Kosugi

Fly (1981)
zweispuriges Tonband
(Produktion des Elektronischen Studios der TU Berlin)

Johannes Goebel Sprecher

JOHANNES GOEBEL:

**Multi, Poly, Syn und Anti
Anmerkungen über Unterschiede**

Musikvorgetragenes (Neu-Deutsch etwa: music lecture). Worüber es geht und wie es worüber geht, stehen dicht beieinander. Es geht mit Sprache über Sprache über Musik. Das steht im Raum. Man mag mitgegangen werden, mitgehen oder alleinstehn, aber zurückgehen nicht, eher weggehen. Aber es geht auch nur 45 Minuten. Da mag man sitzen, bleiben. Denn gerade um sitzen und setzen dreht es sich auch, um drehen und sehen und drehen und hören, nicht schwören, nicht drehen und wehen. Und Gertrude Stein kommt sicher nicht her. Sie ist schon gegangen. Doch der Unterschied von i und e nicht mit ihr, das macht es so schwer.

Samstag, 1.3.1986
18.15 Uhr
Ackerstraße

Performance

Jean Dupuy

INTRODUCTION -

LÉON

ON THE ONE HAND, A CHOICE OF WORDS REPRESENTING COLORS -
THEY SERVE TO SOME EXTENT AS THE ARTIST'S PALETTE -

ON THE OTHER HAND, THE TEXT: PORTRAITS OF LEO (YOUTH,
ADULT, OLD MAN) AND DESCRIPTIONS OF OBJECTS WHICH HE
HAS CREATED -

EACH PIECE (THEY ARE 79) IS THUS MADE UP OF A PALETTE AND
A TEXT -

THE FORMER IS WRITTEN USING THE LETTERS FROM THE LATER
(AND VICE VERSA) - SO MAKING UP AN ANAGRAM

MOREOVER, THE WORDS FROM THE PALETTE, PAINTED IN THE COLORS
THEY REPRESENT, GIVE THE TEXT ITS COLORS -

THEY ARE SEVERAL WAYS TO PERFECT THESE ANAGRAMS :

FIRST, FROM # 1 TO # 4, AN EMPIRICAL METHOD WHICH
ACCOUNTS FOR THE NAIVETIES IN THE TEXTS -

THEN, A MORE METHODOLOGICAL APPROACH - FROM # 5 TO # 13 -

THE TEXTS ARE BETTER CONTROLLED BUT THEY ARE OFTEN
CROWNED BY ABSURD TITLES -

FINALLY, A METHOD WHICH ALLOWS US TO REPLACE THE ABSURD
TITLES BY THE NOTES OF THE MUSICAL SCALE - FROM # 14 TO # 79 -

NOTES :

THE NOTES ARE WRITTEN BY FOLLOWING SYSTEMATICALLY THE ORDER
OF THE SCALE : C D E F G A B C C B A G F E D C

↳ THEY ARE READ AS THEY SOUND, ONE AFTER ANOTHER,
(AS VOWELS OR CONSONANTS) - SO, PHONETICALLY SPEAKING, THIS IS
A WAY TO SIMPLY " INTERPRET " THESE NOTES -

Léon

Auf der einen Seite eine Auswahl von Wörtern, die Farben bezeichnen, die zu einem gewissen Grade dem Künstler als Palette dienen. Auf der anderen Seite der Text: Porträts von Leo (als junger Mann, als Erwachsener, als alter Mann) und Beschreibungen der Objekte, die er geschaffen hat. Jedes der Stücke (insgesamt 79) besteht aus einer Palette und einem Text. Dieser setzt sich aus den Buchstaben der Palette zusammen (und umgekehrt) und bildet so ein Anagramm. Darüber hinaus geben die Wörter der Palette, die in den Farben, die sie bezeichnen, geschrieben sind, dem Text seine Farbe.

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, diese Anagramme auszuführen:

Zuerst, von Nr. 1 bis Nr. 4, eine empirische Methode, die sich aus den Naivitäten der Texte erklärt.

Dann, ein methodischerer Ansatz - von Nr. 5 bis Nr. 13. Die Texte unterliegen einer genaueren Kontrolle, werden aber oft von absurden Überschriften gekrönt.

Zuletzt folgt eine Methode, die es uns erlaubt, die absurden Überschriften durch die Noten der Tonleiter zu ersetzen. Nr. 14 bis Nr. 79.

Anmerkungen:

Die Töne werden geschrieben, indem sie systematisch der Ordnung der Tonleiter folgen: CDEFGABCCBAGFEDC ²

1. Sie werden gelesen wie sie erklingen, einer nach dem anderen (seien es Vokale oder Konsonanten). So handelt es sich, phonetisch gesprochen, um einen Weg, diese Noten auf einfache Weise zu "interpretieren".

¹ Siehe Grafik vorige Seite!!

² Englische Notennamen: B entspricht dem deutschen H

2/ THEY ARE ALSO TAKEN PHONETICALLY TO THE LETTER .

EXAMPLE :

IN THE ANAGRAM #42, WRITTEN IN TWO LANGUAGES, THE ENGLISH NOTES "AGC" GIVE, PHONETICALLY TRANSLATED INTO FRENCH : "AH! J'ESSAYE" (O! I'M TRYING). IN ADDITION, THEY ACCORDINGLY REFLECT THE PALINDROMIC WORDS OF THE TEXT - A COINCIDENCE -

COCOA COCOA

EGG EGG

THE THE

OH! (ET EGO ↔ O! GET ECHO

A! GC ↔ A! GC

3/ THEY ARE, HOWEVER, MUSICALLY INTERPRETED WHEN A PITCH, A DYNAMIC, A COLOR OR A DURATION IS INDICATED IN THE TEXTS -

BUT THEY ARE, EVENTHOUGH, SOME EXAMPLES OF ARBITRARY INTERPRETATIONS

NOTES (2) :

THE WORDS OF THE PALETTE ARE NOT CHOSEN ACCORDING TO THE COLORS THEY REPRESENT BUT TO THE LETTERS THEY ARE COMPOSED OF .

ON THE PALETTES, CERTAIN WORDS REPRESENT SEVERAL COLORS OR SHADES. THUS, A VARIETY OF INTERPRETATIONS ARE ATTRIBUTED TO :

COCA, COCOA, EARTH, DATE, EGG, FIG, HAY, MICE, MUD, OATS, ONION, PEA (SEEN RAW OR BOILED), SEA, TEA, WHEAT -- ETC.

THE COLORS, ON THE PALETTES, ARE LISTED IN ALPHABETICAL ORDER - AND THE COLORS OF THE LETTERS, USED IN THE TEXTS (CONSTITUTING FURTHERMORE AN ANAGRAM OF COLORS) ARE TAKEN AS THEY APPEAR, FOLLOWING THE ALPHABETICAL ORDER OF THE PALETTE .

2. Sie werden phonetisch "wörtlich" genommen.³

Beispiel:

Im zweisprachigen Anagramm Nr. 42 ergeben die englischen Tonbezeichnungen "AGC", wenn man sie phonetisch ins Französische übersetzt "Ah ! J'essaye" (O! Ich versuche). Zusätzlich reflektieren sie die Palindrome des Textes - ein Zufall.

(im Original farbig)

3. Sie werden jedoch musikalisch interpretiert, wenn im Text eine Tonhöhe, eine Dynamik eine Farbe oder eine Dauer angegeben ist. Aber es gibt nichtsdestoweniger auch Beispiele willkürlicher Interpretation.

Anmerkungen (2):

Die Wörter der Palette werden nicht nach den Farben, die sie repräsentieren, sondern nach den Buchstaben, aus denen sie bestehen, ausgesucht.

Bestimmte Wörter repräsentieren auf den Paletten mehrere Farben oder Schattierungen. So erlauben folgende Wörter eine Reihe von Interpretationen:

Die Farben auf den Paletten werden in alphabetischer Reihenfolge genannt, und die Farben der Buchstaben, die in den Texten benutzt werden (die zudem ein Anagramm der Farben ergeben), werden in der Reihenfolge ihres Erscheinens genannt, wobei die alphabetische Reihenfolge auf der Palette maßgeblich ist.

³ Siehe Grafik vorige Seite!!

#17 (1140 2x)

BLEU DE NUIT BLEU DE NUIT BLEU DE NUIT BLEU DE NUIT CRÊTE DE COQ
CRÊTE DE COQ CRÊTE DE COQ CRÊTE DE COQ CRÊTE DE COQ CRÊTE DE COQ
CRÊTE DE COQ CRÊTE DE COQ CRÊTE DE COQ CRÊTE DE COQ CRÊTE DE COQ
DATTE DATTE DATTE DATTE DATTE DATTE DATTE DATTE DATTE DATTE
DATTE DATTE DATTE FER FER FER FER FER FER FER FIGUE FIGUE FIGUE
FIGUE HOUX HOUX HOUX HOUX LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS
LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS
LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS
LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS LILAS
MANDARINES MANDARINES MANDARINES MANDARINES MANDARINES
MANDARINES MANDARINES MANDARINES MANDARINES MARRONS
MARRONS MARRONS MARRONS MARRONS MARRONS MARRONS
MARRONS MARRONS MARRONS MARRONS NOISETTE NOISETTE NOISETTE
NOISETTE NOISETTE NOIR NOIR NOIR NOIR NOIR NOIR NOIR NOIR NOIR
POTIRONS POTIRONS POTIRONS POTIRONS POTIRONS POTIRONS POTIRONS
POTIRONS POTIRONS POTIRONS POMMES POMMES POMMES POMMES
POMMES POMMES POMMES POMMES POMMES POMMES POMMES POMMES
POMMES OR OR OR OR OR OR SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE
SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE
SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE
SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE SUIE
WHISKY ZINC.

LÉON CONSTRUIT UN INSTRUMENT DE MUSIQUE AVEC SIX
ÉLECTROPHONES AUTOMATIQUES ET SIX DISQUES, SANS ENREGISTREMENT,
QUI TOURNENT SIMULTANÉMENT SANS DISCONTINUITÉ -

DES PARTICULES DE POUSSIÈRE SONT À L'ORIGINE DU SON -

CET INSTRUMENT EST COMPOSITEUR,

PRODUIT UNE MATIÈRE SONORE IMPRÉVISIBLE,

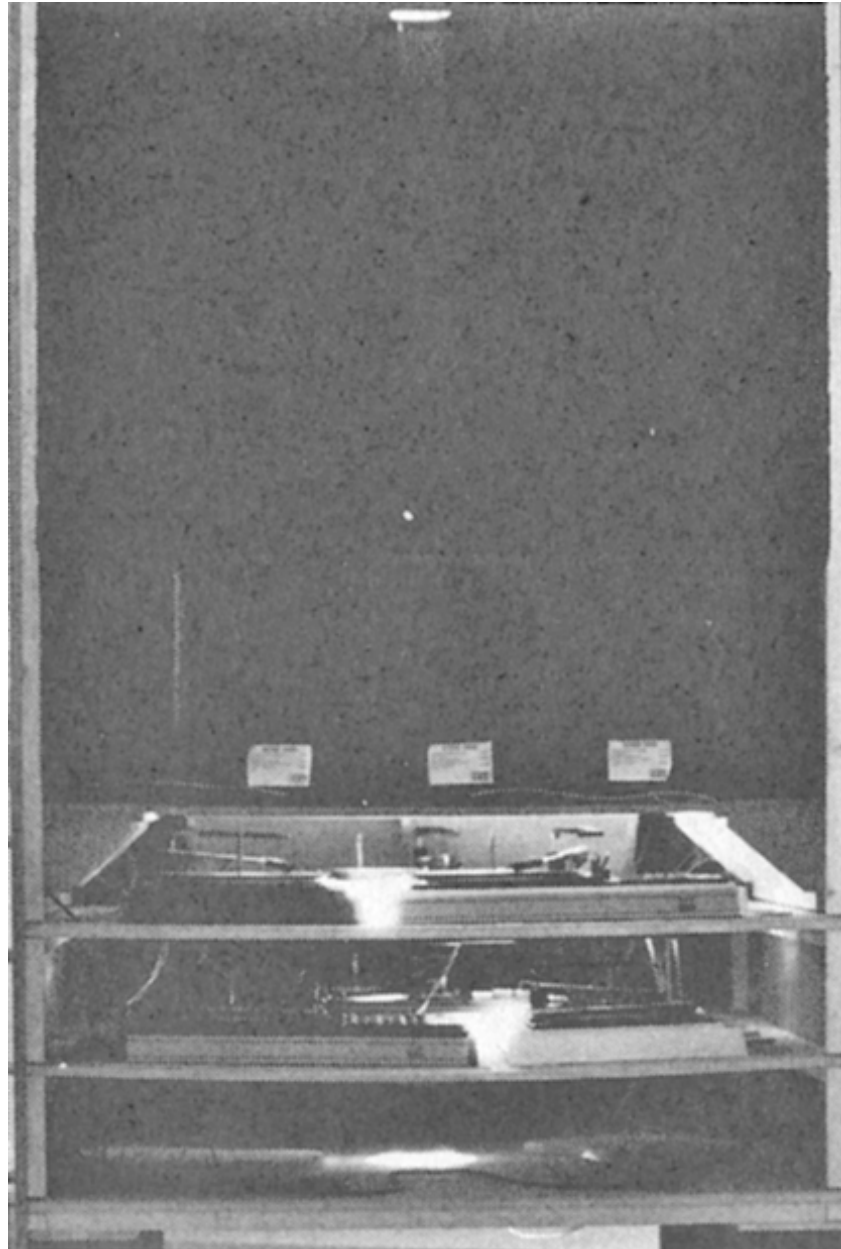
À UNE VIE AUTONOME.

PRÉVISIONS DE FONCTIONNEMENT :

AU DÉBUT, ON ENTEND LE BRUIT DE LA POUSSIÈRE ATTIRÉE DANS
LES SILLONS MUETS DES DISQUES, AUQUEL S'AJOUTE CELUI DE
LA FRICTION DES SAPHIRS DANS LES SILLONS -- JUSQU'AU MOMENT
OÙ UN TROP PLEIN DE POUSSIÈRE FORCE LES SAPHIRS À GLISSER
SUR LA SURFACE DES DISQUES -

PUIS, L'USURE ARRÊTE TOUR À TOUR LES MOTEURS DES
ÉLECTROPHONES → LE SEXTUOR DEVIENT QUINTETTE → QUATUOR →
TRIO → DUO → SOLO -

SUR UN GLISSANDO, L'INSTRUMENT S'ARRÊTE DE JOUER -



Léon baut ein Musikinstrument aus sechs automatischen Plattenspielern mit sechs unbespielten Platten, die alle gleichzeitig und ohne Unterbrechung laufen.

Der Ton wird durch Staubteilchen erzeugt.

Dieses Instrument ist selbst Komponist - erzeugt eine nicht voraussehbare Tonmaterie - besitzt eine autonome Existenz.

Voraussichtlicher Funktionsablauf:

Zu Beginn vernimmt man lediglich das Geräusch des Staubs, der sich in den unbespielten Rillen abgesetzt hat, wozu noch das Schleifgeräusch des Saphirs in den Rillen kommt - bis zu dem Augenblick, in dem die Staubansammlung den Saphir über die Plattenoberfläche gleiten lässt. Später fallen dann die Plattenspielermotoren einer nach dem anderen aufgrund ihrer beschränkten Lebensdauer aus. Aus dem Sextett wird ein Quintett, ein Quartett, ein Trio, ein Duett, ein Solo ... Nach einem letzten Glissando hört das Instrument schließlich mit dem Spielen auf.

TANDIS QUE L'ON PEUT OBSERVER, À L'INTÉRIEUR DE L'INSTRUMENT, ÉCLAIRÉ PAR UN PROJECTEUR, LE SILENCIEUX MOUVEMENT DE LA POUSSIÈRE -

CET APPAREIL EST UN PRODUIT "LAZY ART LEON WORKSHOP",
CODE CODÉ :

C RE E FA - SOL LA si c-c-si LA SOL • FA E RE - DO • DO RE -
E FA SOL - LA si - DO • DO si LA SOL - FA E RE DO - DO RE E FA •
SOL LA si - si • LA SOL - FA E RE - RE E - FA • SOL LA si si -
LA SOL FA E - RE - RE mi FA • SOL LA si - si • LA SOL -
mi RE RE - mi SOL - LA • si si LA SOL - mi RE RE mi -
SOL - LA si si • LA SOL mi - RE • RE mi - SOL LA si -
si LA - SOL • mi RE RE mi - SOL LA si - si - LA - mi •
RE RE mi - LA • si si LA mi - mi LA si - si LA mi mi •
LA si si LA - mi mi LA - si - si - LA • mi mi LA - si •
si LA mi mi - LA si si - LA mi mi LA • si si LA mi -
mi LA si - si - LA - mi • LA si si - LA • LA si si LA -
LA si si - si si si si • si si si si - si si si - si

17 (1.140 2X)

L'APPAREIL A UN CODE CODÉ, RAISON POUR LAQUELLE
LES NOTES SONT INTERPRÉTÉES EN CODE -

179 NOTES VUES COMME 179 SIGNES RÉPARTIS EN POINTS ET
EN TRAITS - TEL L'ALPHABET MORSE -

UNE NOTE, ÉCRITE EN PETIT CARACTÈRE, REPRÉSENTE UN
POINT (BRÈVE) - EN GROS CARACTÈRE, UN TRAIT (LONGUE) -

AINSI LES 179 NOTES TRADUISENT MUSICALEMENT EN
ALPHABET MORSE, LES PREMIÈRES 73 LETTRES QUI
CONSTITUENT LES NOMS SUIVANTS

B.L.E.U. D.E. N.U.I.T. B.L.E.U. D.E. N.U.I.T. B.L.E.U. D.E.

N.U.I.T. B.L.E.U. D.E. N.U.I.T. C.R.É.T.É. D.E. C.O.Q.,

C.R.É.T.É. D.E. C.O.Q. C.R.É.T.É. D.E. C.O.Q. C.R.É.

(VOIR LA "PALETTE DE COULEURS")

Derweilen kann man im Geräteinnern, welches durch einen Scheinwerfer erleuchtet ist, die lautlose Bewegung des Staubs beobachten. Dieses Gerät ist ein Produkt des "LAZY ART LEON WORKSHOP", codierter Code:

Der Apparat besitzt einen codierten Code - deshalb werden die Noten durch einen Code interpretiert. 179 Noten werden als 179 Zeichen angesehen, die auf Punkte und Striche - wie im Morsealphabet - verteilt sind. Ein Notename, in kleinen Buchstaben geschrieben, repräsentiert einen Punkt (kurz) - in großen Buchstaben einen ,Strich (lang). So übersetzen die 179 Noten die ersten 73 Buchstaben der folgenden Namen musikalisch ins Morsealphabet.

NOTE :

11 NOTES PARMI LES 179, SONT ÉCRITES EN ANGLAIS -
3 C (POUR 3 DO) ET 8 E (POUR 8 MI)

#17

PRESTO (ALPHABET MORSE)

A handwritten musical score for a piece titled "Alphabet Morse" in Presto tempo. The score is written on 12 staves of music. The notation is complex, featuring many beamed notes and rests, characteristic of a Morse code transcription. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

Anmerkung:

11 Noten von den 179 tragen die englischen Namen -

3 mal C (für do) und 8 mal E (für mi)

EXAMPLES OF ANAGRAMS :

#60 (117 2X)

BLOOD BLOODY CABBAGE CABBAGE CABBAGE CABBAGE FAT. PEAS
FINE JEANS. A. FINE. MELON FLAT. CRABS FLAT. RED FOX
FOX .THE. NINE. ROSES PEAS A. TEA. BAG A. RED. CAB

LEO'S NOTES

THESE REFLECTING OBJECTS
PROMPT REFLEXION,
LEON SAYS.,
ON REFLEXION .

CDEFGBAABBAAA AAABBAABBA .
CDEFGBAABBAAA AAABBAABBA

(QUARTET)

Léo's Anmerkungen

Diese reflektierenden Objekte rufen Reflexion über die Reflexion hervor, sagt Léon.

#60 A (394 2X) → A REFLECTING OBJECT :

BLACKISH BLACKISH BLUE BLUE BLUE COCOA COCOA COCOA COCOA
THE EARTH THE EARTH FIGS FIGS THE FIG THE FIG GOLDEN
GOLDEN GOLDEN GOLDEN GOLDEN GOLDEN JADE LEADEN MAROON
MUDDY MUDDY MUDDY MUDDY MUDDY ONIONS ONIONS
ONIONS ONIONS ONIONS ONIONS ONIONS THE PEAS
THE PEAS THE PEAS THE PEAS THE PEAS THE PEAS THE PEAS
RED RED RED REDBUD REDCAB REDCAB REDCAB
REDCAB REDCAB REDCAB TEA TEA TEA TEA TEA TEA
TEA TEA TEA TEA TEA TEA TEA TEA VIOLET WALNUTS
WALNUTS WALNUTS WALNUTS WHEAT WHEAT WHEAT

EAR

PLACED IN A BOOTH, THIS OBJECT ALLOWS YOU TO SEE,
ENLARGED 2 TIMES, YOUR OWN INNER EARS,
THROUGH A FIBEROPTICS SYSTEM CONNECTED WITH
LENSES AND AN OTOSCOPIC SPECULUM.

NOTES :

SIT DOWN -

CLEAN THE SPECULUM WITH THE COTTON AND ALCOHOL -

GENTLY INSERT THE SPECULUM INTO YOUR EAR -

THEN LOOK THROUGH THE LENS -

BEFORE LEAVING, CLEAN THE SPECULUM AND THROW
THE COTTON INTO THE WASTEBASKET.

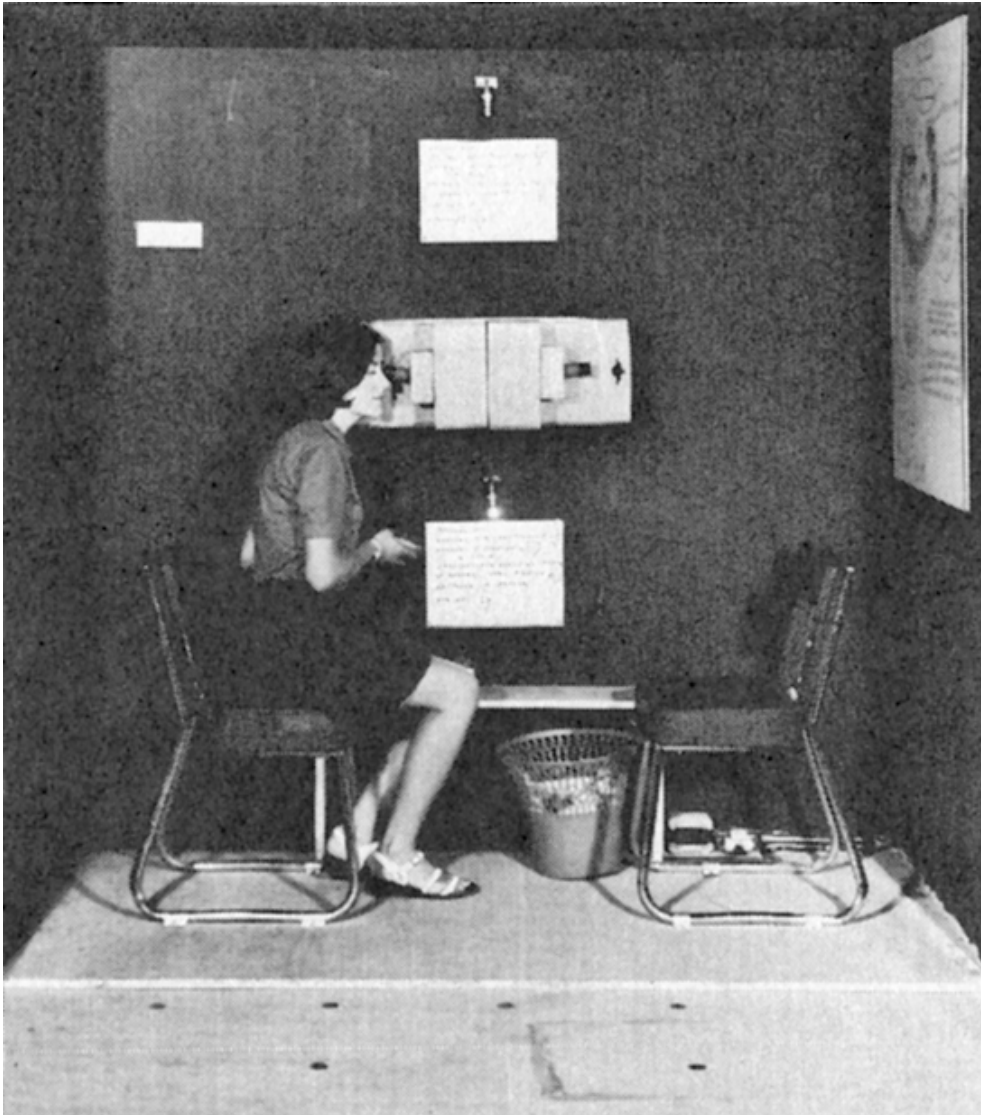
NOTES :

DEFGABBAGFEDDEGABBAGEDDEGABBAE

DDEABAEDDEAAEDDEAAEDDEAAEDDEA

AEDDEAAEDDEAADDAAADAAAA

THESE NOTES, ABOVE, ARE READ AS THEY SOUND, ONE AFTER ANOTHER
MUSICALLY SPEAKING, AS VOWELS OR CONSONANTS



Ohr

Dieses Objekt, das in eine Kabine eingebaut ist, erlaubt, das Innere des eigenen Ohres in doppelter Vergrößerung mittels einer Faseroptik, die mit Linsen und einem Otoskop verbunden ist, zu betrachten.

Anmerkung:

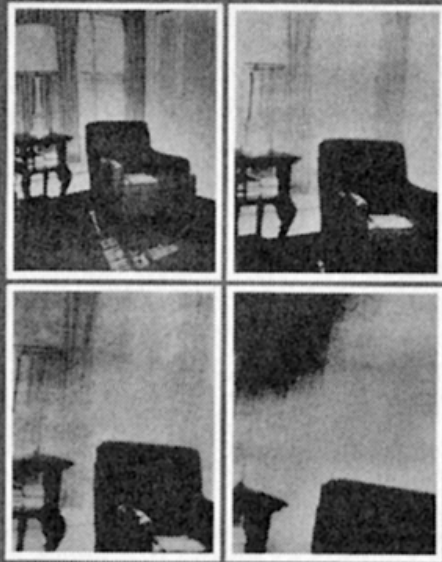
Setzen Sie sich -

Reinigen Sie das Otoskop mit Watte und Alkohol. Führen Sie es vorsichtig in Ihr Ohr ein. Schauen Sie durch die Linse.

Reinigen Sie, bevor Sie gehen, das Otoskop und werfen Sie die Watte in den Papierkorb.

Diese Töne werden gelesen wie sie klingen, einer nach dem anderen – musikalisch gesprochen als Vokale oder Konsonanten.

I AM SITTING IN A ROOM



ALVIN LUCIER

Schallplatte

Samstag. 1. 3 .1986
19.00 Uhr
Ackerstraße

Performance

Alvin Lucier I am sitting in a Room (1970)

Originalversion

und

Berliner Version (1986)

ALVIN LUCIER:
I am sitting in a Room (1970)
für Stimme und Tonband

Benötigte Ausrüstung:

1 Mikrophon, 2 Bandmaschinen, 1 Verstärker, 1 Lautsprecher.

Wähle einen Raum mit den musikalischen Eigenschaften, die du hervorrufen möchtest.

Verbinde das Mikrophon mit dem Eingang der Bandmaschine 1. Verbinde Verstärker und Lautsprecher mit dem Ausgang der Bandmaschine 2.

Verwende diesen oder einen anderen Text von beliebiger Länge:

"Ich sitze in einem Raum, der verschieden vom dem ist, in dem Sie in diesem Augenblick sitzen.

Ich nehme meine Sprechstimme auf und werde sie in diesem Raum wieder und wieder abspielen, bis die Resonanzfrequenzen des Raumes sich selber verstärken, so dass jede Ähnlichkeit mit meiner Rede - vielleicht mit Ausnahme des Rhythmus - zerstört ist.

Was Sie hören werden, sind die durch Sprache artikulierten natürlichen Resonanzfrequenzen des Raumes.

Ich betrachte dies weniger als die Demonstration einer physikalischen Tatsache, als vielmehr den Ausgleich all der Unregelmäßigkeiten, die meiner Stimme anhaften könnten."

Nimm deine Stimme durch das Mikrophon der Bandmaschine 1 auf. Spule das Band bis zum Anfang zurück, lege es auf Bandmaschine 2, spiele es in dem Raum mittels Lautsprecher ab und nimm eine zweite Generation des Original-Statements mit dem Mikrophon von Bandmaschine 1 auf.

Spule die zweite Generation bis zum Anfang zurück und klebe sie hinter das Original-Statement auf Bandmaschine 2.

Spiele nur die zweite Generation in dem Raum mittels Lautsprecher ab und nimm die dritte Generation mit dem Mikrophon der Bandmaschine 1 auf.

Führe diesen Prozess viele Generationen lang fort.

Alle Generationen in chronologischer Reihenfolge hintereinander geklebt ergeben eine Tonbandkomposition von einer Dauer, die durch die Dauer des Original-Statements und die Anzahl der Generation bestimmt ist.

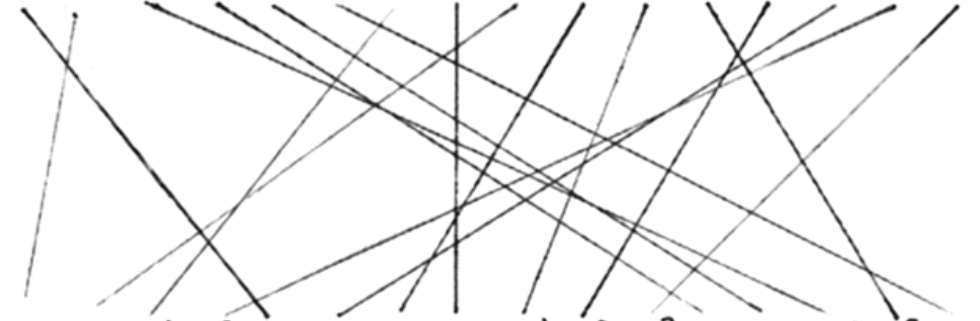
Erstelle Versionen, bei denen ein aufgenommenes Statement durch viele Räume wiedergegeben wird.

Erstelle Versionen mit einem oder mehreren Sprechern verschiedener Sprache in verschiedenen Räumen.

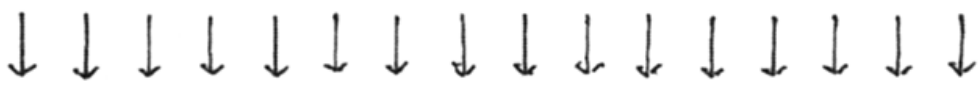
Erstelle Versionen, bei denen für jede Generation das Mikrophon an eine andere Stelle des Raumes oder in einen anderen Raum bewegt wird.

Erstelle Versionen, die in realer Zeit aufgeführt werden können.

F A U S T Z E I C H N U N G E N



A C E' E² F G H I N¹ N² N³ S T U¹ U² Z



C " C# " D " D# " E " F " F# " G " G# " A ' A# " H B " C " " C# " " D " " D# " "

ERGO:

F A U¹ S T Z E¹ I C H N¹ U² N² G E² N³

= = = = = = = = = = = = = = = = = = =

E " C " C# " H B " C " " D# " " D " G " C# " F# " G# " D " " A " F " D# " A# "

Samstag, 1.3.1986
20.00 Uhr
Ackerstraße

Performance

Emmett Williams	Musica	(1969)
	Faustzeichnungen	(1983)

EMMETT WILLIAMS: Faustzeichnungen

Aus diesem einen Wort (es bildet den Titel, aber auch den einzigen Inhalt eines umfangreichen Textbuches) entwickelt Emmett Williams Hunderte von selbständigen poetischen Gebilden, indem er die sechzehn Buchstaben, aus denen es besteht, durch unterschiedlichste manipulative Eingriffe zu immer wieder anderen Konstellationen fügt. Williams' Vorgehen besteht jeweils aus zwei sich ergänzenden operativen Schritten (oder Sprüngen), die das vorliegende Buchstabenmaterial (insgesamt 416 Schriftzeichen) einerseits durch mehr oder minder strenge Elimination grob strukturieren und andererseits durch wechselnde kombinatorische Verbindungen eine Vielzahl von latent darin enthaltenen Texten freisetzen. Wie groß die aus diesem Verfahren sich ergebenden Möglichkeiten der eigendynamischen Textgenerierung im konkreten Fall sind, lässt sich wohl ungefähr abschätzen, wenn man davon ausgeht, dass aus dem Grundwort FAUSTZEICHNUNGEN Buchstabenkombinationen wie FAUST, FAST, AST, AUS, STICH, EI, ICH, EICHE, ZEICHNUNG, ZEIGEN, ZUNGE, AUCH, TEICH u.a.m. gewonnen und zur Herstellung potentieller Sätze verwendet werden können und dass für derartige Satzbildungen sechsundzwanzig Zeilen zur Verfügung stehen, abgesehen davon, dass bei diagonaler oder vertikaler Lektüre die Kombinationsmöglichkeiten noch einmal um ein Vielfaches zunehmen. So lässt Williams durchaus logische Wortfolgen wie diese entstehen:

EI/EI/EI/SIE/FANGEN/AN/ZU/FATZEN/HE/HE/HE/ICH/FEGE/SIE/AUS.

Oder diese:

SIE /SENGEN /SIE /STECHEN /SIE /SEHNEN /SIE /SENNEN /SIE /FUEGEN /SICH/ AN.

Die poetische Qualität solcher Textgebilde kommt dadurch zustande, dass dank der *Reduktion* lautlicher Kombinationsmöglichkeiten die Frequenz ähnlicher oder identischer Lautgruppen (und damit die Häufigkeit von Assonanzen, Reimen und anderen harmonikalen Sprachspielen) sich gegenüber alltagssprachlichen Texten deutlich erhöht. Doch nicht genug damit. Emmett Williams - bildender und dichtender Künstler in einem - erweitert das Bedeutungspotential seiner Texte zusätzlich dadurch, dass er das Leser-Auge aus der horizontalen Zeilenordnung ausbrechen, es nicht mehr bloß von links nach rechts die Schriftzeichen abtasten lässt, sondern ihm den Text als eine typographische Szenerie vorführt, deren adäquate Wahrnehmung nur dann erfolgen kann, wenn die lineare Lektüre durch intensives Schauen erweitert und die Schrift auch als Bild lesbar wird.

Williams' "Faustzeichnungen" machen erneut deutlich, dass formale Zwänge und Einschränkungen der Kunst keine Grenzen zu setzen vermögen; dass solche Zwänge und Einschränkungen vielmehr Voraussetzung dafür sind, dass künstlerische Arbeit sich zum Spiel befreien kann.

Felix Philipp Ingold

Musica

Zum 700. Geburtstag von Dante haben Studenten der Universität in Pisa die 14.233 Zeilen der Göttlichen Komödie auf die gleiche Anzahl 80-spaltiger IBM-Lochkarten übertragen und mit Hilfe eines 1MB 1070 Computers die 101.499 Wörter des Gedichts verschiedenen Forschungen unterworfen.

Einige der Ergebnisse:

Die sieben meistgebrauchten Substantive bei Dante:

occhi	213
mondo	143
terra	136
dio	112
maestro	111
ciel	105
mente	100

Das meistgebrauchte Adjektiv:

dolce 67

genauso häufig wie

amor

In "musica" werden diese neun Wörter in alphabetischer Reihenfolge geordnet, und ihr Verschwinden während der 213 Zeilen der Litanei schafft abrupte rhythmische Wechsel und andere Überraschungen,' auf Italienisch, natürlich, und auch auf Französisch, Deutsch, Polnisch, Englisch und Japanisch.

Nota bene: in der Göttlichen Komödie kommt das Wort "musica" nicht einmal vor. Aber ...

GIORGIO BATTISTELLI: Ostinato - Großstadtnovelle

- kleine, polytimbrische Trommel
- vermischte Stimmen der Stadt
- Magnetband

Bühnenbild von Eva-Maria Schön

"Ostinato" ist ein kurzes Musikstück, das ich während der letzten drei Wochen geschrieben habe; drei Wochen, die - zumindest für den Augenblick - meinen Aufenthalt in Berlin beschließen.

Ich habe eine Seite meines Berliner Tagebuchs ausgewählt, auf der sich in wenigen Zeilen Eindrücke, Bilder, Farben, Klänge dieser außergewöhnlichen Insel-Stadt konzentrieren.

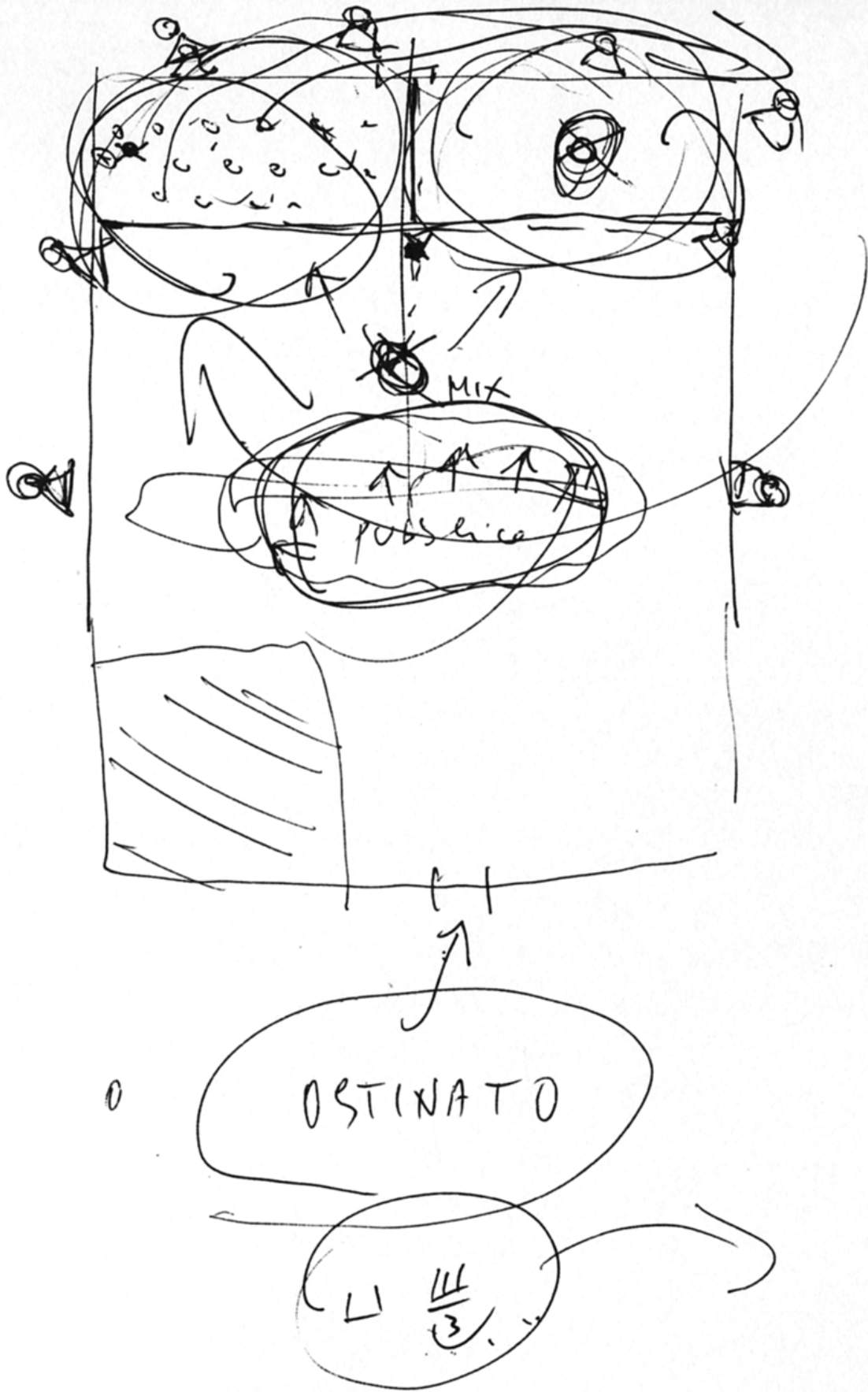
Berlin, Metropole der mannigfaltigen Räume und Zeiten, Behälter weit entfernter und sich durchdringender Kulturen, junges Dorf, zu schnell und zu gewaltsam erwachsen.

In dieser Stadt, die seit langem Ziel von Klangräubern und zu Philosophen gewordener Kämpfer ist, ist die menschliche Stimme hartnäckig im Sich-Selbst-Erzählen gegenwärtig. Sie weicht der Taxonomie aus, indem sie sich der Erinnerung an die Erfahrung anvertraut.

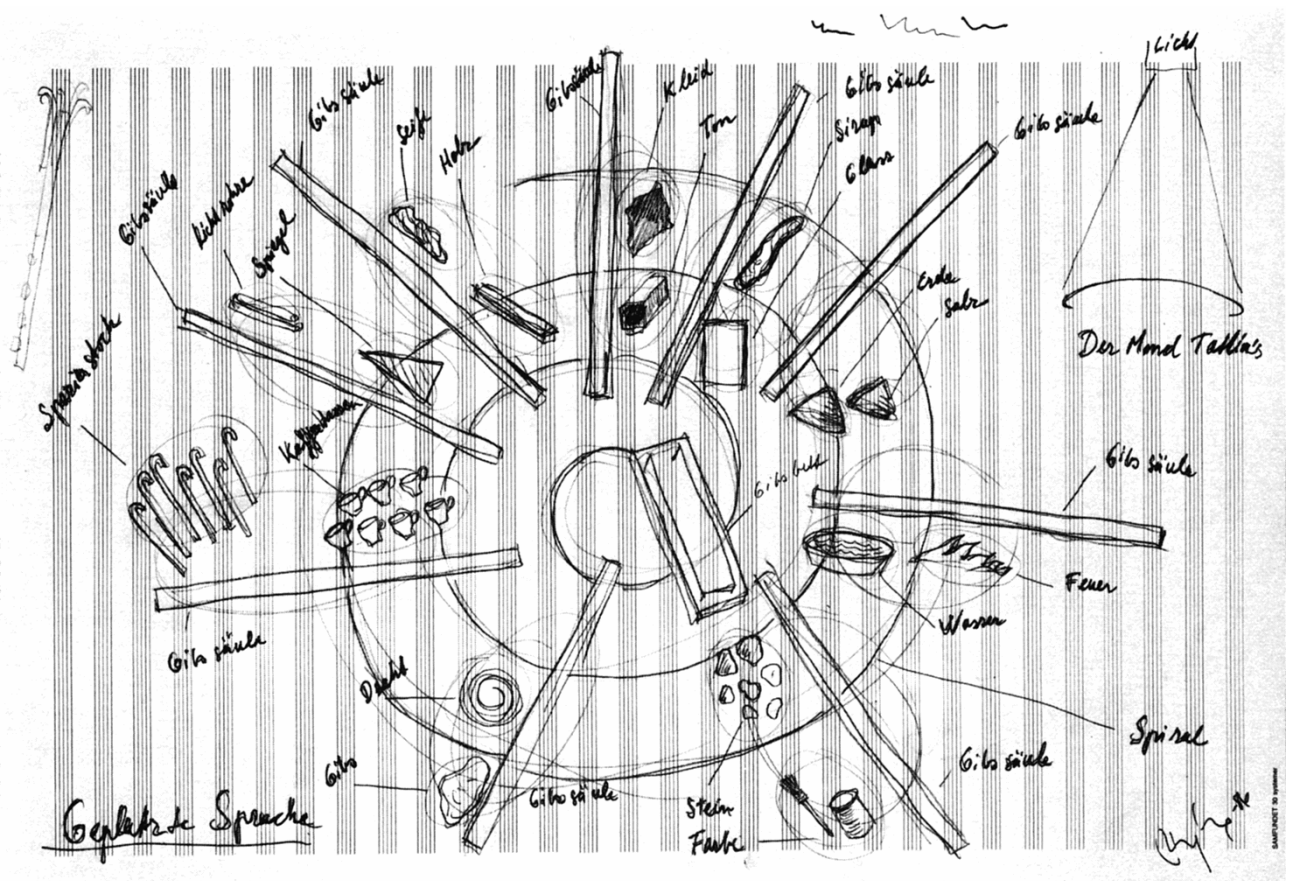
"Ostinato" ist eine einfache Großstadtnovelle, in der die Mitwirkenden, vermischte Stimmen der Stadt, sich kurz und zurückhaltend selbst vorstellen. Eine von der Energie der polytimbrischen Trommel geschützte Zurückhaltung, die sich wie eine Schlange in die phonorhythmischen Mäander der verschiedenen Sprachen einschleicht.

Keine Ausarbeitung in wirklicher Zeit, der Klang wird mit entwaffnender und dilettantischer Einfachheit erzeugt, einer Einfachheit, die weder modern, noch post-modern ist, eine Einfachheit aber, die am Rande der Revolution und des Fortschritts lebt.

Giorgio Battistelli



Skizze zu "Ostinato"



Bjørn Nørgaard - Skizze zum szenischen Ablauf von "Geplatze Sprache" (Performance von Henning Christiansen)

Samstag, 1.3.1986
22.00 Uhr
Ackerstraße

Performance

Henning Christiansen

"Als die Sprache platzte und die Musik abfuhr –
und der Mond erscheint."

O R A K E L

Henning Christiansen
Werner Durand
Bjørn Nørgaard
und Geister

HENNING CHRISTIANSEN:
"Als die Sprache platzte und die Musik abfuhr
- und der Mond erscheint."

ORAKEL

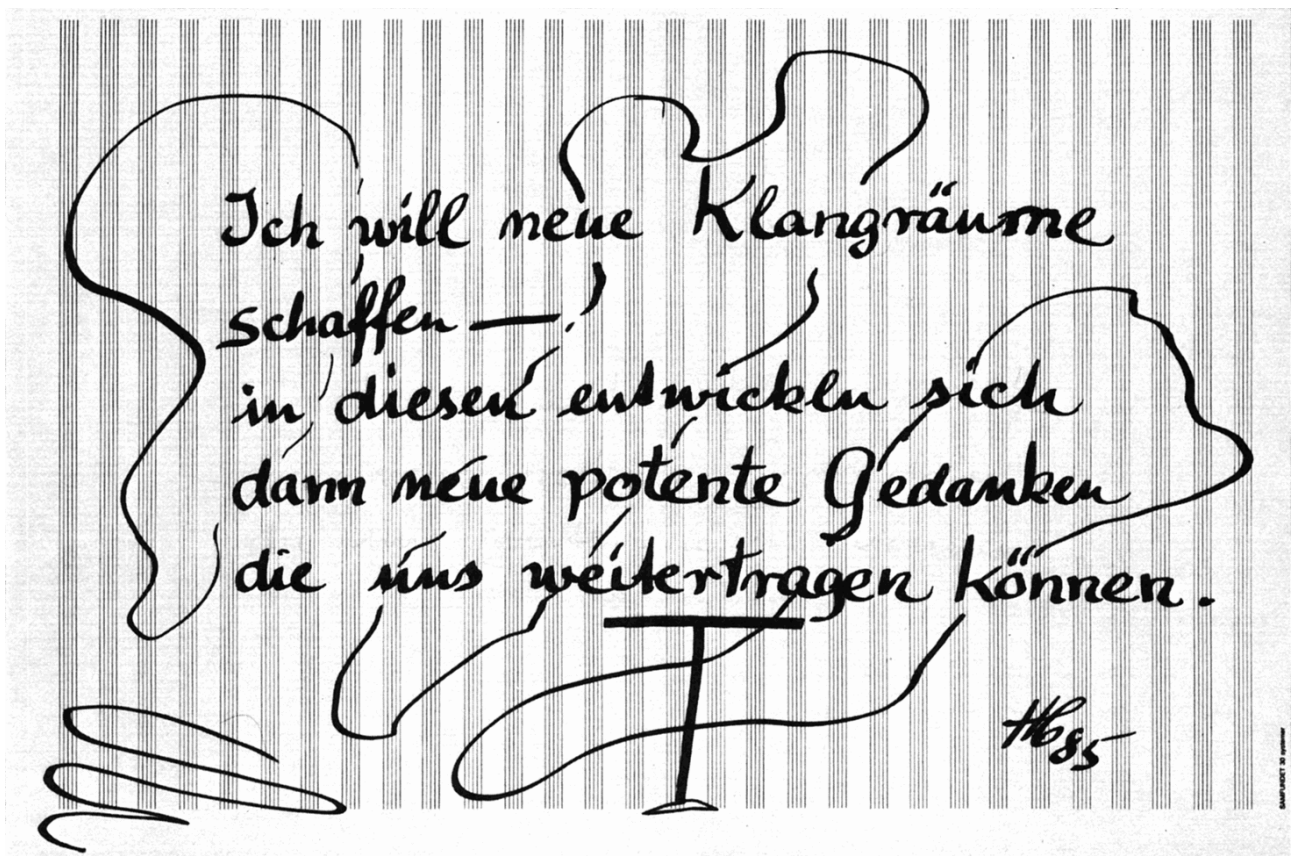
Invention = Erfindung

Johann Gottfried Herder gewidmet
(Abhandlung über den Ursprung der Sprache, 1770)

Als Däne muss ich sagen, dass es mir lieber wäre, wenn alle europäischen Sprachen kaputtgingen, sodass wir wieder von vorne anfangen könnten. Weil die Logik der Sprache ein Hindernis für unser Zusammensein ist.

Die Rettung ist nicht die Musik, weil die Logik unserer Musik ins letzte Jahrhundert gehört.

Aber ich glaube, der Mond will uns helfen.





Als Däne muß ich sagen, daß es mir lieber wäre, wenn alle europäischen Sprachen kaputtgingen, so daß wir wieder von vorne anfangen könnten. Weil die Logik der Sprache ein Hindernis für unser Zusammensein ist. Die Rettung ist nicht die Musik, weil die Logik unserer Musik ins letzte Jahrhundert gehört. Aber ich glaube, der Mond will uns helfen.

11686

Samstag, 1.3.1986
23.00 Uhr
Ackerstraße

Performance

Diamanda Galas

Eyes without Blood
für Sopran-Solo und
Live-Signalverarbeitung

(1984)

Dave Hunt Technik

Samstag, 1.3.1986
23.30 Uhr
Ackerstraße

Performance

Charlie Morrow

Midnight Chant



16.00 - 23.00 Uhr

Ausstellung, Audiothek, akustische Installationen

Stephan von Huene "Die Zauberflöte"

John Driscoll "A Hall is All"

Sonntag, 2.3.1986
16.00 Uhr
Ackerstraße

Performance

Dieter Schnebel

GLOSSOLALIE 61
für Sprecher und Instrumentalisten
(1959-61)

Katharina Rasinski, Frank Berger, Uwe Kany
Sprecher

Axel Bauni, Adelheid Klemm, Günther Schaffer, Gerd Thul
Instrumentalisten

Leitung: Mirjam Sohar

DIETER SCHNEBEL:

GLOSSOLALIE (1959-60)

für Sprecher und Instrumentalisten

Die Definition des Stückes ist auf 29 Blättern (Materialpräparationen) fixiert. Jede Präparation definiert einen besonderen Prozess (z.B. "kontraste", "verwicklungen", "fortsetzungen", "einfälle", "oppositionen" etc.) mit Hilfe von möglichen Parameterwerten des verwendeten Materials, der Quantifizierung dieser Parameterwerte, der Aktionsdirektive, die angibt, wie man die Ereignisse und ihre Parameterwerte zu disponieren hat. Material ist zum einen Gesprochenes aller Art, das losgelassen und als Musik genommen wird, zum anderen vielfältiges Instrumentalspiel, das gewissermaßen redet: Melodien fremder Sprachen, Polyphonien erregter Diskussion, hochtrabende, auch nichtssagende instrumentale Phrasen. Derartiges soll sich begegnen, ineinander geraten, sich abstoßen. Dann ereignete sich Zungenreden, Glossolalie: Sprache wie Musik machten sich selbständig.

GLOSSOLALIE 61 (1960-61)

für 3-4 Sprecher und 3-4 Instrumentalisten

Ausarbeitung des Projekts glossolalie in Form einer vierteiligen Quasi-Sinfonie. Sprecher und Instrumentalisten reflektieren ständig auf das eben Vergangene, auf das aller Wahrscheinlichkeit noch zu Erwartende. Im zweiten der vier Teile (im Epilog) fungiert einer der Sprecher als Dirigent, Komponist, Kommentator und Analytiker in einer Person. Die Partitur verzeichnet zahllose Sprachen und Schriften, Zitate aus alltäglichen und klassischen Texten, älteste und modernste Notationen, fixiert jeden Schritt und jede Geste der szenischen Darbietung.

Sonntag, 2.3.1986
17.00 Uhr
Ackerstraße

**Produktionen des Hessischen Rundfunks Frankfurt,
des EMS Stockholm, und des Studios der Musikakademie Basel**

Clarenz Barlow	Deutscher Sang zweispuriges Tonband (HR)	(1982)
David Johnson	Of Burning a Candle zweispuriges Tonband und Diaprojektion (Basel)	(1985)
Bengt Emil Johnson	Through the Mirror of Thirst (2nd passage) zweispuriges Tonband (EMS)	(1969)
Sten Hanson	The Glorious Desertation zweispuriges Tonband (EMS)	(1969)
Lars Gunnar Bodin	For Jon III zweispuriges Tonband (EMS)	(1982)

Zu "Deutscher Sang":

Mich erstaunt die Selbstverständlichkeit, mit der von einer innerhalb durch diverse Politiker willkürlich zur Festlegung ihrer militärisch errungenen bzw. verbliebenen Hoheitsgebiete gezogener Grenzlinien zufällig befindlichen Bevölkerung erwartet wird, daß sie sich nunmehr als Nation zu betrachten habe, eine Erwartung, deren Erfüllung durch Gefühlsmittel wie etwa eine rührende Hymne seelisch gefördert bzw. untermauert werden soll. Dieser Drang zu emotionaler Färbung einer an sich juristischen Sache bildet den Ausgangspunkt dieses Hörstücks am Beispiel des Gebildes "Bundesrepublik Deutschland": eine alphabetisch geordnete Auflistung bestehender Firmen, Vereine usw., die im eigenen Namen ihre Verankerung in diesem Staat verkünden, wird durch die stark verlangsamte Nationalhymne desselben untermalt. Im Laufe des Stückes wird diese merkwürdige Dualität zur Verstärkung und Verdichtung langsam und kanonartig aufgeschichtet, während ein durch zunehmende Klangfilterung der Sprache bewerkstelligter semantischer Abbau die absurde Lücke zwischen Sprache und Musik letztlich zu schließen vermag. Dieses Stück dient zugleich als Porträt meines langjährigen südenenglischen Freundes Tom Mohan, der es immer geliebt hat, Telefonbücher zu lesen, in diesem Fall eins aus seiner Arbeitsstätte Stuttgart. Der Titel entspringt einer Zeile der zweiten Strophe der Reichshymne: "Deutsche Frauen, deutsche Treue, deutscher Wein und deutscher Sang"; diese vier dort mächtig angepriesenen Erscheinungen werden zum Schluß quasi als vier weitere juristische Personen hinzugefügt.

Klarenz Barlow, Köln 1982

DAVID C. JOHNSON: Of Burning a Candle

"Of Burning a Candle" (vom Kerzenbrennen) nennt sich "ein kleines Stück konkreter Poesie". Das fertige Werk besteht aus einem Heft und einem Tonband.

Das Heft hat vier Seiten:

1. Titelblatt mit Foto meines am 8.1. 85 verstorbenen Vaters;
2. Textseite, vom Computer mitgestaltet;
3. Foto einer gebogenen, brennenden, reflektierten Kerze;
4. Foto derselben, nicht brennenden Kerze, zusammen mit einer anderen (überlebenden) Kerze, sowie mit (in Spiegelscherben und Fensterglas reflektiert) dem Komponisten/Fotografen und (durch das Fensterglas sichtbar) seiner schwangeren Frau (Überlebenden meines Vaters).

Die Tonbandmontage baut sich in Schichten auf:

In der Grundschrift sagt meine Stimme das Werk und seine höheren Schichten an.

Zwei Telefonanrufe meiner Mutter, die vom Anrufbeantworter aufgenommen wurden, "Papa wird wahrscheinlich sterben" (7.1.85) und "Papa ist heute früh gestorben" (8.1.85), bilden die zweite Schicht, sowie das Grundmaterial für noch höhere Schichten.

Aus Geräuschen vom Telefon wurde mit Hilfe des Computers eine rhythmische, Schicht gestaltet: die 15-schlägige indische Tala "Pancham Savari" unterstreicht den rituellen Aspekt des Werkes.

Aus meinem und meines Vaters Spitznamen ("Dave, Dad") wurde eine zweistimmige Invention gestaltet und mit der Rhythmusschicht synchronisiert.

Darüber wurde die erste Botschaft ("Dad is not going to make it, I'm afraid"), analog einer brennenden Hoffnungskerze, wiederholt gekürzt.

Zum Schluss wurde die zweite Botschaft ("Dave, Dad died early this morning ... ") von den zwei Strophen eines kleinen Gedichtes umrahmt.

Dauer des Tonbandes: knapp zehn Minuten.

Sonntag, 2.3.1986
18.00 Uhr
Ackerstraße

Performance

Gerhard Rühm

Kleine Geschichte der Zivilisation (1979)
für Klavier und Tonband

Melodramen vom deutschen Wald (1983)
mit einem Abgesang nach Robert Schumann
1) Waldwanderer
2) Baumsterben
3) Abschied vom Walde

Erinnerung und Gegenwart (1984)
für Klavier, einen Sprecher und Dias

Pornophonie (1983)
Tondichtung für Klavier

Kitzel zwischen Käse und Kuchen,
eine Völlerei (1984)
für einen Sprecher und 20 Sektgläser

GERHARD RÜHM:

kleine geschichte der zivilisation

ist ein (unter dem titel 'atemland ' auch selbständig aufführbares) klavierstück mit simultan ablaufendem tonband im mittelteil. das klavierstück beschreibt ein harmonisch und rhythmisch kaleidoskopartiges kreisen um eine sich ständig wiederholende, auf sechs oktaven ausgebreitete ganztönige intervallkonstellation. es wird in ruhigem tempo und sehr mäßiger lautstärke vorgetragen, hat also meditativen charakter und symbolisiert hier gewissermaßen "das ewige (zyklische) weben der natur", das tonband ist nun kein integrierter bestandteil der komposition, sondern ein regelrecht nebenherlaufender störfaktor, der schließlich so dominant wird, dass er den klavierpart völlig überdeckt. es transportiert anfangs vereinzelte, bald aber immer dichter aufeinanderfolgende start- und fahrgeräusche von automobilen, die sich in rasch zunehmender vervielfältigung zum unausbleiblichen eklat hochkatapultieren : alles kracht in einer massenkarambolage zusammen und geht scheppernd zu bruch. in der darauffolgenden geräuschstille wird die musik wieder hörbar, wie ein unbeirrbares kontinuum ohne anfang und ende - nach etwa 18 Minuten gesamtdauer führt das stück wieder zu seinem anfang zurück (womit es hier schließt). 'kleine geschichte der zivilisation' hat also, auffällig genug, so etwas wie eine handlung, wenn auch eine sehr lapidare, paradigmatische. darum möchte ich dieses stück als 'hörspiel' bezeichnen, und das ist es sogar im üblichen sinn - ein hörspiel allerdings, das keiner worte bedarf, dessen "geschichte" in der konfrontation von musik und geräusch unmittelbar sinnfällig wird.

melodramen vom deutschen wald

der text basiert auf zeitungsbereichten. ihre nüchternen feststellungen werden durch den klavierpart rhythmisch akzentuiert und, der wirkung von musik gemäß, emotional aufgeladen. der rhythmische verlauf des klavierparts folgt durchweg dem sprachgestus. während die konsonant-ton-zuordnung des zweiten stückes aus einer lagenverschiebung (teilweise auch umkehrung) jener des ersten gewonnen ist, so geht die beiden melodramen gemeinsame zuordnungsreihe der vokale auf das abschließende schumann-lied zurück, dessen zweite strophe förmlich versichert, indem wiederkehrende töne sukzessiv ausfallen, gesungenes dann gesprochen wird.

die bei den melodramen 'waldwanderer' und 'baumsterben ' sind auch bestandteile meines hörspiels 'wald, ein deutsches requiem', das ich im september 1983 im westdeutschen rundfunk köln realisiert habe (hörspielpreis der kriegsblinden 1983).

erinnerung und gegenwart. musik nach einem brentano-gedicht zu einer zeitungsnottiz mit nachspiel

der titel 'erinnerung und gegenwart' spielt auf den großen roman der romantik 'ahnung und gegenwart' von joseph von eichendorff an. die musik - auch wenn sie am ende (letzte strophe) zu einem aktuellen text gespielt wird - ist eine vertonung des brentano-gedichts "Es sang vor langen Jahren" (aus der 'Chronika eines fahrenden Schülers') im wörtlichen sinn: die buchstaben sind bestimmten tönen zugeordnet; durch ihre zusammenfassung in silben bleibt das metrum des gedichtes gewahrt, wie sich auch der reim und die fast trancehaft versponnene wiederkehr gewisser wortklänge - eine besondere spezialität brentanos - musikalisch vermitteln. das gedicht erscheint zeile für zeile zur musikalischen umsetzung als diaprojektion.

das kurze, codaartige nachspiel ist nach der gleichen methode wiederum aus dem gerade rezitierten zeitungstext gewonnen, wobei hier die zuordnung laut-ton im unterschied zur

wohlüberlegt individuellen des brentano-gedichts schematisch der c-dur-skala folgt: das macht nach den zart schwebenden klängen der brentano-musik einen geradezu derb banalen effekt, erweckt aber zugleich den eindruck, die worte würden musikalisch noch einmal eindringlich (statt silben bilden jetzt ganze wörter klangeinheiten) ins gedächtnis gerufen.



pornophonie

ist ein text für klavier, das heißt, die buchstaben werden bestimmten tönen der klaviatur zugeordnet, wobei silben zusammenklänge bilden. auch der rhythmus des stückes (man kann hier im wörtlichen sinn von einer "tondichtung" sprechen) ist durch den zugrundeliegenden text determiniert - nämlich durch die silbenanzahl der wörter und die interpunktionen.

es ist für den hörer nicht wichtig, den originaltext zu kennen: seine fantasie soll nur vage in die durch den titel angegebene richtung gelenkt werden. interessant erscheint mir, welche rolle dabei die eigendynamik des mediums musik spielt (zensoren, durch den titel aufmerksam geworden, werden hier vermutlich schwierigkeiten haben). es sei aber verraten, dass sich die titelhälfte "phonie" auch auf den "vertonten" text selbst bezieht: er handelt von dem fall einer jungen frau (mitgeteilt in einer älteren sexualpathologischen zeitschrift), die sexuelle befriedigung ausschließlich im belauschen fremder intimer liebesgeräusche fand, wobei das pathologische in der schon quälenden zwanghaftigkeit und dem halluzinativen charakter liegt, den dieses stimulans für sie gewann.

kitzel zwischen käse und kuchen, eine völlerei

ist ein vortragstext für einen sprecher unter verwendung von zwanzig sektgläsern. er basiert auf je hundert haupt- und zeitwörtern aus dem deutschen wörterbuch zwischen "käse" und "kuchen" - also auch eine verbale völlerei, die naturgemäß mit einer verstimmung endet.

gerhard rühm

GERHARD RÜHM
12:4
für vier stimmen

so schnell wie möglich aber präzise (1+ kleinste taupunktzeit)

a = dunkler a wie "mas" in wiener dialekt
 c = sch
 x = ch
 ◊ = lippenstutzer
 △ = zungenschnitzer
 ▽ = rülpser
 □ = knister

besetzungsmöglichkeiten: 4 männerstimmen; 4 frauenstimmen; 2 männer- und 2 frauenstimmen.
 die laute werden entweder punktuell (kurz) hervorgebracht oder für die dauer eines "sektes" durchgehalten.
 aus den 3 unter einander stehenden lauten wird jeweils einer spontan ausgewählt, die lautstärken sind frei.

1762

Sonntag, 2.3.1986
19.00 Uhr
Ackerstraße

Performance

Tom Johnson	Die Schubladen	(1978)	
	Eine Oper nach Riemann (Fragment)	(1985/86)	(UA)

Juliane Gabriel, Antje Husung, Christine Schäfer, Joachim Bernauer, Harald Schneider
Gesang

Tom Johnson, Rüdiger Mühleisen
Klavier

TOM JOHNSON: Die Schubladen

"Die Schubladen" (Drawers) wurde 1978 als eine der "Five Shaggy-Dog-Operas" geschrieben. Während der Komposition verfolgten mich Überlegungen zur Vorhersagbarkeit. So gehört diese Oper zu den frühesten derjenigen meiner Werke, in denen beinahe alles, was nach den ersten zwei, drei Minuten geschieht, vorhersagbar ist.

Denkt man an systematische Musik, so denkt man gewöhnlicher Weise an das Zwölftonsystem. Für mich aber bedeutete das Denken in Reihen eher einen negativen als einen positiven Einfluss. Der große Unterschied zwischen dem, was die Spezialisten getan haben, und dem, was ich tue, liegt in der Verständlichkeit. Für den Serialisten bedeutet die Manipulation mit Reihen hauptsächlich eine sublimierte Logik, während sich der Hörer doch immer auf die offensichtliche Ebene des emotionalen Gehaltes konzentrieren soll. Mein Ziel war es nicht nur, das Interesse des Hörers auf die logische Abfolge zu lenken, er sollte voraussagen können, was als nächstes geschehen würde, und seine Aufmerksamkeit würde von der Schönheit dieser Muster selber gefangen genommen werden. Zudem wollte ich dies innerhalb eines musiktheatralischen Zusammenhanges unternehmen, wo das logische Fortschreiten sich sowohl in der Musik als auch im Text und der Bühnenhandlung spiegeln kann. Dadurch, dass visuelle und akustische Ebenen einander verstärken, können die Muster sehr subtil sein und erlauben es doch, ohne weiteres vom aufmerksamen Hörer verfolgt zu werden. Es schien mir, als bedürfe sowohl das Theater als auch die Oper eines besonderen Maßes an logischem Rigorismus. Auf beiden Gebieten opfern die eher traditionellen Werke nach wie vor die Möglichkeiten der Form dem, was für die Notwendigkeit der Handlung oder Charaktergestaltung gehalten wird. Selbst neuere Versuche, wie die von Robert Wilson oder Meredith Monk, scheinen mir durch ihre traum-artige Formung sogar noch subjektiver und unvorhersehbarer.

Die "Five Shaggy-Dog Operas" sind fünf kurze Stücke, die als Einheit gedacht sind. Die Uraufführung im Jahre 1978 in New York hatte einen Bildhauer als Bühnenbildner: Alan Finkel, mit dem ich während der Probenzeit recht eng zusammenarbeitete. So ergaben sich aus den fünf einfachen Objekten, die er für die fünf einfachen Opern baute, deren Namen. Zugleich bilden sie das extrem karge und konzentrierte Bühnenbild. In "Drawers" hat die Sopranistin ihren Fingerhut verloren. Sie sucht ihn in einem Kasten, der in der untersten Reihe acht Schubladen, in der Reihe darüber sieben, dann sechs, dann fünf und so fort aufweist und so die Struktur der Verse widerspiegelt. In "Window" verbringen der Tenor und der Bariton die ganze Zeit damit, dass sie die zwanzig Scheiben eines sehr schmutzigen Fensters putzen. "Door" hat im Mittelpunkt eine Tür, an die in Intervallen geklopft wird, und eine Mezzosopranistin, die nicht darauf reagiert. "Dryer" hat ein hölzernes Trockengerüst zum Inhalt, an das der Bariton - ein Fischer - gefangene Fische hängt, während er dabei von einem geheimnisvollen Tenor beobachtet wird. In "Box" laufen alle vier Sänger um einen großen hölzernen Verschlag und fragen sich, was wohl darin sein könnte. Wie alle wirklichen shaggy-dog Opern führt jede dieser Situationen zu einer dumpfen Pointe.

Eine Oper nach Riemann (Fragment)

Beim Großteil der "Oper nach Riemann" ist nichts vorhersagbar, und dies unterscheidet sie von meinen Kompositionen der letzten Jahre. Am Anfang stellte ich mir die Frage: Was würde geschehen, wenn die Sänger alles, was mit der Oper zu tun hat, nur aus dem Musiklexikon erfahren hätten, und der Komponist seine Oper nach dem Rat eines Musikwissenschaftlers komponieren würde?

Hugo Riemann (1849-1919) war ein bedeutender deutscher Musikwissenschaftler und Musiktheoretiker. Sein Musiklexikon, das 1882 zum ersten Male erschien, erlebte zu seinen Lebzeiten acht Auflagen. Spätere Ausgaben wurden von Alfred Einstein und anderen Forschern auf den jeweils neuesten Stand gebracht. Heute ist das Riemann-Lexikon das meistverbreitete musikalische Nachschlagewerk in deutscher Sprache und erhält dadurch beinahe den Stellenwert einer "Bibel" der musikalischen Information.

Die Komposition der Oper ist noch nicht abgeschlossen, ihre Gesamtdauer sollte eine Stunde betragen.

Drawers

Tom Johnson

$\text{♩} = 76$

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "(pacing)", "Lost.", and "Clocking in bottom". The middle staff is a piano accompaniment with performance instructions: "mp v.k. staccato, l.h. completely legato". The bottom staff is a bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with the lyric: "row of drawers, one by one)". The middle and bottom staves are piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

$i = 1$ ($q. = 48$)

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "(moving to singing pose)", "Lost", and "i=i". The middle and bottom staves are piano accompaniment with three "Ped" (pedal) markings. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

© Copyright 1978 by Tom Johnson

verse 1

verse 2 $i=i (q=76)$
 (pacing) It's

verse 3
 (pacing) Where

verse 4
 (pacing) It

verse 5
 (pacing) Where

verse 6
 (pacing) I

verse 7
 (pacing) It

verse 8
 (pacing) And

verse 9
 (pacing) ah

verse 10 $i=i (q=76)$
 (gradually moving to final)
 Now

Pro
 Pd Pd #
 mp v.h. staccato

- 2 -

(looking in second row of drawers)

2
It's lost. (These accents should not be emphatic. They simply indicate points where the word rhythm diverges from the normal 5/2 feeling)

3
Where is where is it? (looking in third row)

4
It must It must be It must be here.

5
Where is where is my Where is my thim-

6
I must I must try I must try to

7
It is It is not It is not in

8
And it And it did And it did not

9
Oh look Oh look, I Oh look, I have

10
(singing pose)
Now I Now I do Now I do not

Handwritten musical score for a song, featuring ten staves of music and lyrics. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes, and the music includes various rhythmic values and dynamics.

2

3

4 (looking in fourth row)

5 (looking in fifth row)
Where is my thim-ble?

6 (looking in sixth row)
I must try to find I must try to find it.

7
It is not in my It is not in my pock- It is not in my pock-et

8
And it did not fall And it did not fall on And it did not fall on the

9
Oh look, I have it Oh look, I have it on Oh look I have it on my

10
Now I do not have Now I do not have to Now I do not have to look

- 4 -

Sonntag, 2.3.1986
20.00 Uhr
Ackerstraße

Performance

Carles Santos





"Canzone per Penthesilea", Berlin 1984

Sonntag, 2.3.1986
21.00 Uhr
Ackerstraße

PENTHESILEA-AUBADE nach Heinrich von Kleist

Organische Fragmente, bearbeitet von Carlo Quartucci

Das Zimmer

Marie Gualtieri von Kleist, Penthesilea, Königin der Amazonen
Heinrich von Kleist, Achilles, griechischer König

Carla Tatò
Gunter Berger

Lager der Griechen

Achilles, Antilochos, ein Doloper, ein Ätolier
Odysseus, ein Myrmidonier, ein Ätolier, ein Grieche
Diomedes, Hauptmann, ein Doloper
Achilles, ein Grieche, Herold

Joachim Bliese
Friedhelm Ptok
Gerd Wameling
Gunter Berger

Lager der Amazonen

Penthesilea, Meroe, eine Amazone, eine Priesterin
Penthesilea, Oberpriesterin, eine Amazone
Prothoe, Meroe, eine Amazone
Oberpriesterin
Penthesilea, Meroe

Regine Lemnitz
Sybille Gilles
Rita Leska
Gudrun Genest
Carla Tatò

Regie: Carlo Quartucci

Musik: Sukhi Kang

Elektroakustische Realisation: Folkmar Hein

Produktion WDR (Redaktion: Klaus Schöning, WDR 3 HörSpielStudio)

Realisation durch "La Zattera di Babele" im Elektronischen Studio der Technischen Universität
Berlin Tonmeister: Christian Venghaus, Tontechnik : Thomas Seelig

Beate Gabriela Schmitt: Flöten

CARLO QUARTUCCI / CARLA TATÒ: Penthesilea-Aubade

Einleitung

Quartuccis Vorstellungen von einem abschließenden Hörspielwerk über das Thema Penthesilea/Kleist, gedacht für ein deutsches Zuhörerpublikum, bewegen sich auf zwei parallelen und ineinander verschlungenen Bahnen. Einerseits besteht der Wille, um nicht zu sagen der Zwang, die Klangfülle und durchschlagende Erneuerungskraft der Kleistschen Sprache zu ergründen, die unserer Meinung nach selbst im deutschsprachigen Raum bisher nur unvollkommen erforscht worden ist. Es geht darum, die klanglichen Möglichkeiten der Kleistschen Sprache, bedingt durch die kulturelle Unvoreingenommenheit des "mediterranen Ohres", direkter aufzunehmen und sie mit dem uns eigenen mediterranen Klang der speziell für Carlo Quartucci und Carla Tatò erarbeiteten Originalübersetzung von Enrico Filippini zu konfrontieren. Sprache und menschliche Stimme sind also im Mittelpunkt eines Arbeitsprozesses, der auch mit Hilfe der Möglichkeiten elektronischer Stimmverarbeitung ein musikalisches Zusammengehen von Stimmen und Sprachen zu schaffen sucht. Dies ist der Fall in der zweistündigen WDR-Produktion "Penthesilea-Aubade", die in den Jahren 1984/85 im elektronischen Studio der TU Berlin unter der technischen Mitarbeit von Folkmar Hein, während der Verwirklichung des "Rosenfests Fragment XXX" (Hebbel Theater, Dezember '84: Ein Festival des Floßes von Babel (Zattera di Babele)), in Zusammenarbeit mit dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD entstand und an der neben Carla Tatò weitere acht Schauspieler der Schaubühne und des Schiller-Theaters Berlin teilgenommen haben. Penthesilea-Aubade wurde am 14.1.1986 im WDR 3-HörspielStudio erst gesendet .

Die Reise im szenischen Raum

Die Szene ist ein Hörspielstudio. Sie ist aber auch ein Schlachtfeld, ein Raum des Gedächtnisses, ein Erinnerungsalbum, ein Empfindungsmosaik.

Regisseur und Schauspieler schicken sich an, Landschaft und kulturelle Atmosphäre der deutschen Frühromantik wiederzuerwecken. Die fieberhafte Lebenskraft dieser Penthesilea/Kleist, die Erregung der inneren Reise, die feine und ironische Polemik gegen die festgelegten Normen des Alltags und des gesellschaftlichen Lebens, die sich durch das Stück wie durch Werk und Leben des Autors der "Penthesilea" _ Heinrich von Kleist, Dichter - ziehen, sind im eigentlichen und unkonventionellen Sinn romantisch. Es ist eine Einladung, einzutreten in die Welt dieser außergewöhnlichen Tragödie, unsere Phantasie durch jene Seiten schweifen zu lassen, die für uns auch heute noch so faszinierend und modern sind.

Es ist eine Einladung, gemeinsam nach und nach die rastlosen, unzufriedenen, unangepassten Figuren zu entdecken - ferne und mythische Namen (Achilles, Penthesilea, Prothoe) oder vertrautere (Maria, Wilhelmine, Henriette, Ulrike, Pfuel), die das Leben und die Vorstellungswelt von Kleist bevölkerten. Die Einladung zu einer "Reise", die in ihrer Intensität selbst noch im Hörspielstudio alle gefangen genommen hat.

In der Tat: Eine Gruppe von Schauspielern schickt sich zu "proben" an. Das Magnetband nimmt ihre Stimmen auf, lässt uns ihre Erregung erahnen. Musik, Geräusche, Klagen werden uns wiedergegeben.

Man hört das Blättern der Regiebuchseiten. Es ist ein magisches Spiel chinesischer Schachteln, Schallwände, Flash Backs, innerer Vorstellungen, durch die bezeichnende Ereignisse aus dem Leben Kleists in die Szene eindringen, Fragmente seiner Briefe, tatsächlich existierende Figuren, die er sehr liebte, und Figuren seiner wichtigsten Tragödien, die ihm gleichermaßen lieb waren und die für ihn und uns "wirklich" sind.

Ein fieberhaftes Mosaik von Eindrücken und Stimmen gibt uns das Gefühl jener Einheit, die der romantische Dichter aus der Dichtung der "Penthesilea" und seinem eigenen wirklichen Leben geschaffen hat.

Wie Achilles dem klassischen Stereotyp bürgerlicher Moral gemäß an Penthesilea liebend denkt (wie an eine Kriegsbeute oder ein zu unterwerfendes Objekt), so verhält sich Kleist gegenüber seiner offiziellen Verlobten Wilhelmine, obwohl er sich in seinen Briefen an sie über die Unverträglichkeit der landläufigen Ehe-Moral beklagt. Im Gegensatz dazu ist die Liebe Penthesileas zu Achilles so sehr abseits aller Konventionen und so vollkommen irrational, dass sie nicht verstanden, ja sogar missbilligt wird - missbilligt sowohl von den Kriegern im Lager der Griechen als auch von den Amazonen, die aber dennoch in der Vorstellung Kleists Trägerinnen einer neuen Moralordnung sind, die die Leidenschaft der Liebe und die Sexualität als Freiheit (Das Rosenfest) den Einschränkungen der herrschenden Anständigkeit vorzieht. In der Entscheidung Penthesileas, die als Königin die Kriegsinteressen ihrer Amazonen verrät, um ihrem kühnen Traum von der Liebe zu dem feindlichen Helden zu folgen, spiegelt sich die ganze Kraft einer bewusst erlebten, irrationalen Leidenschaft und Rebellion, der auch Kleist erliegt, wenn er um des Erhalts seiner selbst als Mensch und Dichter willen jeden Kompromiss mit einer Gesellschaft und einer Familie ablehnte, die von ihm nur Einordnung und Anstellung forderte. Und so wie Prothoe, die treue Freundin der Königin, deren Entscheidung, von der sie weiß, dass sie todbringend sein kann, "wenngleich mit Tränen in den Augen", versteht, verstehen und unterstützen auch Kleist dessen Schwester Ulrike, seine Kusine Marie und sein brüderlicher Freund Pfuel. Wenigstens drückt Kleist diese Vorstellung in seinen Briefen an sie aus.

Während sich nach und nach das wechselvolle Duell zwischen Achilles und Penthesilea entwickelt, und die Helden mehr und mehr die Unvereinbarkeit ihrer Liebe mit den Regeln sozialer Ordnung beider Fronten erkennen, wächst in Kleist das Wissen um die Unvereinbarkeit seiner Vorstellung vom Leben mit der gesellschaftlichen Ordnung seiner Zeit. So reift in ihm bewusst die Entscheidung zum Selbstmord, einem Selbstmord, der seinen Grund in jener unendlichen Traurigkeit hat, wie sie auch Penthesilea nach der - gesellschaftlich notwendigen - Tötung Achilles' empfindet.

Gestern

Im Jahre 1980 führten Carlo Quartucci und seine Mitarbeiter im Folkstudio/Rom das "Concerto per naufragio" (Schiffbruch-Konzert) auf, das für das dritte Programm der RAI (Radiotelevisione Italiana) aufgenommen wurde. Renzo Tian schreibt dazu im "Messaggero": "Quartucci ist ein Wegbereiter der Hörspielregie ; es ist ihm gelungen zu zeigen, dass es nicht so sehr ein 'Hörfunk-Theater' als vielmehr eine Sprache des Klanges gibt - eine durch Klang erzeugte Aufführung." "Concerto per naufragio" zeigt das Bild eines geheimnisvollen Gewässers, aus dem Bruchstücke von Texten - Texten des deutschen Theaters von Kleists "Guiskard" bis Wedekinds "Erdgeist" - wie die Überreste eines wohlorganisierten Schiffbruchs auf- und untertauchen.

Im Anfang dieser Erfahrung liegen Jahre des Studiums der Radiophonie als szenischem Raum ("Pantagruel" von Rabelais, 1970; "Don Juan" von Molière, 1973; "Tamerlan der Große" von Marlowe, 1975); hiernach und nachdem das in Lessings "Hamburgischer Dramaturgie" enthaltene dramaturgische Projekt sowie die Wedekindsche Künstlergemeinschaft des "Kabarets der elf Scharfrichter" die Aufmerksamkeit Quartuccis beansprucht hatten, erhebt sich die Gestalt Heinrich von Kleists über die anderen Figuren der deutschen Kultur. Kleist ist eine der bedeutendsten Verkörperungen des modernen Schriftstellers, des modernen Intellektuellen in seiner zwiespältigen und ungelösten Beziehung zu seinem eigenen Werk und der Gesellschaft, in der er wirkt. Und innerhalb Kleists Werk gewinnen für Quartucci die

24 trockenen und harten Szenen der "Penthesilea" die größte Bedeutung. "Penthesilea" ist der Versuch, die griechische Tragödie mit der Dramatik Shakespeares zusammenzuführen. So nimmt Kleist das expressionistische Drängen, das zeitgenössische Theater, die zeitgenössische Philosophie, ja sogar die Intuitionen Freuds vorweg.

Sie ist also nicht nur ein Text, sondern vielmehr eine Theatertheorie und ein Lebensprojekt, versunken in einem wahrhaftigen sprachlichen Inferno; Kleist reitet die Worte und überwindet endlich deren gedruckte Form, ihre Körperhaftigkeit. Die Sprache wird zum Klang, wird zum dramaturgischen Spiel mit dem Klang. Tatsächlich ist dieses Spiel der Klänge die Basis der langjährigen Arbeit Quartuccis, in der er sich der dramatischen Substanz der "Penthesilea" und des Lebens ihres Autors zu nähern sucht. Im Jahre 1980 wird das Hörspielprojekt "Penthesilea/Kleist - Progetto scenico in 4 parti" (szenisches Projekt in 4 Teilen) für die RAI realisiert. Ein Jahr später entsteht für die "Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili" (Internationales Theaterfestival) auf der Bühne des Theaters Niccolini in Florenz "Penthesilea/Kleist - Sei frammenti" (sechs Fragmente); die Reise durch den Text Kleists beginnt, sich in ihre drei Ebenen - die klangliche, die theatralische und die filmische - aufzugliedern.

Hier nun begegnet dem theatralischen Projekt "Kleist" ein anderes: das dramaturgische Projekt der "Zattera di Babele" (Das Floß von Babel), einer Künstlergemeinschaft, die, unter der Leitung von Carlo Quartucci und Carla Tatò, aus der Notwendigkeit eines kulturellen Austausches zwischen Künstlern jenseits geografischer Grenzen und unterschiedlicher Kunstformen entstanden ist; ein Dialog, der somit eine neue Synthese verschiedener Ausdrucksformen zum Ziel hat, das heißt: eine neue Sprache. Kleist und seine Penthesilea sind als theatralischer Gedanke während aller Reisen Quartuccis mit dem "Floß" ständig präsent. Und so lassen sich Carlo Quartucci und Carla Tatò im Jahre 1984 von Kleist nach Preußen tragen - sie kommen nach Berlin. In Zusammenarbeit mit dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD und dem Senat von Berlin entstehen "Canzone per Penthesilea" (Lieder für Penthesilea) im Hebbel-Theater, "Passione d'amore" (Leidenschaft der Liebe) im Künstlerhaus Bethanien, "Ouverture zum Rosenfest" in der Galerie am Körnerpark und "Rosenfest - Fragment XXX" im Hebbel-Theater.

Morgen

Im Frühjahr 1986 wird die Arbeit des "Floßes" an und mit Kleist ihren theatralischen Endpunkt erreichen - ihr Rosenfest; ein internationales Festival, eine Kleist gewidmete dramaturgische Landschaft, in deren Rahmen alle Künstler des "Floßes" eingeladen sind zu schreiben, zu zeichnen, zu komponieren, zu spielen ... So wird dann am Ende dieser vielfältigen Variationen des Themas Kleist/Penthesilea nicht allein die Darstellung des gesamten, unaufführbaren Kleistschen Textes stehen, sondern darüber hinaus auch die Manifestation einer dramaturgischen Sprache.

Das Vorspiel, der Prolog dieses abschließenden Theaterfestivals wird also tatsächlich in dem Ergebnis der Arbeit mit der Klangwelt der Sprache Kleists bestehen. Was im Jahre 1980 mit Kleist/Penthesilea und der Suche nach Klanglichkeit begonnen hatte, fließt nach langer Reise durch die Verse, Briefe, Gedanken, Orte mit den Zeitgenossen Kleists (aber auch mit der Reise der Künstler des Floßes durch die Dramaturgie der Künste) in der Klangfülle des Magnetbande zusammen.

Heute

In dieser Performance mit Carla Tate und acht weiteren, deutschen Schauspielern (Gunter Berger, Joachim Bliese, Gudrun Genest, Sybilla Gilles, Regine Lemnitz, Rita Leska, Friedhelm Ptok, Gerd Wameling) begegnet dem Leben und der Arbeit des Dichters die Dramaturgie des

"Floßes" im harmonischen Kontrast der Sprachen (italienisch/deutsch) und der Kulturen (Mittelmeerraum/Preußen). Im Gegensatz der Sprachen verschärft sich das Unverständnis zwischen der rationalen, hierarchischen Welt der Griechen und der irrationalen, archaischen der mythischen Amazonen. Und dennoch entspringt dem Dialog zwischen diesem inneren Konflikt der Kulturen und der Kultur des "Floßes", das Grenzen und Schranken zu überwinden trachtet, ein neues, tieferes Verständnis.

Im szenischen Raum:

Das große, weiße Zimmer mit vielen Fenstern in der Ackerstraße.

Ein Schauspieler, eine Schauspielerin, ein Bass - Flötistin.

Zwei Schauspieler, zwei "Lesende", begegnen einander auf der geschriebenen Seite der "Penthesilea"; ein Mann und eine Frau, Heinrich von Kleist und Marie von Kleist, Achilles und Penthesilea. Kleist, der überlegt und das Finale der "Penthesilea" schreibt, und Marie, die soeben das Manuskript der "Penthesilea" erhalten hat und es mit Begierde liest.

Es ist ein Zwiegespräch zwischen Einsamkeiten, ein Ausbrechen aus geschlossenen Räumen dank des geschriebenen Wortes, eine Reise der Vorstellung, die aus dem Lesen der Seite mehr Kraft und Fülle schöpft als aus jeder Wirklichkeit; die Sprache, die Klanglichkeit der Sprache als Quelle der Vorstellung. So entspringt den Zeilen, die der Schauspieler/Kleist und die Schauspielerin/Marie im Dialog lesen, und der ständigen physischen und klanglichen Präsenz der Bassflöte die ganze Vorstellungswelt der Penthesilea. Es werden Schlaglichter auf das Privatleben Kleists und auf die Klangwelt geworfen, auf die er sich in seinen Briefen bezieht; das Lager der Griechen mit seinen Heerführern, das Lager der Amazonen mit Kriegerinnen und Priesterinnen, Skamander und die Mauern von Troja, Schlachten und Feiern, Liebe und Tod, in der selben organischen Abfolge von Fragmenten, in der Kleist das Drama in seiner Zeitschrift "Phöbus" veröffentlicht hatte. Auf dem leeren Blatt der Einsamkeit entstehen Zeichen, Worte, Noten, die zusammen ein dramaturgisches Werk schreiben, das die Einsamkeit des Lebens und der Kunst, die Unaussprechlichkeit des dichterischen Wortes durch die "Sprache des Kluges" zu überwinden sucht.

Die Idee ist die Realisierung einer klanglich-visuellen Dramaturgie des Wortes, das frenetisch im szenischen Raume tanzt und nach und nach - dieses Vakuum mit Sprache füllend - ein übervolles Bild aus Klangschichten schafft; physisch von drei Schauspielern entwickelt, sowie von Lautsprechern, mit denen diese Zwiesprache halten, als wären jene von ihnen selbst herbeigerufene Figuren.

Montag, 3.3.1986
18.00 Uhr
Ackerstraße

"Die wissenschaftlichen Grundlagen von Sprache und Musik"

Ein Vortrag mit Demonstrationen von
Prof. Dr. Manfred Krause (TU Berlin)



Oskar Sala am Mixturtrautonium

Dienstag, 4.3.1986
18.00 - 19.00 Uhr
Ackerstraße

**Produktionen u.a. der Studios der GMEB, Bourges
und der Simon Fraser University, Vancouver**

Barry Truax The Blind Man (1979)
zweispuriges Tonband (GMEB)

Hildegard Westerkamp Whisper Study (1978/79)
zweispuriges Tonband (SFU)

John Oswald Burroughs' Tapes (SFU)
zweispuriges Tonband

Michael Grambo Bleeding Poem (SFU)
zweispuriges Tonband

Georg Katzer Aide-memoire (Radio DDR)
(Sieben Alpträume aus der tausendjährigen Nacht)
zweispuriges Tonband

BARRY TRUAX: The Blind Man

"The Blind Man" ist die Umsetzung eines Gedichtes von Norbert Ruebsaat. Das Grundmaterial sind eine Lesung des Gedichtes und eine Improvisation über diesen Text vom Autor. Zusätzlich wurden Umweltklänge aus der "World Soundscape Project"-Bibliothek benutzt, und hier vor allem metallische Klänge: Die Glocken des Salzburger Doms und des Storkyrkan in Stockholm, dazu eine Reihe von Schließern und schweren Türen der Gewölbe der Staatsbibliothek in Wien.

Das Gedicht wird auf drei Ebenen hörbar. Zuerst die originale Lesung, die in fünf Sektionen über das Stück verteilt ist. Dazu kommen rhythmische Variationen, die auf den Improvisationen des Autors basieren. Als letztes treten abstrakte Klänge hinzu, die durch die Transformation bestimmter Sprachelemente wie Silben, Konsonanten und Vokale gewonnen wurden.

Die Zusammenarbeit von Komponist und Autor, kurz nach ihrer gemeinsamen Arbeit an dem längeren Stück "Love Songs" für Stimme und Tonband, spiegelt das Interesse an der Grenzsicht von Sprache und Klang, jene Grenzsicht, wo Wörter reiner Klang werden und umgekehrt. "Die Musik wird", so der Autor, "zur Darstellung des Textes, ein kleines Spiel, eine Bühne, die für ihn errichtet wurde. Und wenn wir unsere Plätze eingenommen haben und der Vorhang sich öffnet, sind wir nicht überrascht, wenn die Masken als Wörter erscheinen, wenn sie Wörter sind, Wörter, die in das Scheinwerferlicht treten, Klänge und Silben, die tanzen. Getrennt und wieder vereint. Das Gedicht hat uns einen Besuch abgestattet. Und siehe, das Gedicht zeigt auf den blinden Mann dort".

"The Blind Man" wurde in Auftrag gegeben und realisiert von den Studios der GMEB. in Bourges, Frankreich. Der Komponist erhielt eine Reisestipendium des Canada Council.

The blind man --

the wind is invisible,
it does not want to know;
already it has come
and is leaving again
have a sigh,
the wind
will not resolve this problem
touch the frozen tree
(the wind is careful as a locksmith)
the wind has come and gone
and he will come again like a blind man
tapping his cane

a blind man tapping his cane
arriving to pick up his load
of pollen or birds,
his bagful of whistles and scents
(his catcalls)
the blind man
(his currency of leaves)
and lock them up in a secret place
where no one has ever heard
or seen from
the wind
again

HILDEGARD WESTERKAMP : Whisper Study

"Whisper Study" basiert auf dem Satz "Wenn es nichts zu hören gibt, ist das Gehör am aufmerksamsten" (Kirpal Sind "Naam" oder "Wort"). Alle Klänge in diesem Stück sind mit einer Ausnahme aus meiner Stimme gewonnen, die eben jenen Satz und das Wort "silence" spricht.

"Whisper Study" begann als eine Übung mit den grundlegenden Bandtechniken des Studios und benutzte die flüsternde Stimme als Ausgangsmaterial. Je länger ich aber mit diesem ruhigen Material arbeitete, desto stärker wurde mein Interesse, ein Stück über die Stille, über das Hören und die akustische Imagination zu komponieren. Ich wollte herausfinden, wo der Klang aufhört und das Bild anfängt.

Das Gedicht "When there is no sound" von Norbert Ruebsaat, das von "Whisper Study" angeregt wurde, ist dem letzten Teil des Stückes angefügt. In dieser Version wird das Gedicht von mir selber gesprochen. Die es umgebende Klanglandschaft aus Schritten im Schnee und Eiszapfen entstand für meine Radioserie "Soundwalking", die 1978/79 für das "Vancouver Co-operative Radio" hergestellt worden war.

Hildegard Westerkamp

MICHAEL GRAMBO: Bleeding Poem

Im Zentrum von "Bleeding Poem" steht ein Gedicht gleichen Namens des an der Simon Fraser University tätigen Autors Lionel Kearns, das die Erfahrungen des Dichters während einer bizarren Feier auf einer mexikanischen Insel beschreibt. Die Insel wird von der kolossalen Statue des Lokalhelden Carlos Morelos überragt, und die Feier ist eine Art "Halloween" für die Seelen der Toten. Alles Material, das in dem Stück benutzt wird, stammt aus einer Lesung des Gedichtes durch den Autor.

Dienstag, 4.3.1986
20.00 Uhr
(Ackerstraße)
Kirche St. Sebastian

SHO-MYO

Isao Matsushita Ao-No-Haikei (1986) (UA)
für Sho-Myo und Schlagzeug

Richard Teitelbaum Iro-Wa-Nihoedo (1986) (UA)
für Sho-Myo

Maki Ishii A-Bi-Ra-Un-Ken, op. 61b (1984) (DEA)
für Sho-Myo und Schlagzeug

Masanori Fujita Ju-Ju-Shin (1986) (UA)
für Sho-Myo

Karyobinga Sho-Myo-Gruppe (Shingon-Sekte, Buzan-Schule), Tokio
Sho-Myo-Gesang

Joachim Winkler, Kyoichi Sano, Isao Matsushita, Kei Ishii, Masanori Fujita
Schlagzeug

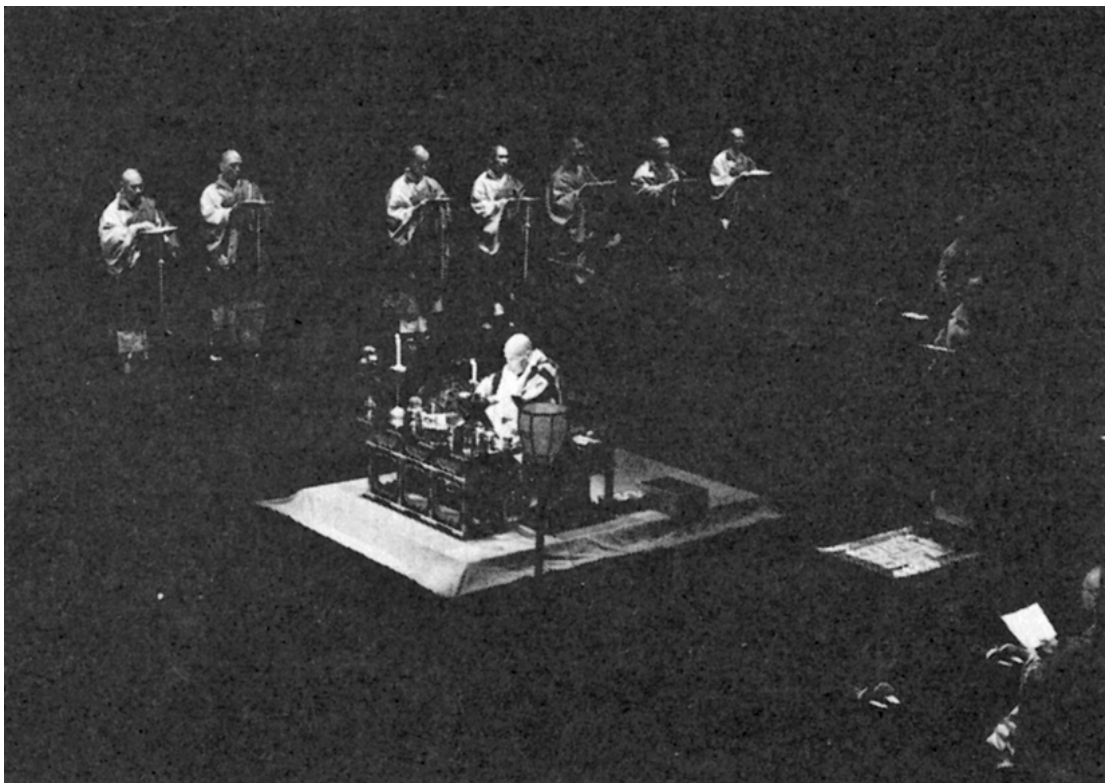
Leitung: Maki Ishii

Sho-Myo

Die Vokalmusik, die bei buddhistischen Zeremonien Verwendung findet, heißt sho-myo, Musik wie Religion haben ihre Wurzeln in Indien und sind nordwärts entlang der Seidenstraße nach China und später nach Korea und Japan gelangt. Das berühmteste Dokument für ihren Gebrauch sind die Aufzeichnungen zum Fest der Augenöffnung des großen Buddhas von Todaiji in Nara aus dem Jahr 752. Es wurden Musik und Tänze aus allen Regionen Ostasien aufgeführt und ein buddhistischer Gottesdienst in chinesischer Sprache "shika hoyo" (vierteiliger Gottesdienst) zelebriert, der die Stücke "Bai", "Sange", "Bonnon" und "Shakujo" umfasste. Am Anfang des 9. Jahrhunderts wurde der esoterische Buddhismus "Shingon" von Kobo Daishi Kukai in Japan verbreitet. Zusammen mit ihm wurden die dieser Lehre eigenen chinesischen und Sanskrit-Hymnen (der esoterisch "shomyo") eingeführt. In der Mitte des selben Jahrhunderts führte der Tendai-Priester Ennin den sho-myo der Tendai und der Jodo (exoterischer shomyo) ein. Im zehnten Jahrhundert wurde diese Musik allmählich der japanischen Kultur angepasst. Es gab eine große Reihe von volkstümlichen Vokalmusikkompositionen, einige eher hymnenartig ("Wasan", "Kyoke"; "Kunkada"), andere eher rezitativisch ("Koshiki"). In der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts war das heutige traditionelle Repertoire abgeschlossen.

Die Vokalmusik des Buddhismus hieß anfangs "bombai", wurde später aber unter dem Namen sho-myo bekannt. Bei diesem Wort handelt es sich um die japanische Aussprache der chinesischen Übersetzung des Sanskrit-Wortes "sabda-vidya", das eines der fünf klassischen Felder des Sanskrit-Studiums bezeichnete. Der heutige sho-myo in Japan kann in drei Spielarten eingeteilt werden: Shingon sho-myo, Tendai sho-myo und Nara sho-myo.

Shingon sho-myo dient zum gesungenen Lobpreis der verschiedenen Buddhas, Bodhisattvas u.ä. des Mandalas als eines geheimen Ortes der Anbetung. Der "doshi", oder auch Leiter der Zeremonie, ist der führende Solo-Sänger, während den anderen Zelebranten weniger wichtige Aufgaben zufallen.



Shingon sho-myō wurde am Beginn des 9. Jahrhunderts von Kukai nach Japan gebracht. Seine volle Ausprägung erhielt er im 10. Jahrhundert durch den Priester Kanjo. Den Höhepunkt der Verbreitung genoss er vom 12. bis zum 14. Jahrhundert. Es gab drei verschiedene Schulen des Shingon sho-myō - die Soo-Schule, die Daigo-Schule und die Nanzan-shin-Schule. Heute jedoch werden nur noch die Nanzan-shin-Schule mit zwei ihrer Untergruppen, Chizan und Buzan sho-myō, überliefert.

Die Notation des sho-myō ist neumenartig. Sie wird mit verschiedenen Namen "hakase", "bokufu" oder einfach "fu" genannt. Die Notation, die beim heutigen Shingon sho-myō gebräuchlich ist, wurde um 1270 von dem Priester Kakui entwickelt und trägt die Bezeichnung "goin-bakase" (fünf-Noten-Notation).

Die Theorie des sho-myō hängt - wie die der anderen alten japanischen Musikgattung "gagaku" - von chinesischen Vorbildern ab. Das Tonsystem gründet auf einer chromatischen Leiter, aus der Skalen mit fünf Haupt- und zwei Nebentönen abgeleitet werden. Es gibt fünf Modi und drei melodische Systeme, die "ryo", "ritsu" und "chukyoku" genannt werden. Dazu kommt ein System namens "hennon", um innerhalb eines Stückes von einem Melodiesystem in ein anderes zu wechseln.

ISAO MATSUSHITA: Hintergrund des Blaus (1985/86) für sho-myō und Schlagzeug

Dieser Komposition liegen die Texte von fünf Gedichten aus der Gedichtsammlung "Aoi" (Blau) des japanischen surrealistischen Dichters Katsue Kitazono zugrunde.

In der charakteristischen Gestaltungsweise des Dichters, aus anorganischen Aneinanderreihungen von Worten einen organischen Zeitablauf herbeizuführen, sehe ich Parallelen zur buddhistischen Auffassung des Vergänglichen, des Unbeständigen der Welt.

Drei Solisten, die in der Mitte der Bühne stehen, sind den drei Kategorien "hoch, mittel, tief" zugeordnet, entsprechend dem buddhistischen Begriff san-mitsu, d.i. die Einheit von Körper, Wort, Herz.

Im Anfangsteil verkörpern der 'stimm-hafte' Vortrag der Solisten und der 'stimm-lose' Vortrag des Chors die Welten des "Seins" und des "Nichts".

Das erste Gedicht der hier ausgewählten Reihe "optical poems" entspricht dem **bai**¹⁰⁵ des traditionellen sho-myō. Bei dem vom Chor vorgetragene zweiten wie auch vierten Gedicht der "optical poems" wurde der visuell wahrnehmbare Verlauf der Gedichte in musikalischen Rhythmus umgewandelt.

Das dritte der "optical poems" entspricht als Sologesang dem **sange** (Fußnote) einer sho-myō-Liturgie, und das letzte Gedicht dieser Auswahl, "Hintergrund des Blau", das mit den drei Solisten im Mittelpunkt vorgetragen wird, entspricht dem **hyohyaku**¹⁰⁵ oben. (Fußnote)

Das Schlagzeug in der Hintergrundmitte der Bühne verkörpert zusammen mit der Solo-Gruppe und den beiden Chorgruppen das in den Gedichten häufig vorkommende "Viereck". Dieses nur aus Metallinstrumenten zusammengesetzte Schlagzeug soll gegenüber der sho-myō-Gruppe weitestgehend unabhängig spielen und so die Welt des "Nichts" andeuten.

¹⁰⁵ formelartige Gesangsteile einer sho-myō-Liturgie

Optical poem

水晶
の
四角
は
風
の
四角である

水晶
の
四角
は
水
の
四角である

水晶
の
四角
は
憂愁
の
四角である

水晶
の
四角
は
寂寥
の
四角である

Optical poem

風の空間

のなかの
のなかの

風の時間

の
なか
の

風
の

円卓

の
上の

ガラス

の

破列

"Optical poem"

das Viereck
des Quarzes
ist
das Viereck
des Winds

das Viereck
des Quarzes
ist
das Viereck
des Wassers

das Viereck
des Quarzes
ist
das Viereck
des Leids

das Viereck
des Quarzes
ist
das Viereck
der Stille

"Optical poem"

Explosion
im Glas
auf dem
runden Tisch
des Winds
in der
Zeit des Winds
in der
in der
Leere des Winds.

Optical poem

青い風
の
円錐
の
なかの

ステンレスの髪
の毛
の女

ガラスの尻
の四角

ぼくの鉛
の
頭
に

青い円錐
の
風
が
あたる

Optical poem

水の
風の
音の
砂の
円錐のなかの

砂の
水の
風の
音の
四角のなかの

黒の
青の
緑の
黄の
四角のなかの

黄の
緑の
黒の
青の
煙の螺旋

"Optical poem"

Das Viereck
der
Hüften aus Glas

die Frau
mit den
stählernen Haaren
im
Kegel
des
blauen Winds

trifft
den blauen Kegel
des
Winds
in
meinem bleiernen
Kopf

"Optical poem"

Im Kegel
des Sands
des Geräuschs
des Windes
des Wassers
im Viereck
des Geräuschs
des Windes
des Wassers
des Sands

im Viereck
des Gelb
des Grün
des Blau
des Schwarz
das Blau
das Schwarz
das Grün
das Gelb
der Rauchspirale

青の背景

冬の日が
スカイスクレイパアの街を
水晶の原石
のように
光らせている

かつて
人間
は
この金属とガラス
の
街をつくり

やがて
ナイト・クラブをつくり
キャバレエをつくり
サウナをつくり
ラブ・ホテルをつくり

犯罪と
嘘偽と
陰謀
の温床
をつくり

疲れ
哀しみ
悩み
苦しみ
汚れて

この
魂
の燦然たる廃墟
に
さまよう

人間
は
一本の毛
のように
孤独であった

"Der Hintergrund des Blau"

Der Wintertag
lässt die Straßen der Wolkenkratzer
wie den Urstein des Quarzes
leuchten

einst
schufen Menschen
diese Straßen
aus Metall und Glas

bald darauf
schufen sie Nachtbars
schufen sie Kabarettts
schufen sie Saunas
schufen sie Love-Hotels

schufen
Brutstätten der Intrigen
Lüge
Betrug
und Verbrechen

erschöpft
elend
gequält
gepeinigt
verschmutzt

diese
in den strahlenden
Ruinen
der Seele
umherschweifenden

Menschen
waren einsam
wie ein einzelnes Haar

RICHARD TEITELBAUM: Iro Wa Nihoedo (obwohl die Farben duften ...)

Text und Titel leiten sich von einem der berühmtesten und ungewöhnlichsten Gedichte der japanischen Sprache her. Es wurde der Legende zufolge von Kukai (Kobo Daishi), dem Gründer des Shingon-Buddhismus, zugeschrieben, vor rund 1.000 Jahren um das neue Hiragana-Alphabet zu demonstrieren. Es weist die bemerkenswerte Eigenheit auf, dass alle 47 Silben des Hiragana-Alphabets genau einmal auftauchen. Deshalb wurde es von Generationen japanischer Schulkinder benutzt, um ihr "ABC" (i-ro-ha) zu memorieren. Es ist stark vom Buddhismus geprägt und, wenn nicht von Kukai selber, so doch sehr wahrscheinlich von einem seiner Nachfolger verfasst worden. Obgleich die Sprache sehr blumig und kaum zu übersetzen ist, sei hier eine grobe Umschreibung des Inhalts versucht:

Obwohl die Farben (Blumen) duften
werden sie vergehen

In unserer Welt
ist nichts von Dauer

Jeden Tag kreuze ich den hohen Berg
der Illusionen dieses Lebens

Es wird keine seichten Träume
keine Vergiftungen mehr geben

Musikalisch habe ich versucht, meine Komposition entlang der Linien des traditionellen Shingon-sho-myo-Gesanges zu gestalten. Dieser Gesang besteht aus rund sechzig melodischen Formeln. Eine kleine Untergruppe aus 10 bis 15 Formeln wird dazu benutzt, jedes vorkommende Stück zu bilden. Die Notation benutzt neumenartige Symbole, wobei jedes Symbol eine einzelne Note bezeichnet. Die Symbole können auch kombiniert werden, um ausgedehntere melismatische Bildungen zu fixieren. Es handelt sich um die graphische Repräsentation der ornamental ausgeschmückten Linien mit ihren mikrotonalen Intervallen und jener subtilen Nuancierung, die so typisch für den Shingon-sho-myo ist. Eine Singweise, die mit der westlichen Notation nie beschrieben werden könnte.

Ich habe Gruppen dieser Neumen (und natürlich auch die melodischen Bildungen, die von ihnen repräsentiert werden) genommen und versucht, neue "sho-myos" zu komponieren, die aus den alten Strukturen gewonnen sind, diese aber auch erweitern. Das Stück lehnt sich an die traditionelle Nika Hoyo-Zeremonie an. Die Eingangssektion basiert auf einem Tengu (Lobeshymne) "shichi no bongo" (der Sanskrit-Ausdruck für die vier Weisheiten), der Mittelteil auf einem Bai (besänftigender Gesang), dem Schluss liegt der berühmte "Sange" (Gesang der fallenden Blumen), bei dessen Ausführung innerhalb der Zeremonie Blütenblätter gestreut werden, zugrunde.

Unter meinen kompositorischen Mitteln finden sich auch Zufallsoperationen nach dem I Ging, um Originalsequenzen von Neumen zu erhalten, die dann bestimmten Modifikationen unterworfen werden. Hierbei stand mit Herr Kojun Arai mit stilistischem Rat zur Seite. In der Partitur finden sich auch freiere, graphisch notierte Partien, die aus der traditionellen Hakase Neumenschrift gewonnen wurden. Diese dienen als Grundlage für Improvisationen (eine Technik, die dem sho-myo fremd ist).

Mein besonderer Dank gilt Herrn Kojun für die unermüdliche Geduld, mit der er mich während des ganzen Aufenthaltes in Japan, innerhalb dessen die Komposition vorbereitet wurde, geleitet hat. Ohne ihn wäre sie nie zustande gekommen. Mein Dank gilt auch dem Asian Cultural Centre, das meine Reise nach Japan so freundlich unterstützte.

Richard Teitelbaum

MAKI ISHII: A-Bi-Ra-Un-Ken für sho-myo und Schlagzeug (1984) op. 61 b

"A-Bi-Ra-Un-Ken" ist ein viersätziges Werk und stellt eine Auswahl aus meinen je dreizehn-sätzigen zweistündigen Kompositionen "Kaeru no sho-myo" (Frosch sho-myo) und "Zoku Kaeru no sho-myo" (2. Frosch sho-myo) dar. "Kaeru no sho-myo" könnte als eine Art Oratorium betrachtet werden, das um die Vokalklänge des sho-myo Gesanges, der von einer Reihe buddhistischer Priester ausgeführt wird, zentriert ist. Der Text entstammt der einzigartigen Dichtung des berühmten Dichters Shimpei Kusano, die in ihrer stilistischen Bandbreite von seinem "Kaeru no sho-myo", in dem die Froschsprache nachgeahmt wird, bis zu "Blue zinta", einem Gedicht, das Zivilisationskritik übt, reicht.

Shimpei Kusano wurde 1903 geboren und studierte an den Universitäten von Tokio und Guandong (China). Von 1925 an wurde sein dichterischer Ausdruck zugleich primitiv und komplex, geprägt von fauvistischen wie von surrealistischen Elementen, die ihn frei dafür machten, Froschklänge nachzuahmen.

Vom Musikalischen her handelt es sich um eine Vokalkomposition, die sich mit den zeremoniellen Spielarten des sho-myo kyodate und koshiki, in denen eine einzigartige Klangwelt entwickelt wird, befasst. Ihr Ziel ist eine Kombination der verschiedenen Gesangs- und Rezitationspraktiken des traditionellen sho-myo mit modernen Techniken. Die Schlagzeuggruppe setzt sich eigentlich nur aus solchen Instrumenten zusammen, die im buddhistischen Gottesdienst Verwendung finden. In diesem Konzert jedoch wurden verschiedene chinesische Instrumente, wie blanshong (japanisch: hensho (gestimmte Glocken)) und fangxlang (japanisch: hokyo (gestimmte Steine)), die diskrete Tönhöhen hervorbringen, durch Glockenspiel, antike Zimbelen und ähnliches ersetzt.

Der Satz "A-Bi--Ra-Un-Ken" ist eine Anrufungsformel, die in der Praxis des esoterischen Buddhismus im Gebet zu Dainichi nyorai (Sanskrit: Mahavairocana tathagata (großer, erleuchtender Buddha)), der Zentralfigur des esoterischen Buddhismus, benutzt wird. Es heißt, diese fünf Silben enthielten die Essenz alles Lebenden.

Der erste Satz besteht aus der Überlagerung des sho-myo Stückes Taiyo im kyodate-Stiel und Kusanos "Kaeru no sho-myo", So wie der Buddha Dainichi nyorai in der Mitte des Mandalas des esoterischen Buddhismus beschrieben wird, so stehen die fünf Silben "A-Bi-Ra-Un-Ken" einem Mantra ähnlich im Zentrum der Froschsprache.

Der zweite Satz "Blue zinta" beschreibt die Zukunft der Erde dreihundert Jahre nach dem Ende des Vietnam-Krieges. Danach ist die Bevölkerung durch eine Reihe von Kriegen, die auf den Vietnam-Krieg folgten, stark zurückgegangen, und die Frösche haben die Herrschaft auf der Erde übernommen. Die Erde selbst ist kalt, die Plätze der Städte sind mit Asche bedeckt, schwarzer Nebel zieht durch die Straßen. Inmitten dieser Szenerie tanzen die Frösche einen Reihentanz nach einer "Zinta"-Melodie und spotten über die törichten Menschen. Musikalisch basiert dieser Satz auf den sho-myo-Stilen koshiki und rongi. Rezitation und Stimmen beschreiben die Situation, die zudem mit einem Gesang aus dem Kyodate vermischt ist. Zinta sind kleine Kapellen, die im Japan der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg weit verbreitet waren, um Besucher für den Zirkus oder zu Filmvorführungen anzulocken. Diese Musik hat für den heutigen Japaner nostalgischen Charakter.

Der dritte Satz schließt sich ohne Pause an den zweiten und ist "Daihachigatsu mangetsu no yoru no manchoji no kanki no uta" (Freudengesang auf die Vollmondnacht des achten Monats) überschrieben. Wieder bildet ein Gedicht in Froschsprache die Grundlage, und die Stimmen aller Frösche treten zu einem Cluster-artigen Gebilde zusammen. Der "Kaeru no sho-myo", der hiernach aufgeführt wird, unterscheidet sich vom melismatischen Kyodate-Stil des ersten Satzes. Es wird rhythmisch im dokyo-Stil gesungen. Zum Abschluss werden die fünf

Silben "A-Bi-Ra-Un-Ken" mit lauter Stimme gerufen. Es folgt ein katsu. Diese Art Ruf oder Schrei bezeichnet eine Gemütsbewegung, die weder in Sprache noch Schrift ausgedrückt werden kann. Er wird auch dazu benutzt, Lernende der Religion zu tadeln und zu führen, oder um Worte an die Seele eines Verstorbenen zu richten, um ihn auf dem Weg in die andere Welt zu leiten.

Der vierte Satz "Yoru no ten" (Abendhimmel) gemahnt an das sho-myō Stück "Shōten kango-san". Es basiert auf dem fortschreitenden Kontrapunktieren von hohem Solo-Gesang und Rezitation. Das Gedicht hat ungefähr folgenden Inhalt:

"Der Himmel ist wie Glas aus blauem Perlmutter ... Energie des Universums ... Die Bitte darum, dass die Menschheit universell sei Die Wirklichkeit ist unergründlich dunkel."

Die Komposition bewegt sich aus der tiefen zu einer hohen Lage, vom Chaos zur Harmonie, vom Hässlichen zur Schönheit. Sie ist eine Hymne an Dainichi nyōrai durch das Medium der "Frösche" und durch die Verbindung von Religion und Kunst.

kyodate	Art des buddhistischen Gottesdienstes, die um die Rezitation oder den Gesang eines sutra (jap. kyo) zentriert ist, die aber auch eine Reihe andere sho-myō Stücke, darunter auch solche im melismatischen Stil, enthalten kann.
koshiki	Art des buddhistischen Gottesdienstes, die die hauptsächlich syllabische Erzählung eines koshiki, eines langen Textes über die Tugenden einer der zahlreichen buddhistischen Gottheiten, zum Inhalt hat.
Taiyo	Stücke, die in verschiedenen Zeremonien benutzt werden. Sie werden in chinesischer Sprache und einem melismatischen Stil gesungen. Der Text bekräftigt die buddhistischen Glaubenssätze.
rongi	Buddhistische Zeremonie, in der in stilisierter Weise die buddhistische Dogmen diskutiert werden. Hauptsächlich in einem syllabisch-narrativen Stil.
dokyo	Sutra-Rezitation, bei der jeder Buchstabe des Textes einen einzelnen Schlag in schnellem Tempo erhält. Sie wird oft durch den Temposchlag eines hölzernen Schlaginstrumentes begleitet.
Shoten kango-san	Chinesisch-sprachige Hymne, die die buddhistischen Schutzgottheiten preist. Melismatisch gesungen.

MASANORI FUJITA: Ju-Ju-Shin für 15 buddhistische Mönche (1986)

"Ju+Ju-Shin " ist die verkürzte Fassung des "Himitsu-Mandara-Ju-Ju-Shin-ron", des Hauptwerks des Mönches Kukai, Begründers der buddhistischen "Shingon"-Sekte (shingon = das wahre Wort), das er 830 verfasst hat und das aus ca. 600 Themenbereiche umfassenden Aufzeichnungen herausgezogen worden ist.

Es erläutert zum einen die 10 Stufen der geistig-religiösen Entwicklung des Gläubigen im Shingon-Buddhismus und ist zugleich auch eine Art Abriss der Geschichte des Denkens jener Zeit, eine vergleichende Abhandlung, in der Kukai allgemein umfassend die um 800 in Indien, China und Japan existierenden verschiedenen Richtungen des Buddhismus, der Philosophie und des Denkens kritisch betrachtet.

Diese 10 Entwicklungsstufen sind folgendermaßen definiert:

1. *Ishoteiyoshin* - die Welt vor der buddhistischen Logik
2. *Gendojisai* - die Immanenz der buddhistischen Logik
3. *Yodomuishin* - das Erwachen des religiösen Sinns
4. *Yuiunmugashin* - das Verstehen des Sich-Selbst-Vergessens
5. *Batsugoinjushin* - das Ablegen der eigenen Unwissenheit
6. *Taendaijoshin* - die Erlösung des Menschen vom Leiden
7. *Kakushinfushoshin* - alles ist Leere, Nichtigkeit, Vergänglichkeit
8. *Ichidomuishin* - alles ist Wahrheit, Realität
9. *Gokumujishoshin* - die Überwindung der Gegensätze
10. *Himitsushogonshin* - die ewige, grenzenlose Entfaltung

In der letzten Stufe, der Stufe 10, erfolgt schließlich die Subsumtion und Transzendierung des gesamten Geistes.

Dies ist die Entwicklung zur Welt des Mandala. Hiermit wird diagrammartig in konzentrierter Form der Weg zur Erreichung des Zustandes des satori (Erleuchtung) aller Buddhas aufgezeichnet.

Mittwoch, 5.3.1986
18.00 Uhr
Ackerstraße

Karlheinz Stockhausen

Hymnen.
Elektronische und konkrete Musik (1966/67)
Regionen I - IV
vierspuriges Tonband

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Hymnen (1966/67)

Schon seit mehreren Jahren hatte ich den Plan, ein größeres Werk Elektronischer, vokaler und instrumentaler Musik mit den Nationalhymnen aller Länder zu komponieren. 1966 begann ich mit der Realisation im Studio für Elektronische Musik des WDR. Bis jetzt sind vier Regionen mit einer Gesamtdauer von ca. 113 Minuten entstanden. Jede Region hat bestimmte Hymnen als *Zentren*, auf die viele andere Nationen - mit ihren charakteristischen *Köpfen* - bezogen sind. Die erste Region hat zwei Zentren: die *Internationale* und die *Marseillaise*. Aus einem internationalen Kauderwelsch von Kurzwellensendern entwickelt sie sich als strenge, gerichtete Form. Ich habe sie Pierre Boulez gewidmet.

Erste und zweite Region gehen ineinander über. Die Brücke ist der scharfe Flutklang, der schon zu Beginn der *Marseillaise* aus einem tiefen, verzerrten Ton in die Höhe gezischt war, dann die Region bis zum Ende überflog - jetzt lange ganz frei steht -, und der nach Überquerung von neun Klangsäulen (mit denen die zweite Region beginnt) herabstürzen und dabei erkennbar werden wird als menschliches Geschrei, das sich dann weiterverwandelt in Vogelkreischen - Sumpfenbuätbuät -, Menschengehohle bis zur tiefschwarzen *Marseillaise*-Erinnerung im achtfach langsameren Schritt.

Die **zweite** Region hat weitere vier Zentren: die Hymne der Bundesrepublik *Deutschland*, eine Gruppe *Afrikanischer* Hymnen, gemischt und alternierend mit dem Anfang der *Russischen* Hymne, und ein *subjektives* Zentrum, das am Ende der kontinuierlichen Transition zwischen dem deutschen und afrikanischen unvermittelt die Zeit durchbricht, und das - als Reflexion über eine zweite deutsche "Hymne" der Vergangenheit - den Prozess der ganzen Komposition aufdeckt: Es ist die Originalaufnahme eines Momentes ,aus der Studioarbeit, worin zweite Gegenwart, Vergangenheit und Vorvergangenheit gleichzeitig werden (letzter gesprochener Satz: "Wir könnten noch eine Dimension tiefer gehen ..."). Diese Region ist Henri Pousseur gewidmet.

Die **dritte** Region hat drei Zentren. Sie beginnt mit der langsamen, jetzt ungemischten Fortsetzung der *Russischen* Hymne, die als einzige ganz aus elektronischen Klängen gemacht wurde, mit der größten harmonischen und rhythmischen Expansion, die ich bis heute komponiert habe. Die *Amerikanische* Hymne folgt als zweites Zentrum, das die buntesten Beziehungen - in flüchtigen Collagen und pluralistischen Mixturen - zu allen anderen Hymnen hat. Der letzte Kurzwellenklang pfeift "in a few seconds across the ocean" und mündet ins exaltierte Zentrum der *Spanischen* Hymne. Die dritte Region dauert ca. 24 Minuten. Sie ist John Cage gewidmet.

Die **vierte** Region hat ein Doppelzentrum : die Schweizer Hymne und eine Hymne, die dem utopischen Reich der *Hymunion* in der *Harmondie* unter *Pluramon* zugehört und die längste und eindringlichste von allen ist: Aus dem Schlussakkord der *Schweizer* Hymne zu einem ruhig pulsierenden Bass-Ostinato gebildet, über dem sich gigantische Blöcke, Flächen und Bahnen konzentrieren, in deren Klüfte Namen mit ihren vielen Echos gerufen werden. Die vierte Region dauert ca. 32 1/2 Minuten und ist Luciano Berio gewidmet.

HYMNEN für Rundfunk, Fernsehen, Oper, Ballett, Schallplatte, Konzertsaal, Kirche, im Freien.... Das Werk ist so komponiert, dass verschiedene Drehbücher oder Libretti für Filme, Opern, Ballette zu dieser Musik verfasst werden können. Die Anordnung charakteristischer Teile und die Gesamtdauer sind variabel. Es können - je nach den dramatischen Erfordernissen - Regionen verlängert, hinzugefügt oder weggelassen werden.

Nationalhymnen sind die bekannteste Musik, die man sich vorstellen kann. Jeder kennt die Hymne seines Landes und vielleicht noch einige andere, wenigstens deren Anfänge.

Integriert man bekannte Musik in eine Komposition unbekannter, neuer Musik, so kann man besonders gut hören, wie sie integriert wurde: untransformiert, mehr oder weniger transformiert, transponiert, moduliert usw. Je selbstverständlicher das WAS, umso aufmerksamer wird man für das WIE.

Natürlich sind Nationalhymnen mehr als das: sie sind "geladen" mit Zeit, mit Geschichte - mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Sie betonen die Subjektivität von Völkern in einer Zeit, in der Universalität allzu sehr mit Uniformität verwechselt wird. Subjektivität - und Wechselwirkungen zwischen musikalischen Subjekten - muss man auch unterscheiden von individualistischer Absonderung und Trennung. Die Komposition HYMNEN ist *keine* Collage.

Vielseitige Wechselwirkungen sind auskomponiert zwischen verschiedenen Hymnen untereinander sowie zwischen diesen Hymnen und neuen abstrakten Klangformen, für die wir keine Namen haben.

Zahlreiche kompositorische Prozesse der Inter-Modulation sind in den HYMNEN angewandt worden. Zum Beispiel wird der Rhythmus einer Hymne mit der Harmonik einer anderen Hymne, das Ergebnis mit der Lautstärkekurve einer dritten Hymne, dieses Ergebnis wiederum mit der Klangfarbenkonstellation und mit dem melodischen Verlauf elektronischer Klänge moduliert, und schließlich wird diesem Ergebnis noch eine räumliche Bewegungsform aufgeprägt. Manchmal werden Teile einer Hymne roh, nahezu unmoduliert, in die Umgebung elektronischer Klangereignisse eingelassen, manchmal führen Modulationen bis an die Grenze der Unkenntlichkeit. Dazwischen gibt es viele Grade, viele Stufen der Erkennbarkeit.

Außer den Nationalhymnen wurden weitere "gefundene Objekte" verwendet: Sprachfetzen, Volksklänge, aufgenommene Gespräche, Ereignisse aus Kurzwellenempfängern, Aufnahmen von öffentlichen Veranstaltungen, Manifestationen, eine Schiffseinweihung, ein chinesischer Kaufladen, ein Staatsempfang usw.

Die großen Dimensionen in Zeit, Dynamik, Harmonik, Klangfarbe, räumlicher Bewegung, Gesamtdauer und die Unabgeschlossenheit der Komposition ergaben sich im Verlauf der Arbeit aus dem universalen Charakter des Materials und aus der Weite und Offenheit, die ich selbst in der Auseinandersetzung mit diesem Projekt - Vereinigung, Integration scheinbar beziehungsloser alter und neuer Phänomene - erfahren habe.

EINTEILUNG des Werkes:

Die HYMNEN sind in vier REGIONEN eingeteilt. Jede Region hat mehrere ZENTREN. In jedem Zentrum ist eine Hymne oder eine Gruppe von Hymnen besonders maßgebend.

REGION I dauert von Anfang bis 27' 38"

Das 1. ZENTRUM beginnt bei 6'04,5" ("Internationale");

ein 2. ZENTRUM - VORSATZ bei 17' 41, 8";

das 2. ZENTRUM nach 21'07" ("Marseillaise");

ein 2. ZENTRUM - NACHSATZ bei 22'36,7".

Die BRÜCKE bei 26' 44,5" leitet zur REGION II über. sie hat ein ZWISCHENSTÜCK, das gesondert gemessen ist von 0-29,7".

REGION II beginnt am Ende des ZWISCHENSTÜCKS wieder mit Null und dauert 29' 25".

Eine MARSEILLAISE - ERINNERUNG beginnt bei 8' 07";

das 1. ZENTRUM bei 11'46" ("Deutschlandlied");

eine ERSTE TRANSITION bei 14' 20";

das 2. ZENTRUM bei 18' 07,3" (Studiogespräch "Otto Tomek sagte ... ");

das 3. ZENTRUM bei 20'28,3" (AFRIKANISCHE Hymnen);

das 4. ZENTRUM bei 23' 38" (UdSSR).

REGION III beginnt wieder mit Null und dauert 23' 40".

Ihr 1. ZENTRUM beginnt bei 0' 27,5" (Fortsetzung UdSSR);

das 2. ZENTRUM bei 9' 27,5" (USA "Star-Spangled Banner");

eine ZWEITE TRANSITION bei 13' 24";

eine SPANISCHE INTRODUKTION ("Sevillanas") bei 18' 43";

das 3. ZENTRUM bei 19'15,5 (SPANIEN);

eine 1. ANKÜNDIGUNG SCHWEIZ bei 23'08,1";

eine 2. ANKÜNDIGUNG SCHWEIZ bei 23'17,1";

eine 3. ANKÜNDIGUNG SCHWEIZ bei 23'30,8".

REGION IV beginnt wieder mit Null und dauert 31'45,3"

Eine 4. ANKÜNDIGUNG SCHWEIZ beginnt bei 1'00";

eine 5. ANKÜNDIGUNG SCHWEIZ bei 2'18";

eine 6. ANKÜNDIGUNG SCHWEIZ bei 3' 07".

Das DOPPELZENTRUM 1. Reich (SCHWEIZ) beginnt bei 3' 50";

das DOPPELZENTRUM 2. Reich (HYMUNION in der HARMONDIE) bei 9' 17, 5" ;

fortgesetzt in ATMEN bei 20'45,8";

mit

1. EINSCHUB (Erinnerung GHANA) 21'06,9" - 21'38,4"
(vergleiche REGION II 24' 45");

2. EINSCHUB (Erinnerung UdSSR mit "Internationale") 21'53,5" - 22'19,7";

3. EINSCHUB (Erinnerung "Internationale") 22'43,2" - 23'09,8";

4. EINSCHUB (Erinnerung ENGLAND) 23'54,4" - 24'47"
(vergleiche REGION II 16'15" - 17'01");

5. EINSCHUB (INDIEN) 25'56" - 26'39,6";

6. EINSCHUB ("chinesischer Kaufladen") 27'26" - 28'22";

7. EINSCHUB (leerer Rahmen) 29'9,3" - 30'26,3";

und

mit 1. SIGNATUR (PLURAMON) 26'57,4"

2. SIGNATUR 29' 28".

Mittwoch, 5.3.1986
20.00 Uhr
Akademie der Künste

2. Akademie-Konzert

Luigi Nono Polifonica - Monodia - Ritmica (1951)
für Kammerensemble

John Cage In a Landscape (1948)
für Harfe

Earle Brown Folio (1952/53)
Eine Sammlung musikalischer Graphik
Realisation für Flöte und Klavier

Karlheinz Stockhausen Klavierstück XII (1979-83)

Gerald Humel Die Folterungen der Beatrice Cenci (1971)
Konzertfassung des Balletts

Karin Schmeer
Harfe

Eberhard Blum
Flöte

Marianne Schroeder, Bernhard Wambach
Klavier

Gregory Riffel
Schlagzeug

Kammerensemble unter der Leitung von Gerald Humel

LUIGI NONO: Polifonica - Monodia - Ritmica

Mit den "Kanonischen Variationen über die Reihe des Op. 41 von Arnold Schönberg" für Orchester trat Nono 1950 erstmals in Darmstadt auf. Zwei Dinge sind bei diesem zwanzigminütigen Werk bemerkenswert: Es geht von einem musikalischen Objekt, der Reihe von Schönbergs "Ode to Napoleon Bonaparte" aus, und es verwendet alte Formprinzipien: Kanon und Variation. Diesen doppelten Ausgangspunkt wird man bei Nono immer wieder finden, so auch in "Polifonica - Monodia - Ritmica" für sechs Instrumente und Schlagzeug (1951). Der Titel benennt sachlich drei Satzweisen: Der erste Satz (Adagio/ Allegro) beginnt, wohl von Weberns op. 21 angeregt, mit einem vierstimmigen Doppelkanon, der laufend dichter wird, da die einzelnen Stimmen immer weniger Pausen zwischen den einzelnen Tönen aufweisen. Gleichzeitig beruht aber dieser Kanon auch auf einem vorgegebenen musikalischen Objekt, dem Gesang eines brasilianischen Indios. Im Allegro-Teil wird ein dreiteiliges Thema in 46 verschiedenen Variationen geradezu systematisch durchgeführt. - Der zentrale Satz ist eine langgezogene Gesangslinie der Bläser mit Kontrapunkten im Schlagzeug, in denen ein Varèse-Zitat als Hommage an den Komponisten versteckt ist. - Der letzte Satz für Schlaginstrumente, die "Ritmica", ist wieder kanonisch angelegt: der Rhythmus-Satz ist also gleichzeitig wie der erste eine "Polifonica".

JOHN CAGE: In a Landscape

"In a Landscape" gehört zu den Werken von Cage, die durch seine Zusammenarbeit mit der "Merce Cunningham Dance Company" entstanden sind.

Das Werk wurde für einen Solotanz von Luise Lippold geschrieben und benutzt dessen rhythmische Struktur als Grundlage.

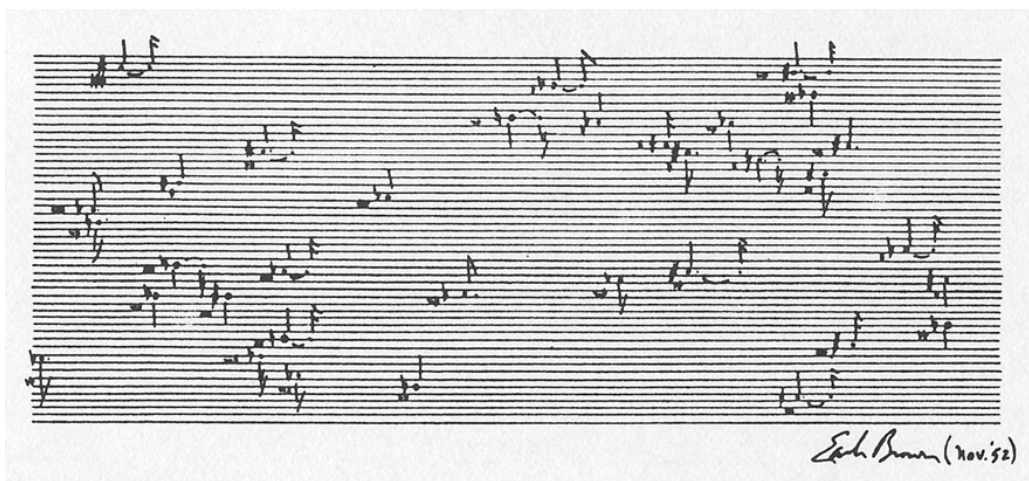
Die Uraufführung fand am 18. Mai 1952 in New York statt.

EARLE BROWN: Folio

"Folio" besteht aus einer Mappe mit musikalischen Graphiken, die sich von herkömmlichen Notationssystemen wesentlich unterscheiden.

Seit ihrer Entstehung gehören diese Blätter im Zusammenhang mit Notationsfragen neuerer Musik wahrscheinlich zu den meistabgebildeten und -besprochenen Partituren. Legenden haben sich um Aufführungen und Realisationen gerankt. Theoretiker gegensätzlichster Denkungsart zitieren "Folio", um ihre jeweiligen Ansichten zum Thema "Musik und Graphik" zu untermauern.

Oft muss der Titel dieses Werkes herhalten, wenn Ausführende versuchen, statt des Werkes sich selber oder Unnützes in Szene zu setzen.



1964 sagte Earle Brown in einem in Darmstadt gehaltenen Vortrag:

"Dieses Notationsproblem, auf das ich 1952 gestoßen war, führte mich nicht nur dazu, eine Notation zu finden, die meiner musikalischen Sprache im technischen Sinne angemessener war, sondern auch zur Entdeckung des "graphischen" Potentials, um die Probleme der "Beweglichkeit" und Unmittelbarkeit zu behandeln, die mich seit dem Einfluss, den etwa um 1948 Calder und Pollock auf mich ausübten, außerordentlich interessierten. Für mich musste die Beweglichkeit (oder Veränderlichkeit) eines Werks während der Aufführung dieses Werks aktiviert werden (eben wie in einem Mobile von Calder), sie musste spontan und intensiv durch den Ausführenden ausgedrückt werden, ganz wie in der Unmittelbarkeit des Kontaktes zwischen Pollock und seinen Leinwänden und Materialien. Diese beiden Elemente: Beweglichkeit der Klangbestandteile innerhalb des Werks und graphische Provokation einer intensiven Mitarbeit des Ausführenden waren für mich die faszinierendsten neuen Möglichkeiten für "Klangobjekte" analog zur Skulptur und Malerei. Die Notwendigkeit neuer graphischer Darstellungsmittel ist evident.

Die Kompositionen "Folio" (1952-53) und "Twenty Five Pages" (1953) waren meine ersten Versuche, diese beiden Einflüsse in wechselseitige Beziehung zueinander zu setzen und das Wesentliche ihrer Implikationen im Klang zu realisieren. Der faszinierendste Aspekt war die mehrdeutige Relation zwischen Künstler und Werk und das feine Auswägen zwischen subjektivem und objektivem Kontakt mit dem Werk, welches dabei gefordert wurde; desgleichen zwischen Freiheit und Kontrolle, zwischen expliziten und impliziten Notationen und zwischen der kompositorischen Notwendigkeit und der Aufführungsrealität als einem intimen Prozess der Zusammenarbeit.

Warum wird nicht gelernt und beherzigt, dass Kunst eine Exploration der Erfahrung, der Kommunikation und der Bedeutung ist. Stets wird nach Individualität und Originalität geschrien, aber bei der ersten Spur davon wendet sich das Geschrei plötzlich gegen Nihilismus, fehlende Werte, Anti-Kunst, Sensationsgier. Ich nehme an, dass wir es hier mit dem Unterschied zwischen der menschlichen Natur und dem menschlichen Geist zu tun haben. Der menschliche Geist erkennt den Wandel als die wesentliche Natur des Lebens an, aber die menschliche Natur ist unsicher und sucht nach Schutz."

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Klavierstück XII

"KLAVIERSTÜCK XII, Examen vom DONNERSTAG aus LICHT, ist die Fassung für Klavier allein der 3. Szene vom 1. Akt MICHAELS JUGEND der Oper DONNERSTAG aus LICHT. Die Originalfassung ist in einer separaten Partitur veröffentlicht _ unter dem Titel EXAMEN, für Tenor, Trompete, Tänzer/Bassetthorn, Klavier / Jury: Sopran, Bass, 2 Tänzer-Mimen als Sprecher /2 Tonbänder."

"1983 habe ich 'Pour le Printemps Musical de Vernier' dieses EXAMEN als Klaviersolo neu geschrieben. Es reiht sich ein in den bisher komponierten Zyklus meiner Werke für Soloklavier als 1 KLAVIERSTÜCK XII. Ich habe es meiner Tochter Majella gewidmet, die seit ihrem 16. Lebensjahr mit mir zusammenarbeitet." (Stockhausen)

LICHT ist ein Zyklus von 7 Opern mit Wochentagnamen, von denen jetzt DONNERSTAG und SAMSTAG vollendet sind. Beide wurden in Mailand (Scala und Palais des Sports) uraufgeführt. In SAMSTAG ist KLAVIERSTÜCK XIII unter dem Namen LUZIFERS TRAUM (1981) enthalten.

Im KLAVIERSTÜCK XII spielen zum ersten Mal im Zyklus der Klavierstücke neben dem Spiel auf den Tasten auch das Spiel im Inneren des Flügels sowie vokale Aktionen und Geräusche des Pianisten eine Rolle. Dadurch entstehen Zwischenformen zwischen klaren Tonstrukturen

(Klang) und Pause (Stille): Gefärbte Stille - Pausen, die durch Geräusche oder Klanggeräusche belebt sind. Das Tonmaterial entstammt der sogenannten Superformel - der Überlagerung von Michaels-, Eva- und Luziferformel. Im DONNERSTAG, dem Michaelstag, steht die Michaelsformel im Vordergrund des musikalischen Geschehens.

Mittwoch, 5.3.1986
22.15 Uhr
Kino Arsenal

Film

"Ein Sechstel der Erde" (UdSSR 1926)

(Schestaja Tschastj Mira)

Regie: Dsiga **Wertow**

**Peter Weibel: aus
"Eisensteins und Wertows Beiträge zu einer Artikulation der Filmsprache"
Wertows Filmschrift**

Die Fraktionierung von Raum und Zeit, der Objekte und Handlungen, durch Großaufnahme, Halbnahe, Totale etc., und Schnitt gehören zu den frühesten rein kinematographischen Techniken und zu den wenigen noch, die bis in die Gegenwart des narrativen Kinos reichen, denn sie sind fundamentale Methoden, die Dinge in Zeichen zu verwandeln. Wertow hat dies erkannt: "Den Inszenierungen des amerikanischen Pinkertonfilmwesens hat der Kinok die raschen Bildwechsel und die Großaufnahmen zu danken." Anders als Eisenstein hat er jedoch "das Psychologische als Behinderung, sich mit der Maschine zu verschwistern", gesehen. Im 'Wir'-Manifest schreibt er: "Wir schließen von Zeit zu Zeit das Objekt Mensch von den Filmaufnahmen aus

wir entdecken die Seelen der Maschinen." "Die Poesie der Maschinen" war sein Ziel und der Film die schönste Maschine. Daher suchte er bei seiner Kunst "nach dem Wesentlichen ihrer Technik" und sprach von "Filmlänge, Art der Bewegung, Koordinatensystem des Bildstreifens usw." 1922 bereits, in seinem 'Wir'-Manifest gegen die theatralische Kinematographie, formulierte er ein Axiom des formalen Films: "Material - künstlerische Elemente der Bewegung - sind die Intervalle (die Übergänge von einer Bewegung zur anderen), aber nicht die Bewegung selbst. Sie (die Intervalle) führen auch die Handlung zur kinetischen Lösung. Die Organisation der Bewegung ist die Organisation ihrer Elemente, das heißt der Intervalle innerhalb einer Phrase. Das Werk baut sich aus den Phrasen auf, so wie die Phrase sich aus den Intervallen der Bewegung aufbaut." Beinahe unfassbar, mit welcher Präzision hier folgerichtig als Element der Artikulation der Bedeutung nicht der Kader, sondern das Intervall zwischen zwei Kadern definiert wird. Die Organisation solcher Bedeutungseinheiten, Artikulationseinheiten, ist eine Phrase. Wir sehen, Wertow hat sich von der fundamentalsten Illusion des Films, der Illusion der Bewegung, abgekehrt und ist in die pure Materialität des Films vorgedrungen, dabei hat er bestimmte semantische Probleme endgültig definiert. 1953 schreibt er in sein Tagebuch (hier und im weiteren: Dsiga Wertow "Aus den Tagebüchern." Österreichisches Filmmuseum, Wien 1967, S. 150): "Eine ganz andere Aufgabe steht vor Ihnen, wenn das Thema kompliziert ist und Sie für seine Gliederung nur vereinzelte Kader gebrauchen können, die, nebeneinandergereiht, nicht mehr sind als Buchstaben des Alphabets. Sie müssen aus den Buchstaben Worte bilden, aus den Worten Phrasen, aus den Phrasen Artikel, Abrisse, Gedichte und so weiter. Das ist nicht mehr Montage, sondern Filmschrift! Das ist die Kunst, mit den Filmkadern zu schreiben. Hier begegnen wir einer höheren Art der Organisation des Filmmaterials. Die Kader treten zueinander in eine organische Wechselbeziehung, sind unter den gleichen Bedingungen vereinigt, bilden einen kollektiven Körper, einen Überfluss an Energie freilegend."

Diese "Suche nach dem Kinogramm" (Wertow) geschah jedoch nicht allein "um der Schaffung des Filmalphabets willen, sondern um die Wahrheit zu zeigen. In Wertows Problemstellung (und gute Künstler sind allemal Problemsteller und -löser), "wie kann man die einzelnen Stücke der Wahrheit so schneiden, so anordnen, so zusammenstellen .. dass jeder montierte Satz und das Werk in seiner Gesamtheit uns die Wahrheit zeigen" (Tagebücher, S. 26), wird ja nicht nur die Frage nach einer Theorie der Artikulation von Bedeutung, sondern auch die Frage nach der Wahrheit dieser Bedeutung gestellt. Die montierten Kader sollen wahre Aussagen über die Wirklichkeit machen. Daher verneint er Schauspieler, versteckt er seine Kamera, negiert er die Inszenierung. Er möchte das Faktische pur, unmanipuliert. Doch die Sehnsucht nach der Faktographie kollidiert mit der Filmschrift. Betont Wertow einerseits immer wieder die Mechanismen der Filmmaschine, die analytische Operation durch die Montage der Intervalle, mit einem Wort den Zeichencharakter der kinematographischen

Bilder, so glaubt er andererseits immer wieder, dass es möglich sei, das Leben ungestört aufzunehmen, die Wirklichkeit, wie er sie antrifft, mit seiner Kamera nicht zu verändern: "Ins Leben stürzen, in den Strudel des Sichtbaren, wo alles Wirkliche ist, so, dass das Leben seinen gewohnten Gang geht ... Du musst dich so anpassen, dass du deine Studien treibst, ohne jemanden zu stören" (aus den Tagebüchern, S. 16, 17). Dieser tiefe Widerspruch offenbart sich auch im von Wertow selbst gewählten Terminus für seine Filme: "poetischer Dokumentarismus". Denn die Poesie zeichnet sich ja zum Beispiel gegenüber der romanesken oder beschreibenden Prosa dadurch aus, dass sie das sprachliche Medium, die Eigengesetzlichkeit der Sprache in den Mittelpunkt stellt, während in der Prosa die sprachlichen Verfahrensweisen zugunsten des Inhalts der Rede in den Hintergrund treten, der Dokumentarismus also beabsichtigt, die Realität möglichst ungestellt und unverstellt von den Mechanismen der Abbildungsmaschine darzustellen. Doch ohne dass er es offensichtlich wahrhaben wollte, hat Wertow der Poesie stets den Vorrang gegeben. Die bloße phänomenologische Wahrnehmung würde die Wahrheit über die Wirklichkeit noch nicht entlassen. Insofern musste er seine Wahrheit 'Kino-Wahrheit' (Kino-Prawda) nennen, nämlich die mit den Mitteln der Filmmaschinerie, mit den Mitteln der Montage, der Intervalle von Kadern usw. hergestellte Wahrheit. Nicht durch bloßes Abfilmen, sondern durch die spezifischen Verfahren des Mediums nahm seine Wahrheit Gestalt an. Darüber hinaus wusste er selbst, dass die Wirklichkeit nicht nur das Sichtbare ist. Die Allianz von Poesie und Analyse erst artikuliert die Wahrheit. Deswegen heißt es bei ihm: "Majakowski ist Kinoglas (Das Kinoauge). Er sieht das, was das Auge nicht sieht." Anders gesprochen: Die Wahrnehmungsrealität allein konstituiert nicht die Bilder der Wahrheit, sondern das Kino-Auge, die Medienrealität, ist das wesentliche, es sieht mehr. Nicht das, was Wertow wahr schien, ist wichtig geworden, wobei erwähnt werden darf, dass einem heutigen Beobachter viele dieser sogenannten Wahrheiten nicht die damalige Wirklichkeit, sondern die damalige Ideologie widerzuspiegeln scheinen, sondern die Arbeitsweise, die Verfahren, mit denen er seine 'Wahrheiten' zu artikulieren versuchte.

Wertows Medienrealität

ist die "Diktatur des Fakts", die unter den Balken einer Diktatur des Zeichens gefallen ist, so dass oft Objekt und Zeichen, Faktisches und Formales zusammenfallen. In der 'Leninska Kino-Prawda' (1925) wird vor den Trauerzug der Bevölkerung am Grabe Lenins "ein Meter schwarzer Klebestreifen" (Wertow) einmontiert. Der Tod Lenins wurde durch Trickaufnahmen in der Art des Absoluten Films vorbereitet (bewegliche abstrakte Figuren etc.). Ein exemplarischer Beleg dafür, dass Wertow die Wirklichkeit nicht abbildet, sondern mit Hilfe des Mediums Film ein Bild von der Wirklichkeit konstruiert, ist in der Tatsache zu sehen, dass die gleichen Aufnahmen in verschiedenen Filmen mit verschiedenen Bedeutungen auftauchen. Ein Zug, auf dem Neger hocken, dient in einer Kino-Prawda zur Verdeutlichung der Kolonial-Herrschaft. Die gleiche Einstellung bedeutet in 'Der sechste Teil der Erde' (1926) die Völkerfreundschaft der Sowjetunion, usw. Dies erinnert nicht umsonst an das Experiment von Kulechow. Ginge es Wertow in der Tat um die faktische, sozusagen beweiskräftige Authentizität von Aufnahmen, dürfte jede Einstellung nur die gleichbleibende bestimmte historische Bedeutung haben. Aber offensichtlich verwendet Wertow die Einstellung wie Wörter, und wie diese in Verkettung mit anderen Wörtern neue Bedeutungen annehmen und neue Aussagen bilden können, so verfährt Wertow mit den Einstellungen als Variable (Symbole). Sie sind das endliche Alphabet einer Filmsprache, mit der er unendlich viele Aussagen erzeugt. Er scheut dabei keine technischen Verfahren und Tricks jenseits aller planbaren Realität. Zum Beispiel demonstriert ein Kopiertrick die Macht und Kraft der Arbeiterklasse: auf einer geteilten Leinwand ist oben ein hämmernder Arbeiter zu sehen und unten die Kuppel eines Berges, so dass der Eindruck entsteht, ein riesiger Mann hämmere auf

die Erdkugel (in 'Das Elfte' /Odinnadcatyj, 1927-28). Oder: durch die Montage von Sprengungen knapp hintereinander entsteht der Eindruck einer 'permanenten Sprengung'. Sicherlich weit von der Realität entfernt sind auch Szenen wie in 'Drei Lieder über Lenin' (1934), die Eskimos zeigen, wie sie sehnsüchtig aufs Meer schauen, und der Zuschauer schließlich erfährt, dass sie auf den Dampfer mit der Schallplatte 'Lenin selbst' gewartet haben.

All die Widersprüchlichkeiten treten nur auf, wenn man die Filme Wertows aus den zwei Perspektiven betrachtet, die er selbst vorgeschlagen hat, die Faktographie und das Filmogramm. Diese Widersprüche sind aber rein ideologischer Natur, sie verschwinden, wenn man Wertows Wunschdenken (und das seiner Nachfolger) beiseite lässt und sich auf Wertows Arbeitsweise konzentriert. Denn dann, bei genauerem Studium, dem seine politischen Liebhaber sich nicht unterzogen haben, sieht man, dass bei jener Passage vom Ding zum Zeichen, die der Ort des Films ist, seine Ausgangsbasis nicht die 'Wirklichkeit', sondern das Filmmaterial war. Durch die Analyse des vorgegebenen und geschaffenen Filmmaterials bis in den einzelnen Kader hinein nach verschiedenen Parametern wie Bewegungsart-, richtung, Geschwindigkeit, Tonwert usw., erkundete er alle möglichen semantischen Aspekte und konstruierte daraus die beabsichtigte Mitteilung über die 'Wirklichkeit'. Er schuf eine Realität, die nur im Medium existierte, eine von der Wahrnehmungswelt relativ differenzierte Medienrealität. Indem er immer wieder die Operatoren des Films wie Kamera, Objektiv, Kameramann etc. bei ihren Tätigkeiten selbst ins Bild brachte, indem er den Film am Schneidetisch und als Film im Film im Kinosaal zeigte, wie am auffallendsten in seinem Film 'Der Mann mit der Kamera' (1929), wollte er durch diese Verweise auf die Unterschiede von Wahrnehmungs- und Medienrealität nicht nur die Materialität und Machbarkeit des Films, sondern auch die der damit konstruierten Realität zeigen. Hatte er am Anfang noch gehofft, "seine Studien so zu treiben, ohne jemanden zu stören", sieht man nun, was de facto der Fall ist, wie die Kamera die Realität verändert: Arbeiter fahren mit einem Karren auf den Bildvordergrund zu, plötzlich treten sie zur Seite. In der nächsten Einstellung sieht man warum: der Mann mit der Kamera lag am Boden und die Arbeiter wichen ihm aus. Oder man sieht eine Linse, wie sie in den Unschärfbereich gedreht wird, dann sieht man ein Unkraut, das unscharf wird. Die abbildende Apparatur ist nicht ohne Einfluss auf das Abzubildende, das Band zwischen signans und signatum ist nicht zufällig, es beeinflusst das denotatum. Diese selbst-reflexiven Filmsequenzen, deren Aktualität vielleicht erst heute beginnt, zeigen, wie Denken und Verhalten eines Interpreten durch eine künstlich konstruierte/artikulierte Bedeutung beeinflusst werden. Allgemeiner, die Reflexion über das Medium, über die Machbarkeit (und Manipulierbarkeit) der medialen Realität, ist auch eine Reflexion über die Machbarkeit jeder anderen Realität.

In seinem zweiten Meisterwerk 'Don bass-Symphonie, (1930) hat Wertow die seit seiner letzten Kino-Prawda, der 'Radio-Kino-Prawda' (1925), entstandene Theorie vom Radio-Ohr (analog zum Kino-Auge) praktiziert. Indem er die gleichen semiotischen Verfahren, die er aus seinen Kader-Sequenzen entwickelte, auch auf die Ton-Sequenzen anwandte, die er in ihrem Ablauf simultan oder kontrapunktisch zu den Bild-Sequenzen komponierte, gewann er ein vollständiges Ton-Bild-Alphabet, wo nicht nur die Intervalle zwischen Kadern und die einem Kader vorangehenden 'Oder nachfolgenden Kader den Sinn einer filmischen Einheit bestimmten, sondern ebenso der gleichzeitige oder vorangehende oder nachfolgende Ton. Kleinste Bild- und Ton-Einheiten, mit denen Bedeutung artikuliert wird. Die bislang allgemein ziemlich unbekanntes Arbeitsnotizen von Wertow zeigen, wie er bis ins Detail hinein Methoden und Verfahren des seriellen oder strukturalen Films vorweggenommen hat, und wie weit er sich vom einst postulierten Dokumentarismus entfernt hat.

Aus: "Film als Film". Hrsg. v. Birgit Hein und Wulf Herzogenrath, Stuttgart: s.a., S. 99-102

Donnerstag, 6.3.1986
18.00 - 19.00 Uhr
Ackerstraße

**Produktionen
des Elektronischen Studios der Hochschule für Musik, Köln
und des Sweelinck-Konservatoriums, Amsterdam**

- | | | |
|-------------------|---|--------|
| Daniel Chorzempa | Sonett
vierspuriges Tonband (HfM) | (1978) |
| Luis Mucillo | Au de l a des portes d'ivoire
nach Texten von Ch. Baudelaire, J. Verne und G.
de Nerval
vierspuriges Tonband (HfM)
Klangliche Realisation: Marcel Schmidt | (1984) |
| Ricardo Mandolini | Poema reiterado
vierspuriges Tonband (HfM) | (1983) |

- | | | |
|---|--|--------|
| Cecile Ore | Im-Mobile
Video (Amsterdam) | (1984) |
| Margriet Hoenderdos/
Frederike Jochems | Ballade op en ballustrade
Video (Amsterdam) | (1984) |

DANIEL CHORZEMPA: Sonett

"Sonett" ist eine Komposition, die ausschließlich aus Sprachklängen besteht. Da Sprachklänge das musikalische Material selbst darstellen, entsteht kein Dualismus mehr zwischen Klang und Wort, d.h. Sprache wird nicht "vertont", sondern ist als klanglicher Vorgang die Musik selbst. Als sprachliche und daher auch klangliche Basis dienen Sonette von Shakespeare, Opitz, Ronsard und Michelangelo, die in ihrer Originalsprache auf Tonband gesprochen wurden. Durch studioteknische Prozesse sind Vokale und Konsonanten als Sprachklänge gestaltet worden, darüber hinaus werden Silben, Worte, Phrasen und schließlich ganze Texte in der Komposition verwendet. Die jeder Sprache eigene Artikulation, der Sprachrhythmus, wurde durch besondere Spannungssteuerungstechniken in musikalisch-rhythmische Verläufe umgesetzt. Die Sprachelemente sind linguistisch und textstatistisch nach den Regeln der Morphologie und Phonologie geordnet. Aus der jeder Sprache eigenen Semantik wurden unterschiedliche Grade von Verständlichkeit abgeleitet. Nach linguistischen Gesetzen richtet sich auch die Anordnung der vier Hauptteile der Komposition: die Entwicklung vollzieht sich zu Anfang von kleinsten Elementen in verhältnismäßig langen Dauern (z.B. Explosivlauten (p, t, k), Zisch- und Reibelauten) bis hin zu den längsten Elementen in kürzesten Dauern (Vokalen, an sich stationäre Klänge, die in kürzester Sprachartikulation rhythmisiert werden). Aus dem geformten Klangstrom tauchen immer wieder einzelne Worte und Sätze auf: sie bürgen für den Zusammenhang von Musik und Sprache, da die Herkunft der Wort-gewonnenen Klänge nicht unbedingt erkennbar ist.

Kunsthistorische Schlussbemerkung: unter dem Einfluss des Neoplatonismus entstanden die vier Sonette zu einer Zeit, als Europa endgültig seinen Anspruch auf jede Form von Einheit verlor. Durch die allegorische Sprache der Liebesgedichte wird jedoch die Sehnsucht nach Einheit symbolisiert. Diese künstlerische Grundhaltung diente als Anfangspunkt bei der kompositorischen Beschäftigung mit den Texten.

Die technische Realisierung erfolgte im Studio der HfM Köln mit der dankenswerten Unterstützung von Marcel Schmidt.

RICARDO MANDOLINI: Poema Reiterado

Das Stück POEMA REITERADO basiert auf meinem Gedicht PALABRAS (Worte) aus dem Jahre 1972:

PALABRAS

palabras
náufragos y naufragios
decir una palabra
es tornarse un navio
que se aleja hacia el mundo

la palabra es al mundo
lo que el ojo del vigia a tierra
una distancia
eso es lo que siente el poeta
desde su barca fantástica
a medida que navega y comprende
que ya no habrá puertos para él

porque cruzar el charco
que lo separa de las cosas
sería tan difícil
como cruzar el océano que lo
separa de sí mismo.

WORTE (frei übersetzt)

worte
schiffbrüche und schiffbrüchige
beim aussprechen eines wortes
wird man zum schiff,
das sich zur welt hin entfernt.

das wort ist zur welt
so wie das auge des wächters zur erde
eine entfernung
so empfindet der poet
indem er segelt und begreift
dass es für ihn keine häfen mehr
geben wird

denn das überqueren jener pfütze
die ihn von den gegenständen trennt
wäre so heikel
wie das überqueren jenes ozeans
der ihn von sich selbst fernhält.

Vom rein formalen Gesichtspunkt aus gesehen, ist POEMA REITERADO in 5 Teile gegliedert:

Der 1. besteht aus dem rezitierten Text, mit Begleitung.

Der 2. ist ein Übergangsteil, in dem musikalische Figuren auftreten, die einerseits die Verse akustisch nachahmen, andererseits von diesen bewusst unabhängig bleiben.

Im 3. und 4. Teil ist die musikalische Abhandlung ein Kommentar zum Assoziationsinhalt der Verse "una distancia", "eso es lo que siente el poeta" und "la palabra es al mundo",

Der 5. Teil stellt die Pause als kompositorisches Erneuerungselement dar und bildet allmählich die Sprache und ihre Bedeutung nach.

Das ganze Stück kann außerdem als ein stufenmäßiges Spiel vom Verlieren und Wiederfinden der semantischen Bedeutung des genannten Gedichtes betrachtet werden.

Ich möchte mich bei Leonardo Martinez für seine Mitwirkung bedanken, dessen Stimme (1980 aufgenommen) das "Rohmaterial" für das vorliegende Stück lieferte. Ebenfalls danke ich dem Phonetischen Institut der Universität Köln für die Unterstützung bei meiner Forschungsarbeit im Bereich der Formantanalyse.

Die technische Realisierung erfolgte im Studio der HfM Köln mit der dankenswerten Unterstützung von Marcel Schmidt.

Ricardo Mandolini

Donnerstag, 6.3.1986
20.00 Uhr
22.15 Uhr
Kino Arsenal

Film

20.00 Uhr

"Dziga Wertow: Pionier der Geräuschkunst"
Ein Vortrag mit Musikbeispielen von Juan Allende-Blin

anschließend:

"Die Donbass-Sinfonie (Enthusiamus)" (UdSSR 1930)

(Simfonija Donbassa (Entusiam))

Regie: Dziga Wertow

Musik: N. Timofejew

22.15 Uhr

"Der Mann mit der Kamera" (UdSSR 1929)

(Tschelowjek s Kinoapparatom)

Regie: Dziga Wertow

mit Live-Improvisation
Andy Guhl, Norbert Möslang
"Alltags-Elektronik"

Freitag, 7.3.1986
18.00 Uhr
Ackerstraße

Workshop

Musikalische Anwendung der Sprachsynthese mit Computern:

Floris van Manen, Sweelinck-Konservatorium, Amsterdam;

Dr. Klaus Buhkert, TU Berlin

Freitag, 7.3.1986
20.00 Uhr
Akademie der Künste

3. Akademie-Konzert

Olivier Messiaen	Quatre études de rythme He de feu I Mode de valeurs et d'Intensités Neumes rythmiques Ile de feu II	(1949):	
Hans Otte	text für einen Flötisten	(1972)	
	text für einen Schlagzeuger	(1985)	(UA)
Luigi Nono	... sofferte onde serene... für Klavier und Tonband	(1976)	

Luciano Berio	Circles nach Texten von e.e. cummings für Frauenstimme, Harfe und zwei Schlagzeuger	(1960)	

John Cage	Concert for Piano and Ensemble	(1957/58)	

Ausführende:

Bernhard Wambach
Klavier

Eberhard Blum
Flöte

Martin Schulz
Schlagzeug

Roland Pfrengle
Elektronische Technik

Solisten für "Circles":

Jane Manning
Stimme

Karin Schmeer
Harfe

Romi Ogawa-Helferich, Rainer Römer
Schlagzeug

Solisten für "Concert":

Marianne Schroeder	Solo for Piano
Gerhard Bohner	Zeitgeber
Jane Manning	Aria
Eberhard Blum	Solo for Voice 2
Götz Bernau	Solo for Violin 1
Alice Humel	Solo for Violin 2
Wolfgang Ziemann	Solo for Violin 3
Alois Ellemunter	Solo for Viola 1
Barnaby Brown	Solo for Viola 2
Regine Zimmermann	Solo for Cello
Johanna Kassner	Solo for Flute
Seiki Shinohe	Solo for Clarinet
Kent Townsdin	Solo for Bassoon
Egon Siebert	Solo for Trumpet

OLIVIER MESSIAEN: *Quatre études de rythme*

Messiaens Etüde "Mode de valeurs et d'Intensités", die zweite des Zyklus, gilt als der historische Ausgangspunkt der seriellen Musik.

Alle Eigenschaften des musikalischen Materials sind im voraus durch reihenmäßige Ordnungen bestimmt. Der Etüde liegen 2 x 12 Dauern, 3 x 12 Tonhöhen, 12 Anschlagsarten und 7 dynamische Grade zugrunde.

Damit wurde dieses Werk zum Schlüsselwerk für eine Reihe von Komponisten (Boulez, Stockhausen, Pousseur), die durch dieses strenge Verfahren zu bedeutenden Musikwerken angeregt wurden.

HANS OTTE

Mit Sprache habe ich mich vielfach und auf mannigfache Art und Weise kompositorisch auseinandergesetzt und zwar sowohl in meinen musikalischen Werken, in meinen experimentellen szenischen Arbeiten als auch in einer Reihe von Texten zum Lesen, Hören, zum Schauen selbst.

Ich wollte Sprache in allen ihren Eigenschaften für mich kompositorisch entdecken, dann aber auch die Möglichkeiten des Zusammenhangs von Sprache, ihre Begegnung mit anderen Kategorien von Kunst, also: Sprache und Klang, Sprache und Gestus, Sprache und Bild/Raum überprüfen.

So habe ich zum Beispiel verschiedene Versuche gemacht, Formen der Sprache, des Sprechens selbst zum Thema, zum strukturellen Agens von Stücken für das Theater zu machen.

Wie in meinem musikalischen Theater "Modell" (1965), in dem ich Alltagssprache mithilfe ganz bestimmter Verfremdungstechniken beim Wort nahm, um so hinter dem Allzuvertrauten, Selbstverständlichen deren eigentliche Bedeutung und Sprachlosigkeit sichtbar, hörbar zu machen. In meinem Stück "nolimetangere" (1966/67) nehme ich den internationalisierten Sprachjargon der Popwelt auf, um ihm gleichzeitig mit zwei von ihm unabhängigen Ebenen: Film und Musik in Kontakt zu bringen. In meinem "nature morte" (1969), einem Theater für Schauspieler, setze ich im Verlauf der sieben Szenen Sprache, die ausschließlich aus dem Titel selbst und seiner englischen, italienischen und deutschen Übersetzung gewonnen war, stufenweise zusammen, von den Konsonanten, den Vokalen, ersten Silben bis hin zum ganzen Wort. Gleichzeitig vollzieht sich ein vergleichbarer Prozess in der Musik: Ein einziger Klang wird der Reihe nach in seinen verschiedenen Schichten entfaltet, wie auch in diesem Stück das Bühnenbild erst allmählich durch den Aufbau verschiedener Objekte entsteht, zusammengesetzt wird. In dem Kammertheater "dialog" (1971) zum Beispiel wiederholt die Schauspielerin einen ganz bestimmten Satz: "That's the way it should have begun, but It's hopeless" immer wieder und wieder und zwar auf jeweils verschiedene Ausdrucksweise gemäß der Spielanweisungen, die sie selbst annonciert.

In dem Kammertheater "refrain" (1971) wiederholt ein Schauspielerpaar: Mann und Frau den szenischen Kanon einer Begegnung und ersten Berührung. Bei jeder Wiederholung wird neues Sprachmaterial eingeführt, sodass die Bewegungen der Schauspieler, obschon immer die gleichen, durch den veränderten Sprachmodus neue Bedeutungen bekommen.

In meinem Theater "Die Reise von 1000 Meilen" (1979), einem abendfüllenden Stück für Schauspieler, muss Sprache gewissermaßen erst ersprungen werden, damit sie hörbar wird (über mehreren Trampolins sind Mikrophone in großer Höhe angebracht, die von den

Stimmen der Schauspieler erreicht werden müssen). Oder es werden in diesem Stück verschiedene Texte gleichzeitig durch Schauspieler auf langen Schaukeln angeboten, die zum Publikum vor und weit zurück in den Bühnenraum pendeln. Auch gibt es darin einen 7-stimmigen Flüsterkanon bei vollkommen abgedunkelter Bühne, womit die Aufmerksamkeit aufs äußerste gespannt wird. Oder es gibt eine Textszene, die von Stroboskop-Licht-Rhythmen zusätzlich artikuliert wird, usw. Immer wieder also habe ich versucht, Sprache auf verschiedene Art, in mannigfacher Form zum Vorschein zu bringen. Oft habe ich nur einzelne Worte und Sätze, ein paar wenige Bewegungen und Klänge zum Gegenstand ganzer Stücke gemacht, um so - kraft meiner Phantasie - den ihnen innewohnenden Reichtum, alle ihre Qualitäten zu zeigen, zu entfalten.

Deswegen habe ich auch immer wieder in meine Klang- und Wahrnehmungsräume, Environments Sprache mit eingebracht, wie zum Beispiel in meiner größeren Klanglandschaft von 36 Lautsprecherobjekten "ON EARTH" (1978), zu deren vielfachen Klanggeschehen ich kommentierend Sprache als Möglichkeit von Selbsterfahrung einbezog.

Oder wie in einer wesentlich kleineren, früheren Arbeit, der "Ich" - Installation, mit der ich über Kopfhörer ein stimmlos artikuliertes Ich anbot, das nun im Raum, d.h. im Kopf umherwandert.

In meinen "Inschriften" (1970), einer Serie von 20 Bildern, durchwandern Farbnamen im gleichen Schreibrhythmus hundertfach das Chroma des Farbspektrums: Sprachschrift wird Bild.

In mehreren Klangräumen habe ich auch mehrsprachige Simultantexte über verschiedenen postierte Lautsprecher angeboten, die von der Wahrnehmung handelten und just die Situation wiedergaben, in denen sich der Zuschauer/Zuhörer befand.

Und unter meinen Kompositionen gibt es auch eine ganze Reihe von Werken, in die ich Sprache auf neue Weise - also sie nicht vertonend - mit hineinnahm, wie in "alpha:omega" (1960 und 1966), in "minimum:maximum" (1973), einer Simultankomposition für zwei Interpreten an zwei verschiedenen Orten, in "arbeit" (1974), einem Stück, in dem Aufnahme und Wiedergabeverfahren von Texten und Klängen zum Gegenstand der Aufführung gemacht sind; in "schrift" (1977), einer Komposition für vier zehnstimmige Chorgruppen, in der das Sprachmaterial aus den Namen der jeweils Aufführenden selbst gewonnen wird.

In meiner Komposition "text" für einen Bläser (1973) werden Sprechen und Blasen zu einer einzigen Klangstruktur miteinander vereint, das Instrument so gewissermaßen zum "Sprachrohr" (zit. Eberhard Blum) gemacht.

In meinem "text" für einen Schlagzeuger (1985) schließlich mache ich einen weiteren Versuch, Sprache und Klang und die Interpretation selbst miteinander in Einklang zu bringen.

LUIGI NONO: ... SOFFERTE ONDE SERENE ...

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

Diese gemeinsame Erfahrung hat uns in der Trauer des unendlichen Lächelns der "... durchlittenen heiteren Wellen ..." einander noch näher gebracht. Die Widmung "Für Maurizio und Marilisa Pollini" meint auch das. In mein Heim auf der Giudecca in Venedig dringen fortwährend Klänge verschiedener Glocken, sie kommen mit unterschiedlichen Bedeutungen, Tag und Nacht, durch den Nebel und in der Sonne. Es sind Lebenszeichen über der Lagune, über dem Meer.

Aufforderungen zur Arbeit, zum Nachdenken, Warnungen. Und das Leben geht dabei weiter in der durchlittenen und heiteren Notwendigkeit des "Gleichgewichts im tiefen Inneren", wie Kafka sagt.

Klavier live erweitert sich mit Klavier auf Tonband, bearbeitet und komponiert. Weder kontra-stierend noch kontra-punktierend.

Daraus ergeben sich zwei Klangebenen, die oft verschmelzen und dabei die mechanische Fremdheit des Tonbandes aufheben. Zwischen ihnen beiden sind die Beziehungen in der Klangbildung untersucht worden; darunter auch die Verwendung des Vibrierens der Pedalschläge - vielleicht besondere Anklänge "im tiefen Inneren".

Es sind nicht "Episoden", die sich in der Abfolge erschöpfen, sondern "Erinnerungen" und "Gegenwärtigkeiten", die sich überlagern, die sich indes als Erinnerungen, als Gegenwarten mit den "heiteren Wellen" vermischen.

Luigi Nono

LUCIANO BERIO: Circles

Zu "Circles" für Frauenstimme, Harfe und zwei Schlagzeuger über einen Text von e.e. cummings schrieb Berio zur Uraufführung 1960 anlässlich des Berkshire Festival in Tanglewood:

Musik ist nie absolut vorhanden: sie ist Attitüde, sie ist Theater. Sie ist unteilbar von Gesten

...

Die Aufgabe besteht darin, den Sinn der musikalischen Aktionen den spezifischen Kenntnissen und Möglichkeiten der Protagonisten anzupassen, ihnen die Chance zu geben, für sich selbst die Bedingungen zu definieren, durch die sie vor den Augen des Zuhörers und den Ohren des Zuschauers Möglichkeiten in Wirklichkeit umsetzen können. In "Circles" werden diese Möglichkeiten erweitert durch die Gegenwart von Worten (Nr. 25, 76 und 221 aus den "Collected Poems" von e.e. cummings: "stinging gold swarms" ... "riverly is a flower" ... "n(o)w the how dis(appeared cleverly) world ... "). Die Gedichte Nr. 25 und 76 erscheinen zweimal, in verschiedenen Momenten der musikalischen Entwicklung. In "Circles", einer Reihenfolge vokaler Fragmente mit instrumentaler Begleitung, ergänzen sich das Vokale der Gedichte und die Musik kongenial. Darin beruht die Geschlossenheit dieses Werkes. Die theatralischen Aspekte für eine Aufführung sind in der Struktur des Werkes enthalten, besonders im Aufbau der Handlung: man soll ihm zuhören wie einem Theaterstück und zusehen wie einer Musik.

e,e,cummings: Complete Poems (1961)

(Harcourt Brace Jovanovich Inc. N.Y.C.)

stinging
gold swarms upon
the spires
silver

chants the litanies the
great bells are ringing with rose
the lewd fat bells
and a tall

wind
is dragging
the
sea

with

dream

-S

riverly is a flower
gone softly by tomb
rosily gods whiten
befall saith rain

anguish
of dream-send is
hushed
in

moan-loll where
night gathers
morte carved smiles

cloud-gloss is at moon-cease
soon
verbal mist-flowers close
ghosts on prowl gorge

sly slim gods stare

n(o)w
the

how
dis(appeared cleverly) world
i.S. Slapped: with; liGhtninG
!

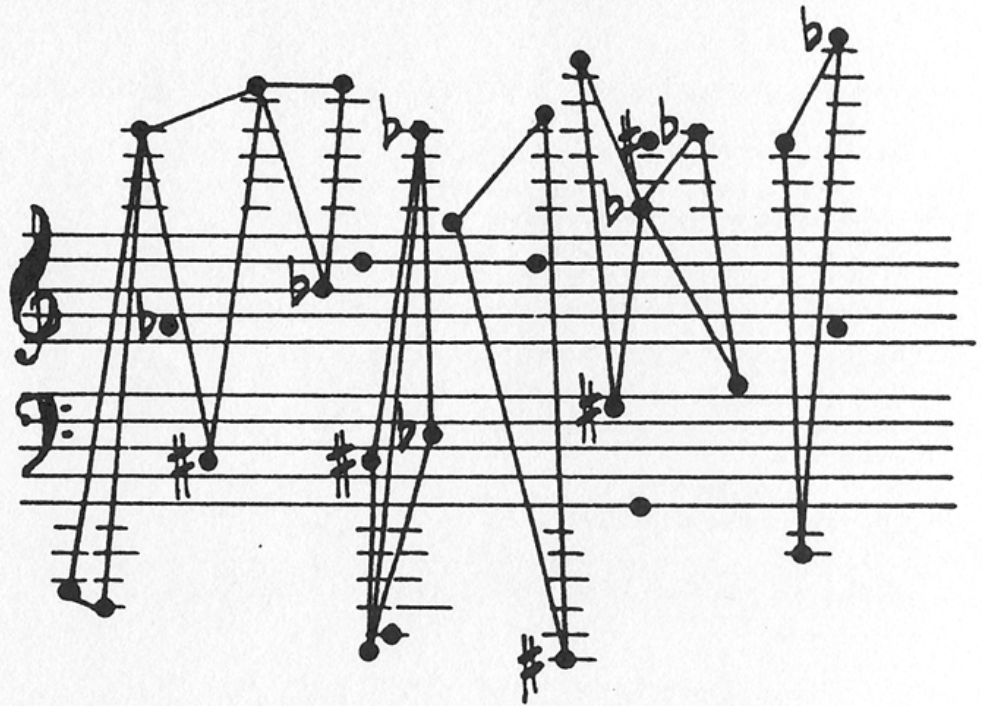
at which(shal)lpounceupcrackw(ill)jumps

of
THuNdeRB
loSSo!MiN
-visiblya mongban(gedfrag-
ment ssky? wha tm)eani ngl(essNessUn
rolli)ngl yS troll s(who leO v erd)oma insCol

Lide. !high
n,o;W:
theraIncomIng

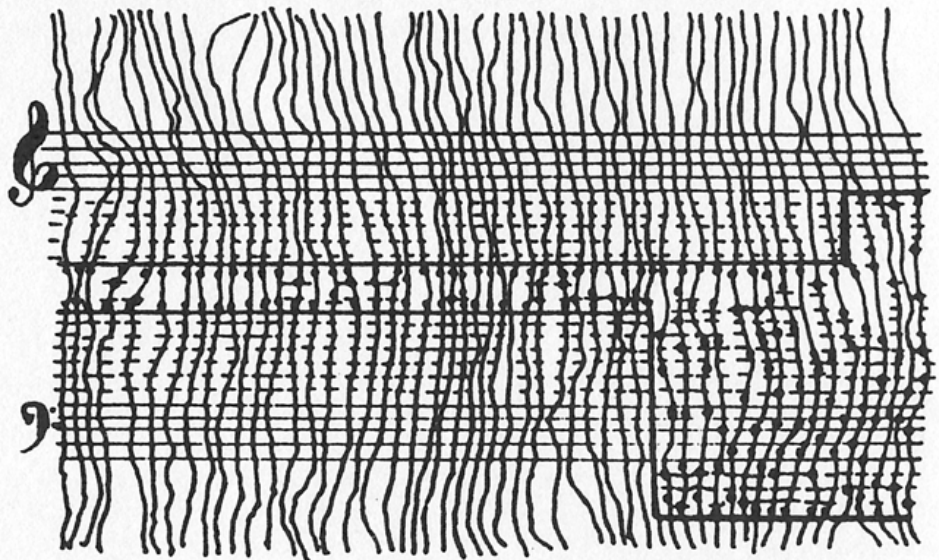
o all the roofs roar
drownInsound(
&
(we(are like)dead
)Whoshout(Ghost)atOne(voiceless)O
ther or im)
pos
sib(ly as
leep)
But !look-
s
U
n:starT birDs(IEAp)Openi ng
t hing; s(
-sing
lall are aLI(cry all See)o(ver All)Th(e grEEen
?earth)N,ew

W



W LEGATO (TRIANGLES) AND STACCATO
(ISOLATED NOTES).

O



O AUDIBLE (AS CHORDS, LINES, ARPEGGIATIONS
AS IN D BUT FREE, ETC.) ONLY BETWEEN
HORIZONTAL LINES. PEDALS AS IN M.

John Cage: Auszug aus "Solo for Piano"

JOHN CAGE: Concert for Piano and Orchestra

Das "Concert für Piano and Orchestra" ist Elaine de Kooning gewidmet. Es besteht aus dem Material für den Pianisten und sechzehn weiteren instrumental- bzw. Vokalpartien. Außerdem gibt es eine Stimme für einen möglichen Dirigenten, der gestisch das Vergehen von Zeit darstellt.

Eine Partitur zu dem Werk existiert nicht. Die einzelnen Parteien des Werkes können als Soli oder in jeder beliebigen Kombination ganz oder teilweise aufgeführt werden. Jedem Ausführenden sind spezifische Anweisungen und spezifische Freiheiten gegeben.

Die Klavierstimme besteht aus einer Mappe mit 63 Blättern, auf welchen sich die unterschiedlichsten Arten von Notationen und Anweisungen befinden. Daraus stellt der Pianist für eine Aufführung seinen Part zusammen. Es steht dem Spieler frei, die Materialien ganz oder teilweise und in jeder beliebigen Reihenfolge zu spielen. Ähnlich verhält es sich mit der Ausführung der anderen Stimmen.

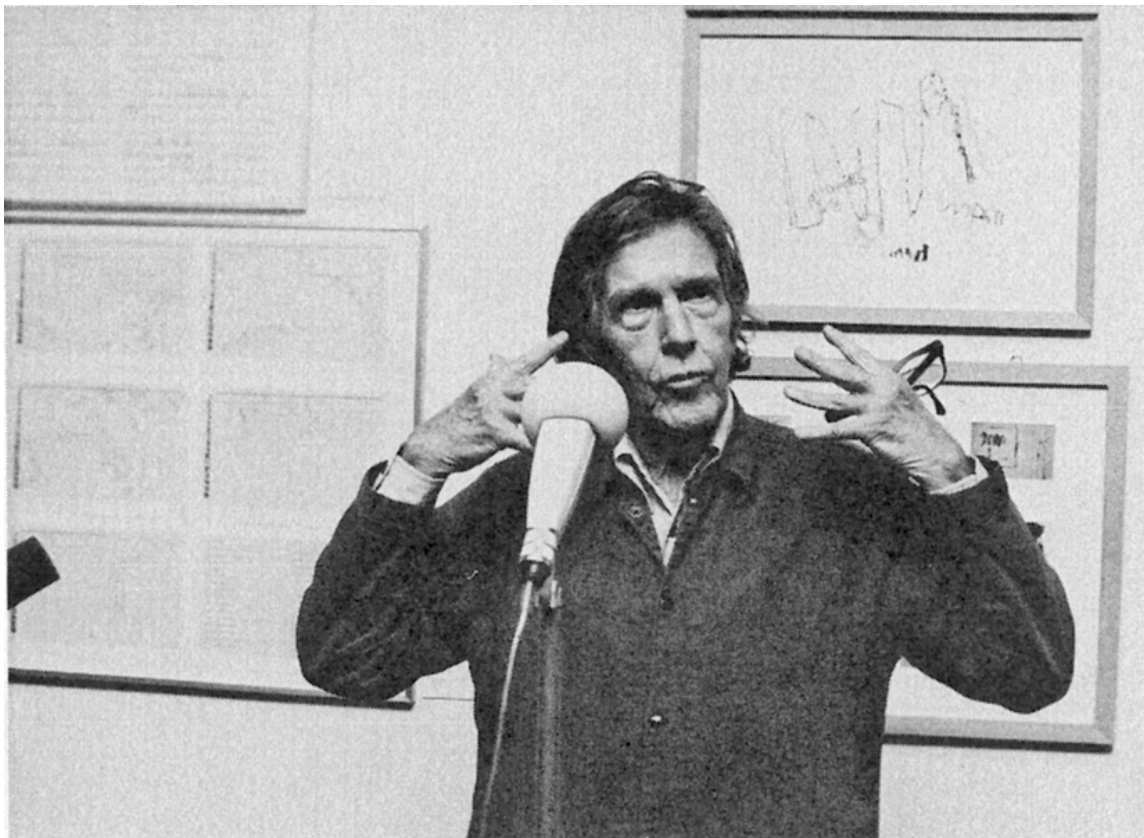
Die Dauer der Aufführung wird von den Ausführenden festgelegt.

Die Aufführung des Werkes ist äußerst schwierig und erfordert von den Musikern ein hohes Maß an Disziplin und Verantwortung.

Es ist immer noch schwierig - nicht nur für Musiker -, gegebene Freiheit kollektiv und auf intelligente Weise zu nutzen.

1982 schrieb Wolfgang Sandner in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung zum 70. Geburtstag von John Cage:

"Erst wenn ein Avantgardist öffentlich zurückblickt, wird bisweilen die Größe seines Vorsprungs evident: er betrachtet dann seine Vergangenheit, während dies für die Öffentlichkeit noch nicht einmal Gegen wart geworden ist."



Samstag, 8.3.1986
18.00 Uhr
Ackerstraße

**Produktionen des Elektronischen Studios der
Technischen Universität Berlin**

Orm Finnendahl	In Anbetracht für Cello und vierspüriges Tonband	(1984/85)	(UA)
Isabel Mundry	Ohne Titel für Sopran, Sprecher, Cello und zweispüriges Tonband	(1986)	(UA)
Martha Brech	Natürliches Ergebnis zweispüriges Tonband	(1986)	(UA)

Richard Duven
Cello

Antje Husung, Jan Oliver Nawrocki
Sprecher

Katharina Richter
Sopran

ORM FINNENDAHL: In Anbetracht

Die Grundlage sämtlicher im Stück hörbaren Klänge bilden einzelne, mit einem Mikrofon aufgenommene Töne eines Cellos.

Ich bin dem Elektronischen Studio der TU Berlin, Isabel Mundry, Heinz von Lösch, der die Cellotöne spielte, und insbesondere Thorsten Selinger, ohne dessen selbstlose Hilfe und Beratung das Band vermutlich nie fertig geworden wäre, zu großem Dank verpflichtet.

Orm Finnendahl

MARTHA BRECH: Natürliches Ergebnis

Die Idee des Stückes ist es, die Grenze zwischen Sprache und Musik zu skizzieren, indem Sprache in musikalische Parameter transformiert wird. Sprache, auf reine Laute reduziert, verliert ihren semantischen Aspekt. Gerade die Laute sind es aber, die, zu rhythmischen Mustern gruppiert, musikalischen Sinn zu schaffen beginnen, wobei der melodische Aspekt gleichfalls in diesen Lauten enthalten ist.

Das Material stammt aus gesprochener Sprache (Interviewresten), bedient sich aber nur der Teile daraus, an denen die Rede selbst begann, unsicher zu werden, was meint: zu stammeln oder Verlegenheitslaute einzusetzen.

Samstag, 8.3.1986
19.30 Uhr
Ackerstraße

Pierre Henry /
Pierre Schaeffer

Symphonie pour un homme seul (1951/61)

Pierre Henry/
Pierre Schaeffer

Vestiges d'Orphée (1953)

Michel Chion
Klangregie

PIERRE HENRY / PIERRE SCHAEFFER:
Symphonie pour un homme seul
Vestiges d'Orphée

Nicht zu Unrecht können "Symphonie pour un homme seul" und "Vestiges d'Orphée" als die beiden frühen "Klassiker" der musique concrète angesprochen werden, wobei das Wort "Klassiker" durchaus in zweifache Richtung zielen könnte. Ähnlich wie im Kölner Studio, so stellt auch die "Symphonie" nach einer Reihe von Etüden für Geräusche und Instrumente den Anspruch, ein "Werk" zu sein, das für sich volle ästhetische Zurechnungsfähigkeit und Verbindlichkeit einklagt. Dass es sich zudem noch "Symphonie" nennt, deutet auf den großen Anspruch und auf das Selbstverständnis ihrer Autoren. Auch vom Inhaltlichen her wird dieser große Anspruch Manifest. Momente aus dem menschlichen Leben werden zu einem großen Gesamtkomplex gefügt, wobei Elemente, die aus dem Hörspiel kommen, solchen gegenüber treten, die sich eher musikalischen Überlegungen - und auch Formzwängen - verdanken. Es ist aber immer ein - wenn auch im Sinne des Surrealismus durchaus erweiterter - literarischer Zusammenhang, der den "Sinn" der Gesamtkomposition verbürgt, wobei es dem Hörer heute überlassen werden muss, zu entscheiden, ob "Orphée" oder die "Symphonie" die glücklichere Symbiose darstellt. Schaeffer kommentiert die "Symphonie", die im März 1950 zum ersten Male dem Publikum präsentiert wurde: "Der Mensch ist ein Instrument, auf dem man nicht genug spielt. Es handelt sich doch nicht mehr um Worte, pfui! Es handelt sich um eine Musik des Menschen. Ein Mensch singt, er schreit, das ist besser: er pfeift, er pustet in die Hände, und zwar so: ffff! Er stampft mit den Füßen, schlägt auf seine Brust, kann selbst den Kopf gegen die Mauer schmettern ... "

Eine Symphonie der Geräusche also, die so an das neue Alphabet der Lettristen gemahnt. Neben den Geräuschen finden sich aber auch Strecken, die man als Instrumentalkomposition im herkömmlichen Sinne bezeichnen würde, wobei das Schlagzeug - wie auch schon bei den vorangegangenen konkreten Etüden - eine herausragende Rolle spielt. So ist ein Element von Schaeffer "Cage" getauft worden (im achten Teil der vierzehnteiligen Komposition): ein Oktavenschlag auf einem präparierten Klavier. Schaeffer war gezwungen, gegenüber einer ersten Planung, sein Material eher "makroskopisch" zu behandeln, wie er selber sagt. Es standen ihm sechs einfache Plattenspieler zur Verfügung. Vielleicht aber macht gerade diese Beschränkung, die ja auch zu einer ästhetischen Vereinheitlichung geführt hat, den Grund dafür aus, dass die "Symphonie" auch heute noch ein in sich durchaus stimmiges Werk bildet. Problematischer von Anfang an war "Orphée"; das den Kontext Hörspiel sehr viel stärker verrät, das einem zu vertonenden Text einen sehr viel größeren Platz einräumt.

Schaeffer kommentiert den gemeinsamen Schaffensprozess von "Orphée" und "Symphonie pour un homme seul" in seinem Buch "Musique concrète":

"Ein paar Monate später mündete unsere Zusammenarbeit in die Symphonie pour un homme seul - die der erste große Erfolg der Musique concrète war, vielleicht, weil sie die Verwirrung ihrer beiden Autoren auf die Ebene des kollektiven Empfindens projizierte; die Autoren sahen sich nämlich durch die unerwartete Gewalt ihrer Mittel in den Zwiespalt zwischen den Forderungen der Dramatik und dem Wunsch nach musikalischer Forschung gestellt".

Es genügte, einige Schritttakte entsprechend zu schneiden, damit die ganze Sequenz sich vom Dramatischen zum Rhythmischen wandte. - Diese Dualität tritt deutlich in den verschiedenen Einführungstexten zu der Symphonie zutage, die die Autoren seit dem Uraufführungsabend geschrieben haben; man konnte hier folgende Absichtserklärungen lesen:

"Die Symphonie versucht nicht, Geräusch und musikalischen Klang einander gegenüberzustellen: sie möchte eine Synthese finden zwischen mehr musikalischen Geräuschen und einer instrumentalen Mitwirkung, die dem Geräusch nicht allzu ferne steht."

Es folgte in diesem Text ein Versuch, den Weg nachzuzeichnen, der von der ursprünglichen Symphonie de bruits humains zur definitiven Gestalt der Symphonie pour un homme seul geführt hatte, bei der aufs Ganze gesehen eine Distanzierung von der Vermenschlichung eingetreten war, ohne dass wir indessen völlig aufs Emotionale verzichtet hätten. So räumte zum Beispiel die Idee des Marschs, der von der ersten Sequenz an das ganze Werk durchzog, ihren Platz zugunsten der Vorstellung der Prosopopée, was dem Wörterbuch zufolge bedeutet, den unbelebten Dingen Leben zu verleihen.

Schließlich wurde das Klima der verschiedenen Sequenzen in einigen Worten umrissen:

" (...) Die von menschlichem Leben wimmelnde Welt, wo Stimmen, absichtlich durcheinandergewirbelt, einen Tanz vollführen, (...) Suggestion eines einzigen schallenden Gelächters in Erotiqua (...), Apostrophe, wo das Wort 'absolument', ein aus dem Undeutlichen herausgehobener Augenblick, sich verflüchtigt und wieder in die Klangmasse eingeht, (...) Intermezzo mit geheimnisvollem Eigenleben der Worte, (...) Stretta, die das Werk schrill und wie von Jubel gesättigt beendet ... "

So sehr der unbestrittene Erfolg der Symphonie bewies, dass die Musique concrète zweifellos die Stufe des Werkes erreicht hatte, so sehr schwankten die verschiedenen Versionen von Orphée zwischen dieser Ebene und der des Versuchs. Die Autoren waren von Anfang an zu einem Kompromiss zwischen ihren Konzeptionen gezwungen, da Pierre Henry auf einer strengen stilistischen Geschlossenheit bestand, während ich mich vor allem darauf festgebissen hatte, die Möglichkeiten des konkreten Einflusses auf einen entschieden traditionellen Vokalstil zu erproben. Dieses Experiment, das ursprünglich innerhalb einer "Pantomime lyrique" vor sich ging, wurde in der "Opera concrète" Orphée 53 zu seinen äußersten Konsequenzen getrieben, und zwar durch das Nebeneinanderstellen eines konkreten Orchesters und klassischen, von einem Cembalo "live" begleiteten Rezitativen.

Überdies hatten wir das Werk aufgrund von Sachzwängen entgegen der gewohnten Logik ausarbeiten müssen: den verfügbaren Klangmaterialien entsprangen nach und nach nicht nur die kompositorischen, sondern auch die szenischen Ideen, unter denen die des Schlusses am glücklichsten waren.

"Es wird erzählt - dass der enthauptete - Orpheus - nach ihr rief - nochmals nach ihr rief: - Eurydike - Eurydike; - und dass das Echo - des Stroms der Unterwelt - des Erebus - wiederholte - nochmals wiederholte: Eurydike - Eurydike."

Orpheus nahm die erste Maske auf, das Ebenbild seines eigenen Gesichts, hielt sie mit ausgestrecktem Arm vor sich und begann im Duo mit sich selbst zu singen. Dann ergriff er die zweite Maske und schloss mit einem Trio, das von einem recht ungewöhnlich konkreten Orchester begleitet wurde: die mit Springermaschine manipulierten Klänge eines Gongs und ein Fragment mit stoßweise gehendem Atem begleiteten das ruckweise Zerreißen des roten Vorhangs, der die Szene beherrschte.

In Le Voile d'Orphée (1953) hat Pierre Henry - immer das Zerreißen des Vorhangs im Blickpunkt - aus dieser Schlusszene ein selbständiges Werk gemacht und dabei der stilistischen Homogenität den Vorrang vor den experimentellen Bestrebungen gegeben. Der Live-Gesang wurde durch eine in griechischer Sprache deklamierte Hymne ersetzt, deren allmähliches Anheben und ebenso allmähliches Verlöschen der konkreten Begleitung sorgfältig eingeschmolzen war. Entsprechend fügte sich der realistische Prolog, der das Zerreißen des Vorhangs beschwört, einer sehr kunstvollen Entwicklung ein, in der das dramatische Element nach und nach vom zunehmenden Gewicht des Musikalischen aufgesogen wurde.

Samstag. 8.3.1986
21.00 Uhr
Ackerstraße

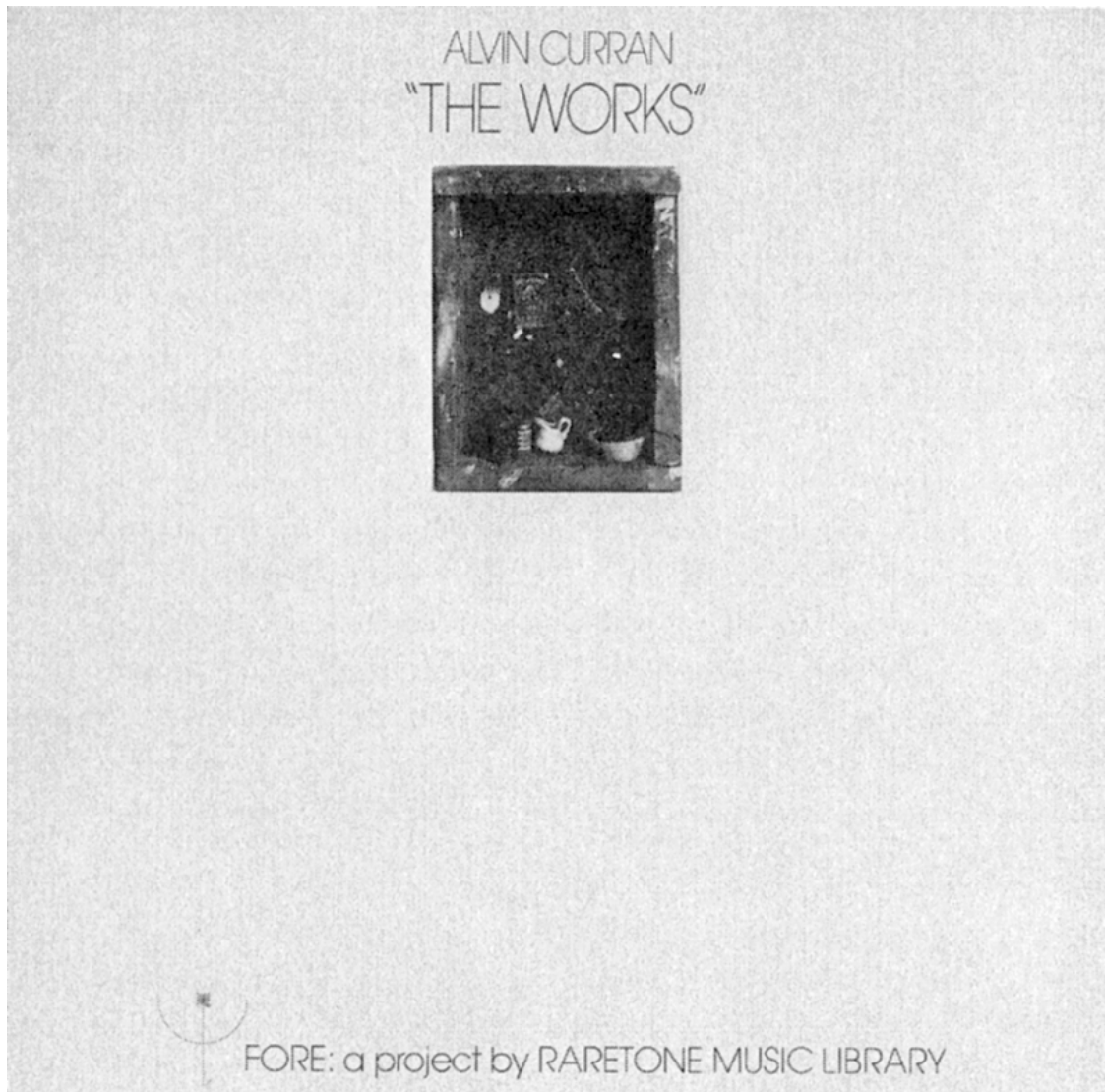
Alvin Curran

The Electric Rags
für Klavier und Elektronik

(1985)

Alvin Curran
Klavier und Elektronik

Nicola Bernardini
Technische Assistenz



ALVIN CURRAN: The Electric Rags (aus Grand Piano)

Dies ist ein Konzertsaal, nicht wahr? Und Sie sind das Publikum. Ich bin ein Ausführender. Ist dies nicht ein Klavier? Aber was ist dieses Ding, diese schwarze Begräbniskiste auf Rädern, dieses dreibeinige Tier mit schwarzen und weißen Zähnen, dieser resonierende Haufen aus Stahl, Holz und Geschichte - arroganter Behälter für alle westlichen Träume, dieses Ding, das Paik misshandelt, Annea Lockwood verbrannt, Cage präpariert, LaMonte Young gestimmt, Palestine mit Blut beschmiert und auf dem Fats Waller einfach gespielt hat, ohne sich um all das zu kümmern - so wie ich es heute Abend tun werde.

Die einzige Erinnerung, die ich an meine erste Klavierstunde im Alter von fünf Jahren habe, ist die, dass ihr ein familiäres Sonntagsessen in einem chinesischen Restaurant in Providence voranging, dass meine Lehrerin Mrs. Einstein meine Hände in Brücken verwandelte, sodass meine Daumen unter ihnen hindurchgehen konnten, und dass ich ein einstimmiges Stück mit dem Wort "Indianer" im Titel erlernte. Der einzige Grund, den mir meine Eltern für all das angaben, war "du musst" (sie konnten kaum ahnen, wohin das führen sollte). Mittlerweile verzweifelte Mrs. Einstein an meinem geistlosen Vortrag Clementischer Etüden und versuchte meine Eltern davon zu überzeugen, dass ich mit der Posaune viel glücklicher sein würde - die hatte ich mir schon selber beigebracht. Aber meine Eltern wollten davon nichts wissen: "Alle Musik kommt vom Klavier, es ist deine Grundlage", sagte mein Vater. Und er war Posaunist. Noch schlimmer war, dass mein älterer Bruder bereits die Schubertschen Impromptus spielen konnte.

So gab es die Vorspielnachmittage mit den Reihen terrorisierter Kinder, die ewig auf den Augenblick warteten, da ihr Menuett oder Largo auf wundersame Weise intakt aus ihren Fingerspitzen kommen würde. Der Unterricht mit Mr. Einstein und Mozart wurde gefördert. Im Geheimen wurden die Nonenakkorde, die übermäßigen Undezimakkorde, die Tredezimakkorde und der Jazz entdeckt. Danach spielte ich Klavier in den Tanzorchestern meines Vaters; es kam die Entdeckung, dass Klaviermusik auf "nichts" gründete, endlich die "Rhapsody in Blue". Ich hörte Myra Hess, Arthur Rubinstein, Serkin, Art Tatum, Thelonius Monk, Cecil Taylor; Elliott Carter erzählte von seinen Stunden bei Charles Ives, ich hörte die "structures" und die "Klavierstücke", Cardew und Rzewski, Cage und Feldman, Ellis Larkins und Duke Ellington, Teitelbaum und Clarenz Barlow, Chiari, Scelsi.

So wundert es nicht, dass ich mich fragte: kann man für dieses Instrument - das Klavier - überhaupt noch Musik komponieren? Ist noch Musik zum Komponieren oder Improvisieren übrig? Die Antwort war "ja, natürlich - meine Musik muss noch gemacht werden". Und das ist der Grund, warum ich jetzt an diesem Klavier sitze. (Meine Eltern können es noch immer nicht ganz glauben.)

Kurz bevor mein Vater starb, spielte ich ihm einen Ausschnitt aus meinen "Canti Illuminati" vor, in dem ich seine eigene Stimme, die ein wunderbares jiddisches Lied sang, eingebaut hatte. Er hörte mit der Geduld des Sterbenden zu und sagte, als die Musik aufgehört hatte: "Wo ist die Melodie, diese Musik braucht mehr Melodie." Und so wird es an diesem Abend Melodie und Harmonie geben.

Robert Moog ist eines der nettesten Genies auf dem Gebiet der Elektronik. Im letzten Jahr, anlässlich der Ars Electronica in Linz, fragte ich ihn nach neuen Möglichkeiten, um den Klang des akustischen Klaviers zu transformieren. Zuerst sagte er: "Vergiss es". Dann:

"Warte, es gibt da etwas Neues von Forte Music in San Jose", Ich forschte geduldig nach und kam zu der Einsicht, dass dies genau das war, nach dem ich gesucht hatte.

Das Forte Midi Mod (wie es genannt wird) ist nichts weiter als ein langer Streifen Schaltungen und spezieller Schalter, der direkt unter der Tastatur des akustischen Klaviers angebracht ist.

Der Ausgang kann dann mit einer beliebigen Anzahl von Instrumenten, die mit einem Midi (Musical Instrument Digital Interface) ausgestattet sind, verbunden werden und erlaubt es so dem Spieler, direkt von der Klaviertastatur aus all diese anderen Maschinen direkt zu "spielen". Es ist der ideale Apparat für jene Klavierspieler, die auf die elektronischen Möglichkeiten nicht verzichten und dennoch Klavier spielen wollen - das unvergleichliche Gefühl, einen großen Konzertflügel zu bedienen und im selben Moment die neuesten algorithmen Klänge zu produzieren. Obwohl das Forte Midi Mod so das Klavier für alle Zeit dem digitalen Zeitalter erschlossen hat und sich zweifellos für die kommerzielle und Pop-Musik Welt als sehr kostensenkend herausstellen wird, ist es doch unwahrscheinlich, dass sein Gebrauch irgendein neues Moment auslösen könnte. Für mich als pseudo-elektronischen Musiker jedoch, der immer noch davon träumt, mittels Kontaktmikrofonen Musik aus dem Eiffelturm zu gewinnen, hält dieses elegante Stück moderner Elektronik eine Reihe interessanter und unorthodoxer Gebrauchsmöglichkeiten bereit. Es ist deshalb der Schlüssel zur Realisierung der Grundvoraussetzung der "Electric Rags": den Klang des akustischen Klaviers in einen multiplen Strom tonaler Farben zu zerlegen, ohne dabei den Klavierklang selber zu ändern.

"Grand Piano" ist der Generaltitel, den ich einem ganzen ungeordneten Feld komponierter und improvisierter Klaviermusik aus den letzten Jahren gegeben habe. Es ähnelt einem kleinen Privatbergwerk, in das ich dann und wann einfahre, um zu graben: manchmal stoße ich auf eine neue Ader, und sie wird zu einem neuen Teil von "Grand Piano". Das Treffen mit Moog, das Forte Midi Mod usw. sind Teil des jüngsten Fundes, der zu "Electronic Rags" geführt hat, in dem 4 DX7-Synthesizer miteinander verbunden sind und direkt vom Klavier aus gesteuert werden. Die verschiedenen speziellen Klänge der vier Synthesizer werden unabhängig von meinem Spiel durch ein komplexes Klangfarben-"Orchestrierungs"-Programm gesteuert, das von Stefano Petrarca und Nicola Bernardini für einen Commodore C 64 Computer entwickelt wurde. Die Struktur des Stückes ist größtenteils durch das spontane Wechselspiel meiner Improvisation und der zahlreichen vorhersagbaren und nicht vorhersagbaren Ereignisse, die das Computersystem erzeugt, bestimmt. Meiner eigenen Improvisation liegen vergleichsweise unkonventionelle Kriterien zugrunde: ich versuche, so weit wie möglich ein Vorausschauen zu vermeiden, ich lasse die Musik mich suchen. Wenn wir einander treffen, will ich nicht d a r an denken, wohin wir gehen und woher wir kommen. Da dies aber fast unmöglich ist, entstehen alle Arten von Widersprüchen - Widersprüche wie der, dass man eine Einbahnstraße in verkehrter Richtung befährt, dass man in einem Stau steckenbleibt, dass man sich gänzlich verlassen vorkommt und dann den Weg zur Wärme und Heiterkeit eines vertrauten Ortes findet. Die Musik oszilliert zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten. Sie gewöhnt sich dar an, in beständiger Gefahr zu leben, und ist nicht daran interessiert, logisch, schlau oder schön zu sein, obgleich sie andererseits diesen ewigen musikalischen Zielen auch nicht unbedingt aus dem Weg geht.

Mein besonderer Dank gilt Dr. Wolfgang Becker vom WDR Köln für seine freundliche Unterstützung des gesamten Projektes und dafür, dass er das speziell präparierte Klavier für diese Veranstaltung zur Verfügung gestellt hat.

Alvin Curran

Sonntag, 9.3.1986
17.00 Uhr
Ackerstraße

Vortrag / Demonstration

Michel Chion präsentiert einen Querschnitt durch die
Musik/Sprach-Produktionen der
Groupe de Recherches Musicales (GRM), Paris

Sonntag, 9.3.1986
20.00 Uhr
Ackerstraße

Josef Anton Riedl epiphyt II (1977/81)
zeichnen - klatschen/zeichnen -
zeichnen
lautgedichtfolge b)
klangsynchronie II
für trommeln - für sprechen

Oskar Sala Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab,
dass kein Gott sei (1985/86) (UA)
zweispuriges Tonband

Thomas Kessler Drum Control (1983)
für Schlagzeug und Computer

Luigi Nono La fabbrica illuminata (1964)
für Stimme und vierspuriges Tonband

Robyn Schulkowsky
Schlagzeug, Sprechen, Klatschen, Stampfen, Tierlautinstrumente

Lorenzo Ferrero
Synthesizer, Klatschen

Stefan Gabanyi, Johannes Göhl, Michael Hirsch
Sprechen, Klatschen, Stampfen

Norbert Wetzel
Sprechen, Klatschen, Stampfen, Kontrabass

"Die Maulwerker" (Einstudierung: Dieter Schnebel)
Sprechen, Klatschen

Dieter Schnebel
Sprechen, Klatschen

Josef Anton Riedl: Klangregie

Martin Schulz
Schlagzeug

Madalena de Faria
Sopran

.. (.. = Stille als Titel)
für Sprechen

V(ie)ll(ei)cht (i)st (e)s s(o,)

..

V(ie)ll(ei)cht (i)st (e)s (so,)

..

V(ie)ll(ei)cht (ist es so,)

V(ie)ll(ei)cht (ist es so,)

..

..

V(ie)ll(ei)cht (i)st s(o,) v(ie)ll(ei)cht

(i)st (e)s

(a)ber (au)ch

n(i)

(i)cht

..

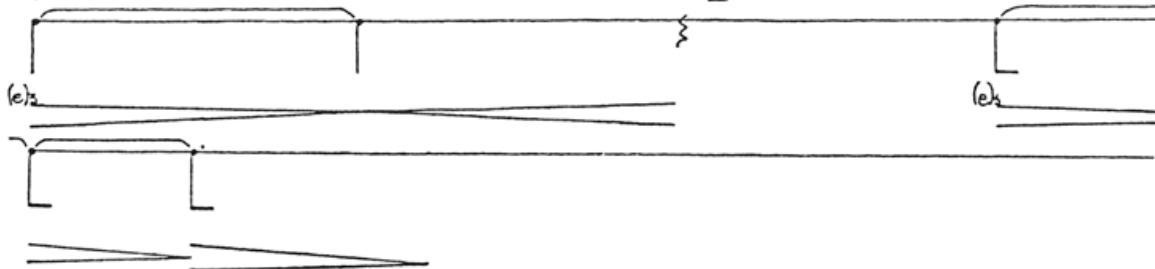
s(o.)

V(ie)ll(ei)cht (i)st (e)s s(o,) v(ie)ll(ei)cht (i)st (e)s

..

(Vielleicht ist es so, vielleicht i)st (e)s

(Vielleicht ist es so, vielleicht ist e)s



(Vielleicht ist es so, vielleicht ist es aber auch ni)cht (so.)

(Viellei)cht (ist es so, viellei)cht (ist es aber auch ni)cht (so.)

(Vielleicht ist es so, viellei)cht (ist es aber auch nicht so.)

(Vielleicht ist es so, vielleicht ist es aber auch ni)cht (so.)

(Viellei)cht (ist es so, vielleicht ist es aber auch nicht so.)

..

..

Jede Zeile von etwa gleichlanger Dauer.

Wenig Text in der Zeile = breiter, langsamer, mehr Text in der Zeile = gedrängter, schneller sprechen.

In Klammern Befindliches stumm sprechen.

"(Vielleicht ist es so, vielleicht ist e)s" geht über in decrescendo/
crescendo/decrecendi, decrescendo/crescendo/decrecendi in "(Vielleicht ist es so, vielleicht ist es aber auch ni)cht (so.)"

Josef Anton Riedl: aus "für trommeln - für sprechen"

Variation

für 2 Sprecher oder 2 kleine Sprechergruppen

chni-nich-icht- <u>ich</u> -icht-nich-chni?	flott		flott
..		..	
<u>is</u> -te, <u>iste</u> ,		ses.	f
..		..	
<u>istes</u> , <u>ist</u> -es,		ses!	
..		..	
..		ses?	
vllch-t <u>ist</u> essov!		..	
<u>v-ll-ch-</u>		..	
..		ses:	
<u>t</u> istess!		..	
..		ses,	
..		..	
ess <u>o</u> vie,		..	
ess <u>o</u> .		..	
ess <u>o</u> viellei;		..	
ess <u>o</u> vielleichtau.		..	
..		ses;	
..		..	
<u>a</u> ber-er?		ses.	
<u>a</u> ber-er?		ses.	
abererab.	accel.	ses.	accel.
aberareb;		..	
abarareb,		..	
abarerab		..	

Jede Zeile etwa von gleichlanger Dauer.
 ∞ = Fermate mittellanger Dauer.
 f = flüstern.

Josef Anton Riedl: aus "für trommeln - für sprechen"



Josef Anton Riedl: aus "zeichnen - klatschen/zeichnen - zeichnen"

OSKAR SALA:

"Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei"

Jean Paul (1763 - 1825)

zuerst als Einlage in seinen 1796/97
erschienenen Rom "Siebenkäs"
bekannt geworden

Idee einer Sprach-Elektronischen Komposition nach Jean Paul und Textauswahl:

Hermann Scherchen (1966)

Einziger Sprecher:

Friedrich Schönfelder (1966)

Musikkomposition, Sprach- und Klanggestaltung sowie Realisation im eigenen elektronischen
Studio: Oskar Sala (1985/86)

Anfang 1966 lud mich Hermann Scherchen in sein Studio nach Gravesano (Tessin) ein:
Vorschlag für ein Trautoniumwerk für seine nächste internationale Tagung in Gravesano.

Ich war bereits mehrmals zu seinen Tagungen in sein Studio eingeladen worden. Ein Bericht über meine Arbeiten erschien 1962 unter dem Titel (Mixturtrautonium (s. Abb.,) und Studiotechnik" in seinen Gravesaner Blättern, mit Klangbeispielen auf einer Schallplattenbeilage. Das Trautonium kannte er schon seit 1951. Damals hatte Paul Dessau in seiner Oper "Das Verhör" (später "Die Verurteilung des Lukullus"), Text von Bertold Brecht, eine teilweise heikle Solopartie für mein Instrument geschrieben. Die skandalumwitterte Uraufführung in der Staatsoper Unter den Linden am 17.3.1951 dirigierte Hermann Scherchen.

Bei meinem Besuch in Gravesano 1966 überraschte er mich mit einer Kurzfassung des Textes der berühmten Einlage zum Siebenkäs-Roman von Jean Paul. Er bat mich, dies als Vorlage für eine Sprach-Klangkomposition mit dem Mixturtrautonium zu versuchen. "Ich weiß, dass Sie verschiedenste Sprecher für Ihre Filmkompositionen in Ihrem Studio aufgenommen und dabei eigene technische Methoden ausgearbeitet haben. Finden Sie hier ein Maximum und verbinden Sie es mit Ihrem Klangzaubereien. Ich werde für die Vorführung in meinem Studio alles so einrichten, wie Sie es haben wollen."

Wir wurden über die endgültige Textkurzfassung schnell einig, und da die Zeit drängte, begann ich sofort mit der Sprachaufnahme. Mein Favorit war Friedrich Schoenfelder. Als ich die Bandaufnahme Scherchen zur Kenntnis bringen wollte, kam mir die traurige Nachricht zuvor, dass der große Dirigent "in den Sielen" an einem Herzinfarkt plötzlich gestorben war. Die Tonbänder (einschließlich meiner ersten Klangversuche) lagerten seitdem ungenützt in meinem Studio-Bandarchiv.

Folkmar Heins Umfrage zur Veranstaltungsreihe "Sprachen der Künste" erinnerte mich an dieses Projekt. Ich fand Schoenfelders Textinterpretation als außergewöhnlich engagiert und sprachtechnisch professional gelungen vor und begann mit Sprach- und Klangexperimenten. Mein Vorschlag wurde akzeptiert, und ich freue mich, dass der alte Plan - auch als posthumer Dank an Hermann Scherchen - inzwischen mit meinen neuesten Studiotechniken realisiert werden konnte.

THOMAS KESSLER:
Drum Control
Percussion und Computer 1983

wurde für Jean-Pierre Drouet geschrieben und entstand auf seinen Wunsch hin, elektronische Klangmittel mit dem traditionellen Schlagzeug zu verbinden. Bereits 1981 entstand "Drumphonie" für Schlagzeug, Computer und Orchester, das auch von Jean-Pierre Drouet zusammen mit dem Kölner Rundfunkorchester in der Reihe "Musik der Zeit" des WDR uraufgeführt wurde.

"Drum Control" gehört - zusammen mit "Piano Control", "Flute Control" und "Violin Control" - zu einer Reihe von live-elektronischen Solo-Studien, in denen jeweils ein Instrument sehr eng mit elektronischen Geräten (Synthesizern, Computern) verbunden ist. Die daraus resultierenden klanglichen Möglichkeiten mögen zwar auf unser Ohr einen großen Reiz ausüben, es geht jedoch in diesen Stücken vielmehr um eine Erweiterung der spezifischen Artikulationsmöglichkeiten eines Instruments. Aus diesem Grunde spielt der Instrumentalist nicht mehr ein Instrument allein, sondern überträgt seine Spieltechnik und Reaktionsfähigkeit ohne Hilfe eines zusätzlichen Assistenten auf die vom Komponisten programmierten elektronischen Instrumente. Dies stellt ihn zwar einerseits vor neue, zum Teil fast unüberwindliche Schwierigkeiten hinsichtlich Spieltechnik und Konzentration, erlaubt ihm aber andererseits auch jederzeit die Kontrolle über den Klang, der aus den Lautsprechern kommt, selbst und spontan zu gestalten. Von dem Mischpult im Saal aus wird die Klangbalance im Raum geregelt.

Das Wort "Control" stammt aus dem Bereich der Analog-Synthesizer Technik, wird aber auch in der Computersprache verwendet und bedeutet Steuerung. Hier vollzieht sich dieser Begriff auf verschiedenen Ebenen zwischen Interpret, Instrument und Elektronik.

"Drum Control" ist mit dem "Fairlight-Musikcomputer" komponiert und programmiert worden. Der Fairlight-Musikcomputer (bestehend aus zwei Mikroprozessoren mit rund 400 K) ist der erste in größerer Anzahl hergestellte Computer einer neuen Instrumentengeneration, welche sozusagen keinen Eigenklang mehr besitzen, sondern mit jedem erdenkbaren Klang programmiert werden können, vergleichbar mit einem Tonband. Neben elektronischen Klängen wurde auch vor allem die Stimme des Interpreten im Computer gespeichert. Der Solist spielt diese Klänge, durch Transformationsprogramme verändert, auf zwei Manualen, verschiedenen Fußpedalen und einem Alpha-Keyboard. Mit einem Mikrofon ist außerdem sein Instrument mit dem Analog-Interface des Computers verbunden: mit Tonhöhe, Lautstärke, Ansatz, Klangfarbe und Atem kann er jeden Parameter der Computerklänge steuern und beeinflussen.

LUIGI NONO: La fabbrica illuminata

1 (CORO INIZIALE)

fabbrica dei morti la chiamavano
Fabrik der Toten wird sie genannt

esposizione operaia
Ausgesetztsein der Arbeiter

a ustioni
den Verbrennungen

a escalazioni nocive
den Giftgasen

a gran masse di acciaio fuso
den großen Gußstahlmassen

esposizione operaia
Ausgesetztsein der Arbeiter

a altissime temperature
den sehr hohen Temperaturen

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

esposizione operaia
Ausgesetztsein der Arbeiter

a materiali proiettati
den herumfliegenden Metallreifen

relazioni umane per accelerare i tempi
"human relations" zur Beschleunigung des Arbeitstempos

esposizione operaia
Ausgesetztsein der Arbeiter

a cadute
dem Herunterstürzen

a luci abbaglianti
den blendenden Lichtern

a corrente ad alta tensione
dem Hochspannungsstrom

quanti MINUTI/UOMO per morire?
wie viele Minuten pro Mensch um zu sterben?

2 (ohne Text)

3 GIRO DEL LETTO

e non si fermano MANI di aggredire
und (die Hände) hören nicht auf die Hände zu greifen

ININTERROTTI
ununterbrochen

che vuota le ore
die (dem Körper) Stunden entleert

al CORPO dem Körper		nuda afferrano nackt ergreifen		
	quadranti, visi: Zifferblätter, Gesichter		e non si fermano und sie hören nicht auf	
guardano sehen	GUARDANO sehen	occhi fissi: starre Augen	occhi Augen	mani Hände
sera Abend		giro del letto		
	tutte le mie notti alle meine Nächte		ma aridi orgasmi aber trockene Orgasmen	

4 TUTTA LA CITTA

TUTTA la citta die ganze Stadt	dai morti von den Toten	VIVI Lebende	
	noi wir	continuamente unaufhörlich	PROTESTE protestiert

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

la cabina detta TOMBA
die Kabine, die man Grab nennt

tagliano i tempi
die Zeiten werden zerstückelt

fabbrica come lager
Fabrik wie Konzentrationslager

UCCISI
Getötete

5 (FINALE)

passeranno i mattini
vergehen werden die Morgen

passeranno le angosce
vergehen werden die Ängste

non sarà co si sempre
es wird nicht immer so sein

ritroverai qualcosa
du wirst etwas wiederfinden

"La fabbrica illuminata" gliedert sich in fünf Teile, deren zweiter rein "instrumental" ist. Die Texte für die Teile eins, drei und vier, für deren Kompilation Guiliano Scabia verantwortlich war, basieren auf einem 1962 erschienenen Buch über die Lebens- und Arbeitsbedingungen italienischer Fabrikarbeiter. Der Text des fünften Teiles stammt von Cesare Pavese.

Zur Genese des Textes schreibt Guiliano Scabia: "Der Text entstand aus einer Reihe von Fassungen, die sich nach und nach den Forderungen der musikalischen Gestaltung anpassten. Das Verhältnis zwischen Wort und Musik wurde also nicht dadurch gelöst, dass ein Text für

die Musik verfasst wurde, sondern durch die Vorbereitung des linguistischen Materials, das in verschiedener Weise gegliedert wurde unter Verwendung von Fabrik-Jargon, Zitaten aus Arbeitsverträgen und in der Fabrik gesammelten politischen Definitionen. Die endgültige musikalische Fassung wurde zugleich auch zum endgültigen Ergebnis des sprachlichen Materials." Die Arbeit am Text war so entscheidend von musikalischen Erwägungen mitbestimmt. Aspekte der phonetischen Struktur dienten ebenso als Ordnungsprinzip wie solche der Sprachmelodie.

Wie sich aus dem Bericht, den die Sängerin der Uraufführung, Carla Henius, gibt, ersehen lässt, stand am Anfang der musikalischen Komposition die theatralische Vorstellung: Die Sängerin, die allein auf der Bühne steht, wird mit den Klängen aus dem Lautsprecher konfrontiert.

Ein der Textgewinnung ähnlicher Prozesscharakter lässt sich für die Erarbeitung der musikalischen Form, soweit wir Einblick haben, konstatieren. Carla Henius berichtet, wie sie - teils nach Vorgaben Nonos, teils improvisierend - die verschiedenartigsten Interpretationen des Textes auf Band gesungen und gesprochen habe. Dieses schon "musikalisierte" Rohmaterial wurde dann von Nono zur endgültigen Form weiterverarbeitet, ohne dass uns über diesen - entscheidenden - Prozess der Auswahl und Entscheidung jedoch Nachrichten vorlägen. Ähnliches gilt für die Chöre, die durchaus nicht improvisiert sind, sondern schon in ihrer Grundsicht streng zwölftönige Kompositionen sind, die dann um ein weiteres verarbeitet werden.

So betrachtet, bilden die Geräusche nur eine Schicht der Komposition, die oftmals zudem eher akzidentiellen Charakters ist. So verwundert es nicht, dass Nono das utopische Moment des fünften Satzes der Singstimme allein anvertraut.

Doch stellen die reinen Geräuschpassagen sicher nicht den Schwerpunkt der Komposition dar. "La fabbrica illuminata" ist in erster Linie eine Sprachkomposition, eine Komposition über Sprache, aber auch eine Komposition der Sprache selber. Die elektroakustischen Mittel werden benutzt, um diese Intention zu verstärken.

Montag, 10.3.1986
20.00 Uhr
22.30 Uhr
Kino Arsenal

Film

20.00 Uhr

"Intolerance" (USA 1916)

Regie: David Wark Griffith

mit Live-Improvisation

Jay Oliver

Bass

22.30 Uhr

"Little Stabs at Happiness" (USA 1959-63)

Regie: Ken Jacobs - mit Jack Smith

*

"So is this" (Kanada 1982)

Regie: Michael Snow

BIOGRAPHIEN

AfEM (Arbeitskreis für Elektronische Musik)

wurde 1961 gegründet. Ihm gehörten Boris Blacher, Fritz Winckel, Rüdiger Rüter und Manfred Krause an (siehe auch Manfred Krause: Sprache in den Kompositionen experimenteller Musik des Studios für elektronische Musik an der TU Berlin 1953 - 1975, S. 37).

CLARENZ BARLOW

geb. 1945 in die englisch-stämmige und -sprachige Minderheit in Kalkutta. Komponiert seit 1957. Gleichzeitig erste Beschäftigung mit den Naturwissenschaften. 1966-68 Musiktheorielehrer, Dirigent eines Madrigalchores sowie eines Jugendstreichorchesters; erste und intensive Auseinandersetzung mit nordindischer Kunstmusik ; Komposition vornehmlich mit Zwölftonreihen.

1968 Übersiedlung nach Köln. 1971 Beginn mit stochastischen Kompositionstechniken und mit dem kompositorischen Einsatz des Computers. 1972 Beginn einer neuen analytischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Tonalität. 1973-75 Aufenthalt in Indien: Dirigiertätigkeit, Vortragsreisen ; erneut intensive Beschäftigung mit indischer Musik. 1978 Aufstellung einer umfassenden Theorie zu Tonalität und Metrik (veröffentlicht als Nr. 21-23 der Reihe "FEEDBACK PAPERS" im Feedback Studio Verlag, Köln 1980), erstmals angewendet in der Klavierkomposition "Cogluotobüsisletmesi".
Lebt heute in Köln als freischaffender Komponist.

GIORGIO BATTISTELLI

wurde 1953 in Albano Laziale (Rom) geboren. Er ist Komponist und Solo-Schlagzeuger. Diplom in Komposition sowie Schlaginstrumenten am Konservatorium "A. Casella", L'Aquila. Studium der Komposition, Ästhetik und Philosophie bei Giancarlo Bizzi und gleichzeitig der Literaturwissenschaft an der Universität Rom.

1974 gehörte Battistelli zu den Gründern der Gruppe "Edgar Varèse" für Forschung und experimentelle Musik. 1978 ging er nach Paris zum Studium bei Jean-Pierre Drouet und Gaston Sylvestre zur Vervollkommnung der zeitgenössischen Spieltechniken von Schlaginstrumenten. 1980 studierte er bei Sylvano Bussotti und nahm an dessen analytischen und kompositorischen Kursen für zeitgenössisches Musiktheater teil.

Ab 1980 Professor für zeitgenössische Musiktheorie am Konservatorium "F. Morlacchi" in Perugia; Dozent für Studien Komposition und Interpretation (theoretisch und praktisch).

Battistelli lebt in Rom. 1985/86 ist er Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.
Auswahl seiner neuesten Werke:

"Experimentum mundi" (1981); "Linzer Stahloper" (1982); "Aphrodite" (1983); "Jules Verne" (1984); "Der Dialog des Psychonauten" (1985).

LUCIANO BERIO

geb. am 24. Oktober 1925 in Oneglia. Er stammt aus einer Musikerfamilie und studierte sehr früh bei Vater und Großvater. 1936 entstand als erste Komposition ein "Pastorale". Er setzte sein Studium bei Paribeni und Ghedini am Mailänder Konservatorium fort.

Er unterrichtete beim Berkshire Music Festival (Tanglewood), in Darmstadt, am Mills College (Kalifornien), an der Harvard University, der Northwestern University und der Juilliard School of Music in New York.

1964/1965 war Berio Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

FRANK MICHEAL BEYER

geb. 1928 in Berlin. Er verbrachte seine Kindheit (als Sohn eines Schriftstellers) in Dresden, auf Kreta, in Athen, der Schweiz, später wieder in Berlin. Nach Abschluss des Kirchenmusikstudiums Kompositionsstudium bei Ernst Pepping (1952-1955). Zunächst Kirchenmusiker, 1953-62 Dozent an der Berliner Kirchenmusikschule. 1960 an die Berliner Musikhochschule berufen, wo er heute als Professor für Komposition wirkt. Er ist Initiator und Leiter der Reihe "musica nova sacra" und gehört der Leitung der Berliner Bach-Tage an. Beyer wurde mit verschiedenen Kunstpreisen ausgezeichnet; auch ist er Mitglied mehrerer Akademien.

BORIS BLACHER

geb. am 6. Januar 1903 in Newchwang (China) als Sohn baltischer Eltern. 1922 kam Blacher nach Berlin, wo er an der Technischen Hochschule zunächst Architektur und Mathematik studierte, später Musikwissenschaft und Komposition.

1938/39 begann er eine Lehrtätigkeit in Dresden, kam jedoch 1945 wieder nach Berlin, wo er sich nach dem Zusammenbruch an verschiedenen musikalischen und musikorganisatorischen Wiederaufbauaufgaben in allen Sektoren der Stadt beteiligte. 1946 setzte er seine Lehrtätigkeit am Internationalen Musikinstitut in Zehlendorf fort; von 1948 an war Blacher an der Berliner Musikhochschule, zunächst als Dozent, von 1953-70 als deren Direktor tätig. Er war bis zu seinem Tod künstlerischer Leiter des Elektronischen Studios der Technischen Universität Berlin.

An der Gründung der Akademie der Künste war er maßgeblich beteiligt, wurde 1955 Vizepräsident, war von 1968-71 deren Präsident und anschließend Ehrenpräsident. Am 30. Januar 1975 ist Boris Blacher in Berlin gestorben.

EBERHARD BLUM

geb. 1940. Studium der Flöte an der Musikhochschule in Berlin. Uraufführung zahlreicher Werke für Flöte in Europa und den USA.

1973-76 Mitglied des Center for the Creative and Performing Arts in Buffalo (USA)

Aufführungen von Sprechstücken

Ausstellungen eigener visueller Arbeiten

Mitglied des Ensembles "Morton Feldman and Soloists"

1974 Berliner Kunstpreis Stipendium

1978 Stipendium für das P.S. I-Projekt in New York

1984 Villa Serpentara Stipendium der Akademie der Künste Berlin

Neue Projekte (Auswahl):

1984 - Goethe-Institut Paris: Ausstellung "Konzepte-Partituren"

- Akademie der Künste: "Sprachen der Künste"

- Auftrag für das pro musica nova Festival in Bremen:

Uraufführung "Akustisches Objekt II"

- Poetry Seven New York, Museum of Modern Art:

Lesung mit Werken von Schwitters

- Galerie Wewerka Berlin : Vier Arbeiten - Ausstellung und Aufführungen.

LARS-GUNNAR BODIN

geb. 1935, studierte 1955-60 traditionelle Komposition bei Lennart Wenström., 1962 trat er Fylkingen bei (Gesellschaft für Neue Musik in Stockholm), dessen Vorsitzender er 1969-72 war. Er lehrte elektroakustische Musik an der HfM Stockholm von 1972-76 und ist seit 1979 Leiter des EMS. Er spezialisierte sich auf dem Gebiet elektroakustische Musik, komponierte aber auch für Instrumente (mit Tonband). Bodin hat als Komponist und Organisator dazu beitragen, diese Musik-Art in Schweden zu etablieren. Seine wichtigsten Stücke sind: "Tocata" (1969), das mixed-media-Stück "Clouds" (1971-76, "For Jon" (1977), "Soley" für Sopran und Band (1979) und "Epilogue" (1979).

MARTHA BRECH

geb. 1956, Tontechnikerin und Musikethnologin.

Studium am Oberstufenkolleg Bielefeld (Musik und Deutsch) und an der Freien Universität Berlin (Vergleichende Musikwissenschaft, Ethnologie, Germanistik). Im Rahmen des Aufbaustudiums an der TU Berlin seit 1985 Wiederbeschäftigung mit elektronischer Musik.

EARLE BROWN

geb. 1926 in Lunenburg, Massachusetts. Studierte an der Northeastern University in Boston Maschinenbau und Mathematik. 1946-1950 Komposition und Theorie an der Schillinger School of Music. Komposition, Kontrapunkt und Polyphonie bei Roslyn Brogue Henning. 1950-1952 Lehrer der Schillingerschen Kompositionstechnik in Denver; 1952-1954 Mitarbeiter von John Cage und David Tudor am "Project for Music for Magnetic Tape". Techniker und Aufnahmeleiter bei Capitol Records; seit 1960 Leiter der "Contemporary Sounds Series" bei Mainstream Records, New York. 1968-1972 Composer in Residence am Peabody Conservatory, Baltimore, wo ihm 1970 der Doktor honoris causa verliehen wurde.

1970/71 war er Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD; Dirigenten- und Vortragstätigkeit.

JOHN CAGE

1912 in Los Angeles geboren. Lebt vorwiegend in New York.

"... nahmen Ehrungen und Aufführungen zu: es wird fast unmöglich, diejenigen auszuwählen, die man in den besonderen Rang von 'Lebensdaten' erheben möchte. Mögen zumindest einige Aufführungen auch für die Hörer zu 'Lebensdaten' werden ..."
(zitiert aus "Musik-Konzepte")

1972 war Cage Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

MICHEL CHION

geb. 1947 in Creil, Frankreich. Redakteur der "Cahiers du Cinéma"; Von 1971-76 Mitglied der "Groupe de Recherches Musicales". Mitarbeiter des "Larousse de la Musique". Komponist, Filmkritiker, Lehrtätigkeit und - von Zeit zu Zeit - Filmemacher.

Er komponierte:

"Le prisonnier du son" (1972); "La machine a passer le temps" (1972); "Requiem" (1973); "On n'arrête pas le regret" (1975); "Tu" (1977/81); "La Ronde" (1982); "La tentation de Saint Antoine" (1983).

DANIEL CHORZEMPA

geb. 1944 in Minneapolis (USA) als Sohn polnisch-elsässischer Eltern. Begann im Alter von 4 Jahren mit dem Klavier-, mit 7 Jahren mit dem Geigenspiel. Sein Orgelspiel brachte ihm bereits als Dreizehnjährigem eine erste Stelle als Kirchenorganist ein. Siebzehnjährig unterrichtete er an der Universität von Minnesota, an deren musikwissenschaftlicher Fakultät er später auch promoviert wurde.

Danach setzte er seine Studien, vor allem der Tasteninstrumente, in Europa fort, hauptsächlich an der Musikhochschule Köln. In der Folge ist er als Organist, Pianist und Cembalist in der ganzen Welt aufgetreten. Vor allem seine Forschungen auf den Gebieten "Fragen der Aufführungspraxis" und "stilistische Probleme" haben ihn international bekannt gemacht.

Während seiner Studien in Köln wurde er direkt und unmittelbar mit dem Komponieren elektronischer Musik konfrontiert, für das er sich stark zu interessieren begann: das Ergebnis seiner jahrelangen Beschäftigung und Auseinandersetzung mit dieser Art neuer Musik ist die elektronische Sprachkomposition "Sonett".

Heute leitet Chorzempa eine Orgel-Meisterklasse an der Musik-Akademie Basel; er lebt in Florenz.

HENNING CHRISTIANSEN

1932 in Kopenhagen geboren. Von 1950 bis 1955 besuchte er das Kopenhagener Musikkonservatorium.

Seit 1962 gehört er zur europäischen Fluxusbewegung. Besonders enge Zusammenarbeit mit Joseph Beuys und Per Kirkeby. Performances und Konzerte; malt, schreibt, komponiert.

Lebt in Askeby, Dänemark.

CORA

Musikerin und Komponistin, Zusammenarbeit Willem de Ridder in der "Radio Art Foundation".

ALVIN CURRAN

wurde 1938 in Providence (USA) geboren. Er studierte Komposition bei Ron Nelson und Elliott Carter an der Brown- und an der Yale University. 1966 war er an der Gründung der Gruppe Musica Elettronica Viva zusammen mit Frederic Rzewski und Richard Teitelbaum in Rom beteiligt.

In den frühen siebziger Jahren entwickelte er eine eigene Solo-Performance-Musik, die aus seinem eigenen Gesang, dem Spiel mit Instrumenten, Synthesizern, gefundenen Objekten und Klanglandschaften besteht. In den späten siebziger Jahren entwickelte er eine Methodologie der kollektiven Vokalimprovisation. Zugleich schuf er groß-dimensionierte Klangenvironments für Stadt- und Landschaftssituationen ("Monumenti" für die Alte Oper Frankfurt; "Maritime Rites" in den Häfen von La Spezia, Amsterdam, Kiel und an der holländischen Küste). Daneben aber steht immer auch die kompositorische Arbeit für Klavier, Chor und kleine Ensembles.

Von 1976 bis 1980 unterrichtete er Gruppenimprovisation an der Academia Nazionale d'Arte Drammatica in Rom.

Alvin Curran ist 1986 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

JOHN DRISCOLL

geb. 1947 in Philadelphia (USA). Seit 1968 beschäftigt sich John Driscoll mit Klangskulpturen und elektronischer Musik; seit 1973 Zusammenarbeit mit David Tudor an "Rainforest 4".

1969: B.F.A. an der Temple University - Tyler School of Art, Philadelphia.

1971: M.F.A. an der State University of New York in Buffalo

1973: Mitbegründer von "The Dance Construction Company" und "Pnumbral Raincoat"

1978: Gründung und Leitung eines Tonforschungszentrums für Grundschul Kinder in New York

1982 schuf er im Auftrag des Exploratoriums in San Francisco eine Dauerausstellung - UNSUNG VOICES - für vier Ultraschall-Klangskulpturen, die auf Gesten der Museumsbesucher reagieren.

Ein weiteres Auftragswerk - SECOND MESA - für das Institute of Contemporary Art (Boston) entstand in Zusammenarbeit mit dem Komponisten Richard Lerman, dem Choreographen Douglas Dunn und dem Bildhauer Jeffery Schiff als Performance Element der Ausstellung "Art q Dance" ; in dieser Arbeit wird speziell die besondere Akustik in Galerieräumen berücksichtigt.

Er arbeitet auch als Berater für zahlreiche Audio-Projekte verschiedener Organisationen im Rahmen von In Between Sounds - einem Programm, das Künstlern technische Unterstützung gewährt und das Driscoll ins Leben gerufen hat.

Seine gegenwärtige Arbeit umfasst Projekte mit Roboter-Instrumenten, Kompositionen für Räume und Klang-Installationen, an denen das Publikum mitarbeiten kann. - John Driscoll - 1985 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD - lebt in New York.

LASZLO DUBROVAY

geb, 1943 in Budapest, dort Kompositionsstudium an der HfM und Reifeprüfung 1966. Von 1971-72 Repetitor an der Hamburger Staatsoper. Während seines Aufenthaltes in Köln (1972-75) studierte er weiter bei Stockhausen Komposition und bei Humpert elektronische Musik. 1975 realisierte er im Elektronischen Studio des WDR eine Auftragskomposition. Seit 1976 lehrt er in seiner Heimatstadt Theorie.

Im Herbst 1983 hielt er sich erstmalig als Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD in Berlin auf und arbeitete dort einen Monat im Elektronischen Studio der TU Berlin.

JEAN DUPUY

geb, 1925 in Frankreich, lebt in Vieux Pierrefeu (Südfrankreich).

ORM FINNENDAHL

wurde 1963 in Düsseldorf geboren. Im Ruhrgebiet aufgewachsen, studierte er von 1981-83 in Berlin Musikwissenschaft bei Carl Dahlhaus und ist seit 1983 Kompositionsschüler von Frank Michael Beyer an der HdK Berlin.

MASANORI FUJITA

Nach Abschluss eines Kompositionsstudium bei Yoshiro Irino gewann er 1970 den ersten Preis beim deutsch-japanischen Festival für Moderne Musik. Im selben Jahr erhielt er ein Stipendium der Stadt Berlin, mit dem er 4 Jahre lang an der Hochschule der Künste an den Kursen von Isang Yun teilnahm.

Während seines Berliner Aufenthaltes war er Mitglied des Berliner Musik Projektes, der Banjargruppe, des Japan Tokyo Ensembles. Nach einem weiteren Jahr Aufenthalt in mehreren Städten Europas kehrte er nach Japan zurück, wo er sich dem Tokyo Musik Projekt anschloss, das von Yoshiro Irino geleitet wurde. 1982 gewann er mit der Komposition "Aurora IV für Klavier und Orchester" den erstmals vergebenen Irino-Preis. 1985 war Fujita Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

KIYOSHI FURUKAWA

geb. 1959 in Tokio. Studierte Komposition von 1975 bis 1978 bei Yoshiro Irino in Japan, dann an der HdK Berlin bei Isang Yun. An der TU Berlin studierte er seit 1982 Elektroakustische Musik bei Folkmar Hein.

Zur Zeit lebt er in Hamburg und nimmt Unterricht in der Hochschule für Musik bei György Ligeti.

DIAMANDA GALAS

geb. in San Diego (USA). Studium der Musiktheorie und "Visual Art Performance" an der University of California/La Jolla.

Aufenthalt in Europa als Interpretin neuer Musik. 1981 stellte sie ihr erstes Stück "Wild Women with Steak Knives" fertig. Konzerte und Performances in den USA und Europa.

VINKO GLOBOKAR

geb, 1934 in Anderny (Frankreich). Musikstudium in Ljubljana und Paris bei Rene Leibowitz und Luciano Berio.

Als Posaunist hat Globokar viele Werke der Neuen Musik aufgeführt und war Professor an der Kölner Musikhochschule.

Zusammen mit dem Klarinettenisten Portal, dem Pianisten Alsima und dem Schlagzeuger Drouet gründete er das Ensemble "New Phonic Art". In den sechziger Jahren (1964/65, 1966) lebte er als Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD in Berlin und war hier an wichtigen Aufführungen Neuer Musik beteiligt. Jetzt lebt Globokar als Komponist und Posaunist in Paris.

JOHANNES GOEBEL

geb. 1949, beschäftigt sich u.a. mit neuer Musik und Neuer Musik und elektronischer Musik und selbstkonstruierten Instrumenten und alter Musik und neuerer Musik.

Seit 1977 lange und kürzere und längere Arbeitsaufenthalte im Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA) der Stanford University.

MICHAEL GRAMBO

hat am Department für Kommunikation der Simon Fraser University studiert; lebt in den USA.

STEN HANSON

geb. 1936 in Klövsjö (Schweden). Er ist Autodidakt und begann als Autor von Prosa, Dichtung und Schauspielen. In den frühen sechziger Jahren wurde sein Interesse für eine Lautpoesie, die die Möglichkeiten der Bandmanipulation nutzt, geweckt. Seit dieser Zeit beschäftigt er sich mit Text-Klang-Kompositionen; in den letzten Jahren hat er sich umfangreicheren Projekten zugewendet. Hanson ist Vorsitzender des Aufsichtsgremiums der FST und ehemaliger Vorsitzender der Schwedischen Sektion der ISCM; seit 1982 ist er Mitglied des Präsidiums der ISCM.

PIERRE HENRY

geb. 1927 in Paris. Kompositionsunterricht bei Olivier Messiaen. Komponist, der das Schreiben von Partituren aufgab und sich konsequent der "Kunst im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit" verschrieb: der musique concrète, Einbeziehung von Schallplatten und Tonband als Materialien der Komposition.

1950 zusammen mit Pierre Schaeffer Gründung der "Groupe Recherche de Musique Concrète" bei der ORTF.

1958 Trennung von dieser Gruppe und Entwicklung der "musique electroacoustique", einer Synthese von musique concrète und elektronischer Musik.

1960 Gründung eines eigenen Experimentalstudios "Aps6me" in Paris. Auf der Basis eines dort in jahrzehntelanger Arbeit erstellten Klangarchivs Realisationen experimenteller Musik mit Texten und Stimmlauten, Musik für Radio, Film, Ballett und Szene. Häufige Zusammenarbeit mit Maurice Bejart.

STEPHAN VON HUENE

geb. 1932 in Los Angeles (USA). Lehrtätigkeit seit 1963 in den USA und Hamburg.

Einzelausstellungen u. a. :

- 1966 David Stuart Galleries, Los Angeles
- 1969 Los Angeles County Museum of Art
- 1970 Whitney Museum, New York
- 1974 Chicago Museum of Contemporary Art
- 1983 Staatliche Kunsthalle Baden-Baden
Kestner-Gesellschaft, Hannover
- 1984 Museum Ludwig, Köln
Schloss Charlottenburg, Berlin
- 1985 "Die Zauberflöte", Romanischer Keller, Salzburg

Gruppenausstellungen u. a.:

- 1961 Pasadena Art Museum, Calif.
- 1962 Long Beach Museum, Calif.
- 1966 "Art Now "; San Francisco und Seattle
- 1967 Whitney Museum, New York
"American Sculpture of the Sixties", Los Angeles County Museum
- 1973 "Sound Sculpture", Vancouver Art Gallery, Vancouver
- 1975 "Sehen um zu Hören", Kunsthalle Düsseldorf
- 1979 "Sound Sculpture", Los Angeles Institute of Contemporary Art, PS 1, New York
- 1980 "Für Augen und Ohren", Akademie der Künste, Berlin
- 1981 "Soundings", State University Museum New York
- 1985 "Vom Klang der Bilder", Staatsgalerie Stuttgart

GERALD HUMEL

1931 in Cleveland, Ohio, als Sohn tschechischer Eltern geboren. Seinen ersten Musikunterricht erhielt er in Flöte und Klavier an der Cleveland Music School Settlement. Seine erste Komposition schrieb er mit elf Jahren. Nach einem Studium am Oberlin Conservatory Ohio und an der Hofstra University New York bei Elie Siegmeister studierte Humel am Royal College of Music in London. Danach kehrte er nach Amerika zurück, wo er weiter am Oberlin Conservatory und an der University of Michigan School of Music bei Ross Lee Finney und Roberto Gerhard studierte. Als Fulbright-Stipendiat studierte Humel ab 1960

in Berlin an der damaligen Hochschule für Musik bei Boris Blacher und Josef Rufer. Seitdem lebt er in Berlin als freischaffender Komponist.

Er ist Mitbegründer und Leiter der "Gruppe Neue Musik Berlin" sowie Mitglied der Akademie der Künste Berlin.

MAKI ISHII

geb. 1936 in Tokyo. Studierte ab 1958 in Berlin bei Boris Blacher und Joseph Rufer Komposition. Seine Laufbahn als Komponist begann mit der Aufführung von "Präludium und Variationen für neun Spieler" (1959) in Darmstadt. Bis heute hat er über 150 Kompositionen veröffentlicht.

Lebt und arbeitet als freischaffender Komponist in Tokyo und Berlin.

"Das besondere Charakteristikum von Ishiis Kompositionen ist, dass der von Lebenskraft überschäumende Strudel von vielfarbigen Klängen, die in allen seinen Stücken mit großartigem Formgefühl eingesetzt werden (wobei "Klänge" der verschiedensten Klangkörper wie westliche Instrumente, japanische traditionelle Instrumente, elektronische Klänge, Stimmen usw. benutzt werden), den Zuhörer in eine weit entfernte, neue Welt entführt."

BENGT EMIL JOHNSON

geb. 1936 in Saxdalen (Schweden). Er studierte Klavier und Komposition bei Knut Wiggen. In den frühen sechziger Jahren gab er sein Debüt als Pianist. In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre begann Johnson mit der Komposition von Gedichten für die Wiedergabe durch Lautsprecher. In den siebziger Jahren ging seine dichterische Arbeit parallel mit der Komposition von Vokal- und Instrumentalmusik; gleichzeitig arbeitete er als Musikjournalist. Von 1980 bis 1984 war er Leiter der Musikabteilung des Schwedischen Rundfunks, dessen Programmdirektor er heute ist.

DAVID C. JOHNSON

geb. 1940 in Batavia/N.Y. (USA). Studien u.a. an der Harvard University (M.A. in Komposition 1964), in Paris (bei Nadia Boulanger) und in Köln (Kölner Kurse für Neue Musik).

1968 Dozent für Elektronische Musik bei den Kölner Kursen für Neue Musik, 1969 Mitglied der Gruppe "CAN", 1970 Weltausstellung Osaka (Pavillon der Bundesrepublik Deutschland), 1971 technischer Mitarbeiter im Studio für elektronische Musik Utrecht, 1972 mit Helmut Lachenmann Koordinator des Kompositionsstudios der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt, 1970-75 technischer Leiter des Feedback Studios Köln, 1975-84 Leiter des elektronischen Studios der Musik-Akademie Basel.

David Johnson lebt z. Zt. freischaffend in Basel.

TOM JOHNSON

geb. 1939 in Greely /Colorado. Musikstudium u. a. bei Morton Feldman. Arbeitet kompositorisch am Gedanken der "minimal-music". Auseinandersetzung mit visuellen, theatralischen und sprachlichen Medien, ebenso wie mit rein musikalischen. Sein Werk "The four note opera" wurde bislang über vierzigmal in vier Sprachen produziert. Weitere Kompositionen: "Failing", "An hour for piano" und "Nine Bells".

Von 1971-1982 war er Musikkritiker der "Village Voice", New York. 1985 komponierte er sein erstes Hörspiel "Signale". 1983 war Johnson Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

MAURICIO KAGEL

geb. am 24. Dezember 1931 in Buenos Aires. Privatstudium Klavier, Violoncello, Orgel, Gesang, Dirigieren, Theorie; Aufnahmeprüfung des Konservatoriums nicht bestanden. Universitätsstudien in Philosophie und Literatur.

1949: Künstlerischer Berater der "Agrupación Nueva Musica", Buenos Aires.

1950: Mitbegründer der Cinemathèque Argentine.

1955: Studienleiter an der Kammeroper und Dirigent am Teatro Colon in Buenos Aires; musikalischer Berater der Universität und Leiter der Abteilung für kulturelle Arbeit.

1957: Stipendium des DAAD, seitdem in Köln ansässig. Leiter des Rheinischen Kammerorchesters bei Konzerten mit zeitgenössischer Musik (bis 1961).

1960: seitdem immer wieder Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik.

1961: bis 1963 Vortrags- und Konzertreisen in Amerika.

1964 und 1965: Professor of Composition an der State University of New York in Buffalo.

1967: Gastdozent an der Film- und Fernsehakademie Berlin.

1968: Leiter der Skandinavischen Kurse für Neue Musik in Göteborg. 1969: Leiter des Instituts für Neue Kölner Musik der Rheinischen Musikschule Köln und der Kölner Kurse für Neue Musik (bis 1975).

1974: Professor für "Neues Musiktheater" an der Staatlichen Hochschule für Musik Rheinland, Köln.

Er lebt in Köln.

SUKHI KANG

geb. 1934 in Seoul (Süd-Korea). Er studierte an der Fachschule und Musikhochschule der Nationaluniversität Seoul, an den Musikhochschulen in Hannover und Berlin sowie an der TU Berlin.

Seit 1969 organisiert er Festivals für Neue Musik in Seoul. 1970 erhielt er einen Auftrag der EXPO/70 in Osaka. Er ist Gründer und Leiter des in Seoul jährlich stattfindenden Panmusicfestivals, Musikredakteur der Kulturzeitschrift SPACE und Vorsitzender der Koreanischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). 1975-1980 unterrichtete Kang an der Nationaluniversität Seoul Komposition, Instrumentation und Analyse der Neuen Musik.

1980-82 Aufenthalt in Europa, zunächst in Köln, dann als Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD in Berlin. Bis 1983 auch künstlerischer Mitarbeiter des Elektronischen Studios der TU Berlin. – Seit Sommersemester 1982 ist Sukhi Kang Professor für Komposition an der Nationaluniversität Seoul. 1984 wurde er zum Vizepräsidenten der ISCM gewählt.

GEORG KATZER

geb. 1935 in Schlesien. Studium in Berlin und Prag, Klavier und Komposition u. a. bei Rudolf Wagner-Regeny, später Meisterschüler an der Akademie der Künste der DDR bei Hanns Eisler. Seitdem freischaffend in Zeuthen bei Berlin. Neben Kammermusik und Orchesterwerken entstanden (seit 1978) auch elektroakustische Kompositionen. Mitglied der Akademie der Künste der DDR.

THOMAS KESSLER

wurde 1937 in Zürich geboren. Musikstudium an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin (Heinz Friedrich Hartig, Boris Blacher, Ernst Pepping). 1965 Gründung eines eigenen Studios für elektronische Musik in Berlin. 1968 Auszeichnung mit dem Berliner Kunstpreis für die junge Generation. In den folgenden Jahren Leiter des Berliner Electronic-Beat Studios sowie musikalischer Leiter des Centre Universitaire International de Formation et de Recherche Dramatiques in Nancy. Seit 1973 wirkt er an der Musik-Akademie Basel. Er lebt in Allschwil (Basel). Kessler komponierte Instrumentalmusik verschiedenster kammermusikalischer Besetzung bis zu Orchesterwerken. Die vielfach eingesetzten elektronischen Mittel (Tonband, Synthesizer, Computer) sind seit 1973 immer mehr als Erweiterung der instrumentalen Möglichkeiten in Form einer Live- oder Instrumentalelektronik komponiert, die vom Interpreten selbst gleichzeitig gesteuert und gespielt wird. Seit 1981 arbeitet Kessler im eigenen Computerstudio.

TAKEHISA KOSUGI

geb. 1938 in Tokio, lebt in New York.

1961 Mitbegründer der Gruppe Onagaku für Improvisation und Event-Musik. 1962 Hochschulabschluss an der Tokyo University of Art. 1962- 64 Teilnahme an Fluxus-Veranstaltungen als Komponist. Lebte 1965-67 in New York. 1969 Gründung des Intermedia Festival in Tokio mit Yasunao Tone und Mieko Shiomi. Gründete die "Taj Mahal Travellers" zusammen mit Freunden in Tokio als eine Gruppe für freie Improvisation und Musik im Environment. 1970 Teilnahme an der Expo 70 in Osaka, 1971-73 Performances mit den Taj Mahal Travellers in Europa, dem Nahen Osten, Indien und Japan. 1975 Dozent für experimentelle Musik am Bi-Gakko, Japan. 1967 Konzert-Tournee in Australien und Japan mit der Merce Cunningham's Dance Company, seit 1977 Musiker dieser Truppe. Seit 1978 Ausstellungen und Konzerte in Paris, Japan, Amsterdam, La Saint-Baume/Frankreich, Edinburgh. 1981 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. 1982 Gastdozent an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg.

RICHARD LERMAN

geb. 1944 in San Francisco. Er arbeitet seit 1963 auf dem Gebiet elektronischer Musik und unterrichtet darstellende Kunst und Film an der Boston Museum School. Seit einigen Jahren arbeitet er mit John Driscoll, der Cunningham Dance Co., Douglas Dunn & Dancers, The Dance Exchange und Sound/Image/Events zusammen. Er ist z.Zt. Direktor für Sound Art bei Mobius. Seine Arbeiten umfassen Performance, Klanginstallationen, Video und Film.

ALVIN LUCIER

geb. 1931 in Nashua (USA). Er studierte in Yale und Brandeis und verbrachte zwei Jahre als Fulbright-Stipendiat in Rom. Von 1962-1969 unterrichtete er in Brandeis. 1966 gründete er zusammen mit Robert Ashley, David Behrman und Gordon Mumma die "Sonic Arts Union". Von 1972-1977 war er musikalischer Direktor der Viola Faber Dance Company. Seit 1977 unterrichtet er an der Wesleyan University.

Lucier ist Wegbereiter vieler neuer Gebiete musikalischer Komposition und Aufführung. So notierte er die Körpersprache des Ausführenden, benutzte Gehirnwellen in Live-Vorführungen, arbeitete mit Klangbildern in vibrierenden Medien und nutzte die Raumakustik für musikalische Zwecke. eine jüngsten Arbeiten umfassen eine Serie von Klanginstallationen und Kompositionen für Soloinstrumente, kleine Ensembles und Orchester, bei denen mittels einer präzisen reinen Stimmung die Schallwellen sich im Raum weitertragen sollen.

RICARDO MANDOLINI

1950 in Buenos Aires geboren. Erhielt seine musikalische Ausbildung (Komposition, Cello und Elektronische Musik) in Argentinien.

1978-81 Stipendiat des DAAD in Bonn und seitdem Arbeit in verschiedenen Studios Europas (HfM Köln, IPEM Gent, TU Berlin, EMS Stockholm, GMEB Bourges)

JANE MANNING

gilt seit langem als eine der weltbesten Interpreten zeitgenössischer Musik. Sie kann auf über 200 Uraufführungen zurückblicken, darunter drei Opern, sie speziell für sie geschrieben wurden. 1973 wurde sie von der "Composers Guild of Great Britain" mit einer Sonderauszeichnung für ihre Verdienste um die britische Musik geehrt. Sie ist Vizepräsidentin der Gesellschaft zur Förderung neuer Musik. Zusammen mit ihrem Mann Anthony Payne ist sie Milhaud-Gastprofessor am Mills College in Kalifornien.

ISAO MATSUSHITA

studierte Komposition und elektronische Musik bei Hiroaki Minami an der Hochschule der Künste in Tokyo. 1979 kam er als Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes nach Berlin. An der Hochschule der Künste Berlin studierte er Komposition bei Isang Yun. Von seinen zahlreichen Werken seien die preisgekrönten "Alabaster" bei den Weltmusiktagen der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, Graz 1982, und "Toki-no-Ito" (Fäden der Zeit) beim 3. Internationalen Kompositionswettbewerb der Stadt Mönchengladbach 1984 erwähnt.

OLIVIER MESSIAEN

geb. 10.12.1908 in Avignon als Sohn des Schriftstellers und Shakespeare-Übersetzers Pierre Messiaen und der Dichterin Cécile Sauvage. Von 1919 bis 1930 absolvierte Olivier Messiaen als Schüler von Marcel Dupré und Paul Dukas ein traditionelles Musikstudium am Pariser Conservatoire. Anschließend übernahm er das Organistenamt an der Kirche Saint Trinité in Paris und setzte seine Studien auf anderen Gebieten selbständig fort. Er befasste sich intensiv mit alt-indischen Rhythmen, griechischen Versmaßen, mit Gregorianik, Theologie und exotischer Folklore; er entwickelte eine Philosophie der Zeit und der Zeitdauern. Indem er durch seine Forschungsarbeit auch den vielfältigen Farbwerten der Töne und Klanggebilde nachspürte, wurde er zum Wegbereiter einer neuen Sicht auf die Wechselbeziehung zwischen Klang und Farbe. Als aktiver Ornithologe unternahm Olivier Messiaen eine umfassende Notation der Vogelgesänge in Frankreich. Im Mai 1941 wurde Olivier Messiaen als Professor für Harmonielehre an das Pariser Conservatoire berufen. Seit 1947 wirkte er hier als Professor für Analyse und Rhythmik. 1966 übernahm er schließlich eine Professur für Komposition an demselben Institut. Darüber hinaus hielt er Kompositionskurse in Budapest, Darmstadt, Saarbrücken, Tanglewood (USA) und Buenos Aires. Zu seinen Schülern zählen u.a. die Komponisten Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und Iannis Xenakis.

CHARLIE MORROW

geb. 1942 in Newark/New Jersey. Musikstudien bei Stefan Wolpe, William Sydeman und Williard Rhodes. Komponist und Produzent. Schwerpunkte seiner kompositorischen Arbeit sind die psychischen und körperlichen Bedeutungen von Klängen und Geräuschen, ihre Spontaneität und die damit verbundene Gestik.

Seine Arbeiten umfassen Performance-Art, Sound-Poetry und Tanz. Kompositionen u.a. "Two Charlies (1974); "Summergarden (1975/77); "Wave Music-VII" (1977-84); "Light Opera" (1983); "Far out at Sea" (1984) und Vokalmusik.

Er ist künstlerischer Leiter der "New Wilderness Stiftung", die sound poetry im Radio, in Fernsehen und in Buchform unterstützt.

LUIS MUCILLO

geb. 1956 in Rosario/Argentinien. Von 1975-79 Klavier- und Kompositionsstudium (u;a, bei Francisco Kröpfl) am Konservatorium Buenos Aires. Erste Beschäftigung mit elektronischer Musik im "Labor für Klanguntersuchungen" der Universität Buenos Aires. Von 1980-84 DAAD-Stipendium und Studium elektronischer Musik im Studio der Musikhochschule Köln bei Prof. H. U. Humpert. Seit 1984 Dozent für neue und elektronische Musik an der Universität Brasilia.

ISABEL MUNDRY

geb. 1963 in Schlüchtern, ist in Berlin aufgewachsen und studiert dort seit 1983 an der Hochschule der Künste Komposition bei Frank Michael Beyer.

LUIGI NONO

geb. 1924 in Venedig. Seit 1941 Theorieunterricht bei Gian Francesco Malipiero, Bruno Maderna und Hermann Scherchen. 1946 Abschluss eines Jurastudiums an der Universität Padua.

Erste Erfolge und Skandale zu Beginn der fünfziger Jahre bei den Kranichsteiner (Darmstädter) Ferienkursen und den Donaueschinger Musiktagen. Internationale Anerkennung mit "Epitaph für Garcia Lorca" (1953) und "Il Canto Sospeso" (1955).

Seit 1960 intensive Beschäftigung mit elektroakustischer Klangumwandlung im Mailänder "Studio di Fonologia" des italienischen Rundfunks.

Seit 1953 Parteimitglied der italienischen KP, Bildungsarbeit und Konzerte in Studenten- und Arbeiterkulturkreisen. Die Vermittlung seiner politischen und humanistischen Haltung bildet die Basis seines kompositorischen Schaffens. Nach den Erfolgen der Oper "Intolleranza" 1961 in Venedig und Köln blieb das Werk Luigi Nonos in der Bundesrepublik Deutschland aus dem Konzertleben weitgehend ausgeschlossen.

Er war von 1980 bis 1985 künstlerischer Leiter des Experimentalstudios der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF. 1986 ist er Gast der Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

"Nono ist wohl der einzige Komponist seiner Generation, der die Frage nach der politischen Relevanz künstlerischen Handelns von Anfang an gestellt und mit der Frage nach neuen ästhetischen Voraussetzungen, nach neuem Material und neuen Methoden verknüpft hat, ohne sich auf irgendeinen salonfähigen Kompromiss einzulassen und ohne von irgendeinem jener Pseudo-Avantgardisten irritiert zu werden, welche in den 60er Jahren unter dem Deckmantel des Fortschritts die allgemeine Regression und Trivialisierung der Mittel in die Wege geleitet hatten. Die jahrelange Isolierung und Verpönung Nonos bei uns ist eine Blamage für das deutsche Musikleben."

(H. Lachenmann)

HANS OTTE

geb. am 3. Dezember 1926. Studien in Deutschland, Italien, in den USA. Viele Kompositionspreise und Stipendien. Von 1959 bis 1984 Leiter der Hauptabteilung Musik von Radio Bremen. Auch als Pianist seiner eigenen Werke international tätig; Solist berühmter Orchester. Neben seinen kompositorischen Arbeiten - Vokal- und Instrumentalmusik mannigfachster Art - eine ganze Reihe von experimentellen szenischen Arbeiten, mit denen Klang, Sprache, Bild und Gestus neu artikuliert werden, sowie verschiedene Versuche, Klang

durch Objekte, Räume, Environments noch unmittelbarer erlebbar zu machen. Aufführungen und Ausstellungen seiner Arbeiten auf fast allen internationalen Festivals neuer Musik.

LUIS DE PABLO

geb. 1930 in Bilbao (Spanien). Studierte Rechtswissenschaften an der Universität Madrid und nahm gleichzeitig privaten Musikunterricht. 1959 gründete er die Gruppe "Tiempo y musica" und organisierte Konzerte mit neuer Musik in Madrid und Barcelona. 1965 initiierte er die Gründung des ersten spanischen Studios für elektronische Musik. 1967 war er Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. 1973 lehrte er als Gastprofessor an der Universität Buffalo (USA).

De Pablo arbeitet regelmäßig für spanische und internationale Musikorganisationen und hält Vorträge über Musik und allgemeine kulturelle Themen. Er hat Hans Heinz Stuckenschmidts Buch "Arnold Schönberg" ins Spanische übersetzt. 1984 komponierte er die Oper "KIU" und am "Cuenca electronic music laboratory" "WE" für Tonband.

ROLAND PFRENGLE

geb. 1945, lebt in Berlin. Studierte Tonmeister und Komposition bei Heinz-Friedrich Hartig, Isang Yun, Boris Blacher, Ernst Pepping und Frank-Michael Beyer an der damaligen HfM in Berlin. 1968 Gründung der Gruppe "No Set". 1974/75 DAAD-Stipendium für Holland; 1977/78 Villa Massimo in Rom. 1971-78 Mitglied der "Gruppe Neue Musik Berlin", Seit 1967 Beschäftigung mit Elektroakustischer Musik, seit 1979 speziell mit der Verknüpfung von akustischen Instrumenten und Computer. Schrieb Kammermusik, Orchestermusik, elektronische Musik und ein Musiktheaterstück für ein Opernhaus. Eigenes Experimentalstudio in Berlin.

CARLO QUARTUCCI

geb. 1938 in Messina. Anfang der sechziger Jahre erste Theaterarbeiten: "Die Stühle" (Ionescu), "Warten auf Godot" (Beckett).

Er entwickelte ein Konzept des Theaters als Film und des Films als Theater. 1972/73 Gründung des "Teatrocamion" zusammen mit der Schauspielerin Carla Tatò. Seit 1981, in enger Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern und Musikern, Theoretikern und Schriftstellern, betreibt er "La Zattera di Babele" als Verschränkung der verschiedenen Künste im theatralischen Raum. - 1984 war Carlo Quartucci Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. Er lebt in Rom.

"In dieser Welt der Bühne, in diesem Mikrokosmos von 'theatralischen Wesen' werden also die Schauspieler agieren und Geschichten erzählen. Doch das, was sie zu erreichen versuchen, wird die Erklärung ihrer Haltung sein gegenüber allem, was ihnen in die Finger kommt. Die 'Haltung' besteht darin, dass der Schauspieler die Möglichkeit hat, 'poetische Gestalten' aus seiner Beziehung zu den Dingen, den Menschen, dem Theater, der Straße hervorzurufen. Unter 'Haltung' verstehen wir die kritische, politische, kreative Einstellung aller Menschen, die heute im Theater agieren, verstehen wir alle Verwicklungen, die daraus hervorgehen. Der Schauspieler muss sich meiner Meinung nach völlig hingeben und seine Ausdrucksmittel zu einfachen Hilfsinstrumenten zur Äußerung seines Verhaltens zurückschrauben, er muss sich von jeglicher szenischer Einengung befreien, von Rolle, Maske, 'szenischer Dichtkunst', 'Sprache', 'Stil', er muss vielmehr selbst zur 'poetischen Gestalt' werden, also eine Haltung aufbauen, die theatralische Mentalität ist."

(aus: ARIA, Opera-Suite, Kassel 1982)

WILLEM DE RIDDER

lebt und arbeitet in San Felice Circeo, Amsterdam und New York. "Story telling, Rodini, WW's Cabaret, Les Frères Chevalier, Theatre Colombine, Music Theatre, Committee for the Elimination of Art Manifestations, Paper Constellations, Mood Engineering Society, Renovations, Chairman Fluxus Northern Europe, Music Composition, Society for Party Organizing, Sad Movies, Association for Research in New Methods of Recreation, Hitweek/Aloha, Fantasio, Paradiso, New Dance, Such, Finger, God, Hate, Wet Dreams Film Festival, Radio Cadillac, Radio Art Transmissions, The Walk, Fanatic, Escapade, Great Car Derby, Deathly Fear Therapy, New Radio, Radio Drama, Nightride, Rituals, Radiola Salon, Horne Tapers Exchange, Sonor Theatrum, Invisible exhibitions, Music Speak, The Great Bus Ride, Post Art Art, Sprinkle Salon, Wiener Walk, The Great Motor Tour of 1986 (Los Angeles), San Francisco RAR, Dynasty Revisited, Walkman Plays, etc. etc. Currently working to in stall a permanent Sonor Theatrum, and finding a long stretch of road to create symphony in fourth gear with Alvin Curran. If you know a country or city who wants to be the first to have a permanent musical road (no sound system necessary) please contact the Radio Art Foundation, Alexander Boersstraat 30, Amsterdam, The Netherlands 1071 KZ." (Willem de Ridder)

JOSEF ANTON RIEDL

geb. 1929 in München. Studien bei Hermann Scherchen; Anregungen durch Pierre Schaeffer; Förderung durch Hermann Scherchen und Carl Orff.

Initiierte nach Entwicklungsarbeiten für ein Equipment zur Erzeugung und Verarbeitung von elektronischen Klängen und Geräuschen zwecks Vertonung eines abendfüllenden, experimentellen Industriefilms ("impuls unserer zeit"; 1959) die Gründung des Siemens-Studios für elektronische Musik München (1960 bis 1966), dessen künstlerischer Leiter er wurde.

Mit Stefan Meuschel filmische Dokumentation über elektronische Musik verschiedener europäischer Studios (1966 bis 1967) für Kino und Fernsehen (4-teilig). Organisation und Programm der Veranstaltungsreihen "Neue Musik", "Neuer Film" und "Jazz" (seit 1960) sowie "Neue Musik in der Schule" (1970) und "Traditionelle außereuropäische Musik" (seit 1972) der Stadt München. Herausgabe der Heftreihen "Neue Musik" und "Neuer Film".

CARLO RIZZO

wurde 1955 in Venedig geboren. Er studierte an der Akademie für schöne Künste in Rom. 1979 entdeckte er dank des sizilianischen Hirten Alfio Antico das Schlagzeug. Von 1980 bis 1984 nahm er mit der Gruppe "Canzioniere Internazionale" an zahlreichen Festivals traditioneller Musik teil. Von 1983 an widmete er sich zusammen mit der holländischen Sängerin Ille Strazza und der Gruppe "Alba Musica" mittelalterlicher Musik. Hinzu kommen Erfahrungen mit Jazzmusik. 1985 entwickelte er ein polyrhythmisches Tambourin nach Art eines miniaturisierten Jazzschlagzeuges.

RAINER RÖMER

geb. 1956 in Würzburg. Studium an der Hochschule für Musik Würzburg bei Siegfried Fink. Mit dem Würzburger Percussions-Quartett Teilnehmer der 25. Bundesauswahl Konzerte Junger Künstler und Preisträger des International Gaudeamus Concour 1984 in Rotterdam. Seit 1985 Mitglied des Ensemble Modern, Frankfurt.

RÜDIGER RÜFER

war von 1962-1974 Tonmeister des Studios für elektronische Musik an der TU Berlin, Gründungsmitglied des AfEM. Er ist Leiter des Elektronischen Studios der Musikhochschule Hannover.

GERHARD RÜHM

geb. 1930 in Wien. Studium an der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien (Klavier und Komposition), danach privat bei Josef Matthias Hauer. Beschäftigung mit orientalischer Musik während eines längeren Aufenthalts im Libanon.

1952 erste Lautgedichte. Mitbegründer der "Wiener Gruppe" (Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener). In den fünfziger und sechziger Jahren überwiegend literarisch tätig; von Anfang an aber intermedial orientiert, entwickelte er Dichtung vor allem in Grenzbereichen weiter, sowohl zur bildenden Kunst (visuelle Poesie, gestische und konzeptionelle Zeichnungen, visuelle Musik, Fotomontagen, Buchobjekte ...), als auch zur Musik (auditive Poesie als Vortrags- und Tonbandtexte, Chansons, dokumentarische Melodramen, Vokalensembles, konzeptionelle Klavierstücke wie Text-Ton-Transformationen - "Tondichtungen" im buchstäblichen Sinn ...). Entsprechend umfasst sein Wirkungsbereich literarische Publikationen (bei Rowohlt, Luchterhand, Hanser sowie kleineren Verlagen), Ausstellungen, Vorträge, Konzerte und Theateraufführungen. Wichtige Beiträge zum "Neuen Hörspiel" (Karl Sczuka-Preis 1977, Hörspielpreis der Kriegsblinden 1983). Österreichischer Würdigungspreis für Literatur. Preis der Stadt Wien.

Lehrt seit 1972 an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg. Er lebt in Köln.

OSKAR SALA

geb. 1910 in Greiz/Thüringen. 1929-35 Kompositionsklasse Hindemith (Musikhochschule Berlin-Charlottenburg); seit 1930 Mitarbeit bei Werner Trautwein (Rundfunkversuchsstelle der Musikhochschule). 1932- 1936 Studium der Musikwissenschaft (Universität Berlin); seit 1930 Trautonium-Solist.

Eigene Konstruktionen: Rundfunktrautonium 1934/35; Konzerttrautonium 1937/38; Mixturtrautonium (mit eigenen Spezialpatenten 1949-52. Eigenes elektronisches Studio in Berlin seit 1958.

Zahlreiche elektronische Kompositionen für Film, Fernsehen, Rundfunk, Schallplatte, darunter: "The Birds" (Alfred Hitchcock) 1962; "Eine Reise zum Mond" (NASA-Bildmaterial) in 7 Sätzen 1975; "Stahl, Thema mit Variationen" (Mannesmann-Niebeling), Grand Prix Rouen 1960; "A fleur d'eau" (Seiler-Gnant, Zürich), Goldene Palme in Cannes 1963.

CARLES SANTOS

geb. Vinaroz (Spanien). Seine Musikausbildung (Klavier und Komposition) erhielt er am Conservatorio Superior de Musica del Liceo in Barcelona.

1961 begann seine Pianistenlaufbahn. Von 1976 bis 1979 leitete er die "Grup Instrumental Catala", eine Gruppe für zeitgenössische Musik, die der Fundacio Joan Miró in Barcelona angeschlossen ist. Seit 1978 spielt er nur noch eigene Musik als composer-performer. Seine Konzerte verbinden Klavierspiel, Gesang, Film und Bewegung.

1986 ist er Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

PIERRE SCHAEFFER

geb. 1910 in Nancy. Er ist in einer Person Schriftsteller, Komponist zahlreicher Tonbandmusiken und - durch seine jahrelange Tätigkeit am französischen Rundfunk und Fernsehen - international gefragter Fachmann für Massenmedien.

In einem musikalischen Elternhaus aufgewachsen - der Vater war Geiger, die Mutter Sängerin - erhielt er eine Instrumentalausbildung, bevor er 1929-33 an einer Technischen Hochschule für Fernmeldewesen und Elektroakustik studierte. Seit 1935 ist er am französischen Rundfunk als Ingenieur angestellt und gründete dort ein Experimentalstudio.

1948 wurde er auf die neuen Möglichkeiten aufmerksam, die durch Aufnahmefähigkeit und Studientechnik gegeben waren. Alles, was ein Mikrophon aufnehmen kann, von Alltagsgeräuschen bis hin zu Instrumentalklänge, Sprache und Gesang, konnte nun im Studio durch technische Manipulation verändert und gestaltet werden, so dass eine neue, unendliche Tonbandklangwelt möglich geworden war. Schaeffer nennt diese Klangwelt "musique concrète", konkrete Musik, weil sie von etwas konkret Klingendem ausgeht, im Gegensatz zu einem komponierten Musikstück, das zunächst "abstrakt" konzipiert sei und erst im Augenblick der Aufführung "konkrete Musik" werde.

In sein berühmtes Studio in der Rue de l'Université kamen im Laufe der Jahre zahlreiche Komponisten, um diese neue Klangwelt kennenzulernen, wie auch um eigene Ideen zu realisieren. Varèse, Messiaen, Xenakis, Boulez und Stockhausen waren wohl die berühmtesten. Nach zahlreichen anderen Rundfunkprojekten unterrichtete Schaeffer 1969-76 am Pariser Konservatorium die Ergebnisse seiner systematischen Klangforschungen. Gegen Mitte der siebziger Jahre zog er sich zurück und widmete sich dem Schreiben und der Kulturkritik.

KARIN SCHMEER

studierte bei Doris Kahlenbach, Saarbrücken, Ruth Konhäuser, Hannover, und Helga Storck in Köln. Sie war Mitglied der Jungen Deutschen Philharmonie.

Seit 1981 ist sie Harfenistin des Ensemble Modern. Seit 1983 Konzerttätigkeit im In- und Ausland, hauptsächlich als Kammermusikerin; solistisch trat sie insbesondere als Interpretin zeitgenössischer Harfenliteratur in Erscheinung; zahlreiche Rundfunkproduktionen. Zur Zeit studiert sie bei Marie-Glaire Jamet in Paris.

BEATE-GABRIELA SCHMITT

geb. 1949 in Berlin. Studierte Musik in Berlin und Hamburg, in Berlin auch Zwölftonanalyse und Musiksoziologie. Seither frei tätig mit klassisch-romantischem und zeitgenössischem Repertoire. Zusammenarbeit mit Komponisten, zahlreiche Uraufführungen. Seit 1978 Dozentin der Flötenklasse des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt.

DIETER SCHNEBEL

geb. 1930 in Lahr (Baden), studierte in Freiburg, Tübingen und Heidelberg Theologie und Philosophie, Musik und Musikwissenschaft. Tätigkeit als Pfarrer (Kaiserslautern) und Religionslehrer (Frankfurt a. M., München), als Komponist und Musiktheoretiker.

Seit 1972 zunehmend auch praktische Tätigkeit, insbesondere Begründung der Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik München (Erarbeitung eines umfangreichen Repertoires neuer Musik mit Schülern und Studenten, regelmäßige öffentliche Aufführungen).

Seit 1976 Professor für Musikwissenschaft und Experimentelle Musik an der Hochschule der Künste Berlin. Auch hier wiederum praktische Tätigkeit mit Studenten - zusammen mit dem Bühnenbildner und Regisseur Achim Freyer.

EVA-MARIA SCHÖN

geb. 1948 in Dresden. Lehre für Photographie in Düsseldorf, Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie. 1980 Übersiedlung nach Berlin. Ein Jahr in Florenz mit dem Villa-Romana-Stipendium, 1983 Karl Schmidt-Rottluff-Stipendium.

Einzelausstellungen: Museum Pforzheim, 1978; Galerie Hetler in Stuttgart, 1979; Galerie Arno Kohnen in Düsseldorf, Dany Keller in München, 1981; Galerie Anselm Dreher in Berlin seit 1981; Kunst- und Museumsverein Wuppertal, 1982; Museum Düren/im Raum für Malerei in Köln, 1983; Türkisch-deutsches Kulturinstitut in Istanbul, 1984.

MARTIN SCHULZ

geb. 1955, Studium an der HfM Köln, Schlagzeug bei Christoph Caskel, Klavier bei E. Grimm und "Neues Musiktheater" bei Mauricio Kagel. Dort vorübergehend Assistent am Seminars für Neue Musik. Seit 1980 Lehrbeauftragter an der Universität Köln; seit 1982 Dozent an der Folkwang Hochschule Essen. 1985 Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen. Mitwirkung bei Uraufführungen von Stockhausen und Kagel innerhalb Europas. Trat auch bei Inventionen '82, '83 und '85 auf.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

wurde 1928 in Burg Mödrath geboren. Ab 1947 studierte er an der Kölner Musikhochschule Klavier bei Hans Otto Schmidt-Neuhaus, Formenlehre bei Hermann Schroeder und Komposition bei Frank Martin. 1952 setzte er seine Studien bei Olivier Messiaen in Paris fort. Danach arbeitete er im Elektronischen Studio des Westdeutschen Rundfunks. Von 1953 bis 1956 studierte Stockhausen Phonetik und Kommunikationstheorie bei Werner Meyer-Eppler an der Universität Bonn. 1957 gab Stockhausen erstmals einen Kompositionskurs bei den Darmstädter Ferienkursen.

Seit der Komposition von "Kreuzspiel" (1951) war Stockhausen die im Grunde unumstrittene Leitfigur seiner Generation. Daneben erwies er sich auch als prägend für ein gänzlich neues Sprechen über Musik; seine Werke und Aufsätze bestimmten oftmals den weiteren Verlauf der Diskussion. Auch wenn diese unumstrittene Vorrangstellung sich seit den siebziger Jahren mehr und mehr relativiert hat, ist Stockhausen heute doch beinahe zum Denkmal seiner selbst geworden, was oftmals den Blick auf die eigentlich kompositorische Leistung getrübt hat.

CARLA TATÒ

wurde in Rom geboren. Besuch der Kunstakademie in Rom, anschließend Studium der französischen Sprache und Literatur. In den späten sechziger Jahren Hinwendung zum Avantgardetheater. Zusammenarbeit mit Carlo Quartucci seit 1973 beim "Teatrocamion" und "La Zattera die Babele". 1984 war sie Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. Carla Tatò lebt in Rom.

"Wollte ich Scheherazade sein, Gefangene im Schloss der Venus? Aphrodite, Astarte oder Likaste? Und fliegen auf einem fliegenden Teppich? Auf einem geflügelten Pferd, einem schneeweißen Hirsch, einem silbernen Pegasus? Auf Phöbus' Bahn entlang zum Tempel von Segesta, um mehr als 40 Nächte und Tage lang (wie jene von Mussa Dag) zu erzählen von Dido, von Penelope, von Penthesilea, von Äneas, von Judith und Holofernes, von Ulysses, von Masaccio, von Joyce, von Vater und Mutter Ubu, von Achill, von Tamberlaine, von Caravaggio, von Prometheus, von Homer, von Grimmelshausens Landzerstörerin Courasche, von Kleist, von Paolo Uccello, von Anghelopoulos, von Eisenstein, von Marilyn, von

Hitchcock, von Godard, von Abel Gance, vom Marat des Artaud in Gance' Napoleon, von Piero della Francesca, von Dionysos, von Phädra, von Charlotte Corday, von den Bacchantinnen, von Medea, von Cassandra, von Thanai, von den Amazonen, von Skythia, von Armenien und vom Kaukasus ... aufs schönste umhüllt nur von meinen Gedanken, zwischen Dionysischem und Apollinischem. Wie Penthesilea würde ich gerne den Ida auf den Ossa rollen."

(aus: La Montagna gialla, Rom 1985)

RICHARD TEITELBAUM

1939 in New York geboren, arbeitete nach seinem Musik- und Kompositionsstudium an der Yale University, Mitte der sechziger Jahre in Italien während zweier Jahre unter Luigi Nono und Goffredo Petrassi vorwiegend im Bereich der Neuen Musik. Mit einem der ersten Prototypen des Moog-Synthesizers, den er mit nach Italien nahm, spielte Teitelbaum mit der Gruppe "Musica Elettronica Viva" (u.a. auch mit den Jazzmusikern Karl Berger und Steve Lacy). In den USA gründete Teitelbaum mit Musikern aus Japan, Korea, Java, Indien und Ghana 1970 die "World Band", ein Versuch, nicht nur elektronische und diverse "exotische" Instrumente zu kombinieren, sondern in spontanen Kollektivimprovisationen auch Elemente der verschiedenen Musikkulturen miteinander zu verbinden und zu verarbeiten. Teitelbaum hatte Aufführungen von "Digitaler Musik" im Festival d'Automn 1984, im Holland-Festival und beim Berliner Jazzfest 1983. Er erhielt Kompositionsaufträge für sein Digital Piano System vom Hessischen Rundfunk 1983, von Radio Bremen 1984 und vom WDR 1985 ("Double concerto grosso for pianos, digital pianos, winds, trombones, microcomputers and synthesizer orchestra").

1984 war Teitelbaum Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

BARRY TRUAX

wurde 1947 in Chatham, Ontario, geboren. Er studierte Physik und Mathematik an der Queen's University, danach Musik in Vancouver. Es folgten Studien am Institut für Sonologie in Utrecht unter Otto Erich Laske und Gottfried Michael Koenig. In Utrecht begann Truax mit den Arbeiten am World Soundscape Project (gegründet von Robert Murray Schafer), indem er die Geräusche der Stadt sammelte.

Truax gehört dem Canadian Music Center und der Redaktion der Zeitschrift "Interface" an. Von 1976 bis 1983 war er Leiter des Studios für Klangforschung und Professor am Department of Communication der Simon Fraser University. Er unterrichtet jetzt am Department und am Centre for the Arts der Simon Fraser University innerhalb des Programms für zeitgenössische Musik.

BERNHARD WAMBACH

geb. 1948 in Neuwied. Seine Studien in Bremen und Hamburg bei Konrad Meister und Peter-Jürgen Hofer ergänzte er durch Kurse bei Friedrich Gulda (1973-77) sowie Herbert Henck und Aloys Kontarsky bei den Darmstädter Ferienkursen (1978, 80, 82). Nach verschiedenen Preisen gewann er 1979 den 2. Preis beim Internationalen Arnold-Schönberg-Wettbewerb Rotterdam und den Kranichstein er Musikpreis 1982. Seither arbeitet er mit Stockhausen, Rihm, Nono, Boulez, Kagel u.a. zusammen. Nach Dozenturen in Lübeck und Bremen ist er freischaffend und gibt seit 1984 Kurse beim Institut für Neue Musik und bei den Darmstädter Ferienkursen.

HILDEGARD WESTERKAMP

lebt in Vancouver zusammen mit dem Dichter und Dramatiker Norbert Ruebsaat, der auch an ihren Kompositionen mitarbeitet. Sie ist ein frühes Mitglied des World Soundscape Project und arbeitete mit Robert Murray Schafer zusammen. Der Großteil ihrer Kompositionen arbeitet mit experimentellen Klängen. Sie hat in jüngster Zeit eine Reihe von Filmmusiken geschrieben und das "Musica-Nova"-Programm für zeitgenössische Musik des Vancouver Co-operative Radio koordiniert. Sie studierte an der Abteilung für Kommunikation der Simon Fraser University und beschäftigte sich hierbei insbesondere mit der Nutzung von Musik als Hintergrundmusik. Zur Zeit arbeitet sie an einem größeren Projekt, das den Titel "Music From the Zone of Silence" trägt.

EMMETT WILLIAMS

geb. 1925 in South Carolina (USA). Poet, Fluxuspionier, Maler, Printmaker. 1980 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. Ausstellung "Schemes & Variations" in der Nationalgalerie, Berlin, 1982; "Fiesta", Petersen Galerie, Berlin, 1985; "Tete-a-Tete", Galerie Marlene Frei, Zürich, 1986.

Das Buch "Faustzeichnungen" ist 1983 im Rainer Verlag, Berlin, erschienen. Zwei neue Bücher, "Altmodische Gedichte und Neumodische Lichtskulpturen" und "Das Lumpengesindel" erscheinen im Frühjahr 1986, auch im Rainer Verlag.

BERND ALOIS ZIMMERMANN

geb. 20.3.1918 in Bliesheim (bei Köln), gestorben 10.8.1970 in Großkönigsdorf (bei Köln). Studium bei Wilhelm Lehmacher, Hermann Schroeder und Frank Martin.

Von 1949 bis etwa 1960 war Zimmermann als freier Mitarbeiter am WDR und anderen Rundfunkanstalten (Hörspiel-, Schulfunk- und Volksmusikabteilung) sowie für Schauspielhäuser tätig, wo er mit Schauspielern, Sängern, Sprechern und Regisseuren zusammenarbeitete und die Möglichkeiten zum Experimentieren nutzte (so werden in der Bühnenmusik zu Williams Saroyans Schauspiel "Sam Ego's Haus", 1953, Robert Schumanns Klavierkonzert, Musik von Duke Ellington und ein Boogie-Woogie aus konkreten Klängen miteinander kombiniert). In dieser Zeit arrangierte Zimmermann auch Unterhaltungsmusik für das Orchester Hermann Hagedstedt, wobei er verschiedene Besetzungsmöglichkeiten erprobte.

An der Musikhochschule in Köln leitete er von 1957 bis zu seinem Tode eine Kompositionsklasse und ein Seminar für Hörspiel-, Film- und Bühnenmusik. 1957 und 1963 war Zimmermann Stipendiat der Villa Massimo in Rom; 1965 wurde er in die Berliner Akademie der Künste aufgenommen.

Das Werk Zimmermanns hat zu seinen Lebzeiten immer im Schatten der jeweils aktuelleren Richtung gestanden. Erst heute, nachdem das Konzept einer verbindlichen kompositorischen Avantgarde sich als nicht tragfähig erwiesen hat, wächst das Bewusstsein für seine eigentliche Bedeutung.

Programmgestaltung und Organisation

Sprachen der Künste:

Eberhard Blum
Nele Hertling
Gerald Humel
Marion Ziemann

Inventionen:

Ingrid Beirer
René Block
Klaus Ebbeke
Folkmar Hein
Christian Melzer

Programmheft

Redaktion:	Klaus Ebbeke
Programmsatz:	Angelika Zierer
Umschlag:	Ott + Stein
Druck:	TU Berlin

Technik Inventionen

Folkmar Hein
Matthias Kirschke
Christian Melzer
Bernd Schönhaar
Thomas Seelig
Thorsten Selinger
Stefan Tiedje

Die Veranstalter danken allen, die zum Gelingen dieses Festivals beigetragen haben, insbesondere Herrn Frank Barth vom Künstlerhaus Bethanien, dem ICC und den Kirchengemeinden St. Sebastian und Maria Regina Martyrum.